
Fotografias e imagens do corpo: entre a ciência, a medicina e as artes ¹

Mônica Torres²

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Se, em outros momentos da história, os registros do corpo humano eram realizados em pinturas, desenhos e esculturas, hoje, grande parte deles está nas fotografias e imagens de exames médicos, como as de raios-X, endoscopias e ressonâncias. O presente artigo aborda as relações que existem entre a produção das imagens do corpo e os seus usos científicos, médicos e artísticos. Para isso, primeiramente, propõe-se retomar aspectos históricos e iluminar a ligação da ciência e da medicina com a fotografia desde a sua origem, considerando seus usos e intencionalidades. Em um segundo momento, busca-se resgatar como a produção artística fora impactada pelo acesso cultural às imagens médicas e do interior do corpo. Nesse sentido, apresentamos obras em que os artistas se apropriam dessas imagens para propor suas questões, tensões e poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, fotografia, raios-X, imagens médicas, arte.

Introdução

O corpo sempre foi um objeto de interesse humano, de estudos e de investigações. Ao longo da história da humanidade, médicos, cientistas e artistas têm realizado diversos e inúmeros registros do corpo humano, seja do seu exterior ou do seu interior. O que já foi realizado com maior frequência em pinturas, desenhos e esculturas, em séculos passados, como nas célebres obras de Da Vinci e Michelangelo (nos séculos XV e XVI) e nas sessões de anatomia (dos séculos XVII ao XIX), passou a ser feito com fotografias e raios-X (no século XIX) e, a partir do século XX e mais recentemente, também por ressonâncias, endoscopias, mamografias, dentre outras tecnologias.

De fato, é preciso reconhecer que avançaram significativamente as tecnologias de registro e de investigação do interior do corpo humano. Desde sua origem, a maior parte delas foi produzida com intencionalidade médico-científica. No entanto, essas imagens sempre circularam e fizeram parte de nossa cultura e, portanto, pode-se dizer que são imagens culturais. Certamente, cada período privilegia certos tipos de suportes tecnológicos que se articulam com os modos de percepção e os regimes de visualidade

¹ Trabalho apresentado no GP de Fotografia, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorado em Comunicação e Cultura, pela Pós-ECO, UFRJ, na Linha de Pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Integrante do Grupo de Pesquisa *Imaginário Tecnológico*, da Prof Ieda Tucherman. Atua em Pesquisa e Comunicação Científica no Instituto Nacional de Câncer, no Rio de Janeiro. E-mail: monicalisboatortes@gmail.com.

dominantes (MONTEIRO; 2012).

Sobre o acesso social e cultural ao interior do corpo humano, é curioso observar que, no mesmo ano (1895) em que as plateias estavam assistindo eufóricas, pela primeira vez, às imagens em movimento, no cinema, também estavam tendo acesso às primeiras imagens de raios-X do interior do corpo. Essas imagens médicas sempre atraíram a nossa curiosidade e pode-se dizer que engendram campos de intimidades, assombros e questionamentos. Logo, da mesma forma como ocorre com outras imagens culturais, por vezes, são incorporadas por artistas em suas obras, que as utilizam em suas poéticas, propondo questões.

Este artigo intenciona estudar algumas dessas imagens médicas do corpo humano que migraram para contextos artísticos. Esse estudo é parte da pesquisa mais ampla de doutorado (2020) que investiga *como a doença torna-se obra de arte* a partir de autorretratos de mulheres com câncer. A tese conta com um capítulo dedicado ao estudo da relação da fotografia e das imagens do corpo com a ciência, a medicina e as artes. Aqui, neste trabalho, optou-se por dividir a investigação em duas etapas. Primeiramente, iremos revistar alguns aspectos da história da fotografia que a liga à ciência e à medicina, retomando algumas referências clássicas ou fundamentais. Em um segundo momento, apresentaremos alguns trabalhos de artistas que incorporaram imagens médico-científicas do interior do corpo humano em suas obras. A metodologia empregada baseia-se no estudo exploratório, por meio da pesquisa bibliográfica e documental.

Assim, antes de revisitarmos aspectos da origem da fotografia relacionados à ciência e à medicina, é preciso lembrar que a história da visualidade médica sempre caminhou junto com a da visualidade do corpo na história da arte e da cultura. Principalmente nos seus primórdios, como veremos, sempre foi difícil separar tais atividades já que muitos médicos ou cientistas eram também artistas e vice-versa. Nessa direção, algumas perguntas e questionamentos nos interessam e norteiam a presente investigação: Quando surge essa ligação entre a fotografia, a arte e a ciência? Como imagens médicas podem virar imagens artísticas? Como e por que estratégias os artistas tem trabalhado com as imagens médicas em suas poéticas? É o que buscaremos apresentar, ainda que de forma breve, nas próximas páginas.

A fotografia e as ciências médicas: origens e ligações

A fotografia, a partir do século XIX, no contexto da modernidade e, ao longo dos

tempos, conquistou um lugar central no que se refere à visibilidade dos corpos e ao universo médico-científico. Aqui, a proposta é recordar quando se iniciou essa relação que sempre foi, digamos, íntima, entre a fotografia e os meios médico-científicos.

Em um contexto que une a história da visualidade com a das ciências e da medicina, pode-se dizer que a relação tão próxima entre fotografia e as ciências já se daria na sua própria origem, com Niépce, em 1826; com Daguerre, em 1833 e 1837; e com Talbot, em 1836. Hercule Florence, na mesma época, desenvolvia a fotografia aqui no Brasil. Cabe lembrar, Niépce gravou em uma placa de estanho a imagem do quintal de sua casa, em Borgonha, na França, o que é considerada a primeira imagem fotográfica. Daguerre melhora a qualidade do registro da imagem e reduz seu tempo de fixação, com os daguerreótipos. E, Talbot, avança na possibilidade de reprodução das imagens em mais cópias, com o calótipo, um negativo em papel (DUBOIS, 1998; NEWHALL; 2002).

Essas experiências nos remetem aos primórdios da técnica fotográfica e às suas características científicas e precisas. Desde esses primeiros experimentos que permitiram fixar as imagens em superfícies, o interesse era no registro que a luz poderia produzir, sem a intervenção do artista, o que valorizaria o caráter objetivo do aparelho. Todos esses procedimentos que permitiram a invenção e a evolução da fotografia eram considerados experimentos científicos, tendo participação ativa de pesquisadores, químicos e físicos. Aos poucos, a possibilidade de reprodução e a qualidade das imagens foram se aprimorando. Esses novos processos revolucionaram a forma como a realidade e a ilusão eram percebidas, além de terem tornado possível a popularização da fotografia.

Entre as características que enfatizam a proximidade das ciências com a fotografia, é preciso considerar a sua capacidade de reproduzir um objeto com elevado grau de semelhança. Essa capacidade diz respeito ao fato da fotografia ser considerada uma cópia, um duplo da realidade, cabendo a noção mimética (DUBOIS, 1993).

No entanto, há um outro aspecto que foi ainda mais determinante para a ligação da fotografia com as ciências e a medicina: a sua estreita relação com o real. Dessa forma, cabe retomar o clássico *isso-foi* de Barthes (1984) e a capacidade de a fotografia fixar o instante na imagem. Lembra-se que, para o autor, “A fotografia é inclassificável, porque ela reproduz um momento, que repete mecanicamente algo que não se repetirá existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 12). E seria justamente essa característica – o que ela é em si – que a distinguiria de outras imagens. Fala-se aqui do seu estatuto de índice, um rastro do real, uma emanção do referente. Como disse Barthes, na fotografia,

o referente adere. Logo, é em razão dessa contiguidade física entre a fotografia e o real que dá ela um valor testemunhal. Assim, destaca-se a sua função de documento e de arquivo, dita como verdade, testemunho e prova.

Sobre essa peculiaridade da fotografia, destaca-se a qualidade de a técnica ser considerada como uma espécie de evidência, que atesta a existência daquilo que mostra. A convicção do seu aspecto documental, enquanto atestado da existência daquilo que registra, é ponto central que dá origem ao conceito de *fotografia-documento* (ROUILLÉ, 2009). Essa função da fotografia foi primordial para a comprovação nas demonstrações e experiências médico-científicas. Ao mesmo tempo, seu papel de arquivo será um dos mais relevantes na história da relação entre a fotografia e a medicina.

A fotografia caminhou junto à medicina e às ciências em inúmeros experimentos. Diversos deles, na segunda metade do século XIX, reuniam aspectos em comum: a presunção da imagem objetiva; a crença em seu potencial explicativo e superior em relação à palavra; a exploração do corpo humano como objeto de estudo; o gosto pelo bizarro; a confusão entre a representação e o real (SILVA, 2009). Entre as experiências mais expressivas da época, está a de Duchenne (1806-1875), médico francês que ficou conhecido pelos experimentos realizados com um mecanismo que descarregava pequenas correntes elétricas no rosto dos pacientes, para fotografá-los no momento da sua reação.

Figura 01 – Experimentos de Duchenne de Boulogne (1852 e 1856)



Fonte: DUCHENNE DE BOULOGNE. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. CA: Wikipedia Foundation, 2020. ³

As experiências de Duchenne pretendiam-se científicas e tinham como objetivo a correspondência “entre a profundidade dos sentimentos e os traços da figura humana e, por meio delas, ele tentava ler nos rostos os sinais de uma disposição da alma. O processo

³ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Duchenne_de_Boulogne. Acesso em: 22 out. 2020.

o levaria a elaborar uma cartografia dos mecanismos usados nas expressões” (SICARD, 2006, p. 133). Por esse ângulo, acreditava-se que a própria fotografia, em seu processo de produção, de certa maneira, promoveria a pose e as encenações para a câmera e, por sua vez, o olhar objetivante para o corpo. Então, o próprio dispositivo fotográfico incitaria o médico a usar a eletrização e a fazer essas encenações para a câmera, de maneira a realizar o experimento. Logo, é preciso reconhecer o pioneirismo de Duchenne, tanto no uso das correntes elétricas, quando no uso da fotografia na clínica médica.

No entanto, um pouco antes de Duchenne, no campo da psiquiatria, havia o trabalho do médico Hugh Welch Diamond, que, desde 1851, já explorava a fotografia para catalogar os pacientes do hospital em que trabalhava, valorizando-a como arquivo, que poderia ajudar no acompanhamento do histórico do paciente. Cabe ressaltar que, naquele tempo, os princípios que guiavam as condutas do retrato policial já caminham na mesma direção: catalogação, classificação e arquivos para controle e acompanhamento (FABRIS, 2004). Dessa forma, a fotografia também abria caminho para outras experiências que uniam a medicina à criminologia.

Figura 02 – Registros fotográficos de Hugh Diamond, ditos retratos da loucura (1856)



Fonte: MacRae, 2014.

As experiências de Duchenne e Diamond encorajaram outras semelhantes. Pouco a pouco, foram surgindo publicações que contribuíram com a disseminação das experiências de uso da fotografia na medicina e afirmando-a como melhor meio para documentar os corpos e as doenças. Dessa maneira, a fotografia, além das suas funções de classificação, diagnóstico, semiologia, taxionomia e memória, familiariza o médico com uma realidade humana que, frequentemente, era considerada horrenda ou amedrontadora (SICARD, 2006).

Em 1869, no hospital Saint-Louis de Paris, surgia a *Revista Fotográfica dos*

Hospitals de Paris, que se originou a partir de outra publicação notória no campo da fotografia médica, a *Clínica Fotográfica do Hospital Saint Louis*, que divulgou diversas demonstrações do uso da fotografia nas ciências médicas (SILVA, 2009). Além das já mencionadas fotografias, numerosas experiências apresentavam casos teratológicos e doenças dermatológicas – seguindo a cultura voyeurística da época, que já colocava o corpo como objeto de observação e controle da medicina. Essas revistas ficaram bastante populares no meio médico, em particular pelo aspecto chocante das imagens e pelo exotismo ou a raridade das doenças, que ainda eram pouco conhecidas e, dessa forma, tinham sua disseminação e catalogação altamente valorizadas.

Os relatos de experiências, como a de Duchenne, podem ser considerados os primeiros sinais de uma abordagem sensível do mundo por meio da fotografia médica (SICARD, 2006). Lembra-se que Duchenne preocupa-se em registrar emoções a partir dos eletrochoques, o que, por vezes, remetiam às sensações de dor, sofrimento, tortura, medo e, por outras, de admiração, espanto, graça, o que se lê tanto nas expressões dos indivíduos quanto nas poses e nos gestos. Isso era considerado o traço de uma abordagem mais artística e subjetiva do que científica e objetiva. Esse tipo de imagem integraria os acontecimentos do século XIX, em que era comum a associação de artistas e cientistas para aperfeiçoar a técnica fotográfica (ROUILLÉ, 2009).

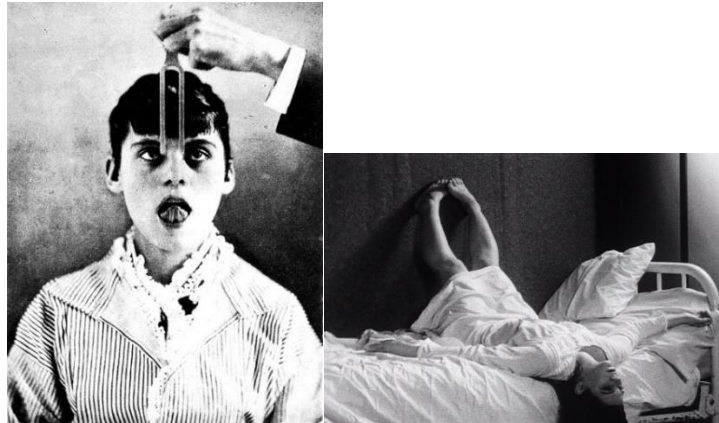
Há ainda duas publicações médicas que foram significativas na Paris do século XIX: *A Iconografia Fotográfica de Salpêtrière* e a *Nova Iconografia de Salpêtrière*. Elas eram ilustradas a partir das demonstrações públicas que o neurologista francês Jean-Martin Charcot (1825-1893) fazia com suas pacientes histéricas, que eram fotografadas. O trabalho do neurologista destacou-se significativamente na contribuição para a forma com que as doenças e o doente eram representados, no final do século XIX, dando aos mesmos uma narrativa e uma interpretação visual. Charcot tornou-se célebre por esses registros fotográficos de suas pacientes histéricas e pelo seu projeto que era considerado, simultaneamente, científico, pedagógico e terapêutico.

Desse modo, é a partir da fotografia que Charcot descreve a histeria⁴, inclusive considerando os procedimentos clínicos e experimentais, como a hipnose e as espetaculares apresentações das pacientes em crise no anfiteatro em suas aulas. Nas

⁴ Em Salpêtrière, Charcot interessou-se por estudar problemas motores, como a hepiglemia, que provocava uma semiparalisia em seu portador. Foi a partir da investigação de afecções como essa, que ele desenvolveu o conceito de histeria, entendido como a manifestação de um ou mais distúrbios físicos de fundo essencialmente emocional.

fotografias das fases do ataque histérico, Charcot contava com uma paciente que ficou conhecida como sua vedete: Augustine. Suas imagens podem ser vistas em várias páginas da *Iconografia* (DIDI-HUBERMAN, 2015). Além da questão da dor que envolvia o espetáculo da histeria, outros aspectos tratados por Didi-Huberman (2015) são relevantes para pensar as representações desse corpo doente na fotografia.

Figura 04 – Imagens da histeria



Fonte: CHARCOT. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. CA: Wikipedia Foundation, 2020⁵.

Didi-Huberman chama a atenção para a espécie de conveniência que existia frequentemente entre médicos, pacientes e seus públicos, nesses “espetáculos”, em que as histéricas exibiam e encenavam seus corpos. Uma relação que reunia desejos, olhares e saberes (DIDI-HUBERMAN, 2015). É possível observar esses aspectos quando se olha para as imagens da *Iconografia*: a pose, os gestos, as crises, os gritos, as atitudes passionais, as crucificações, os êxtases e todas as posturas do chamado delírio. Junto a isso, é possível pensar em questões referentes à temporalidade na relação entre as imagens e a doença, à teatralização e à relação de pertencimento do corpo à autoridade médica.

Assim, pode-se dizer que, nesse momento, estabelecia-se uma reciprocidade da sedução: de um lado, médicos com um apetite voraz por imagens da histeria e, de outro, histéricas que consentiam, posavam e até exageravam nas teatralidades do corpo. Mas a genialidade de Charcot, segundo Didi-Huberman (2015), residiria no fato de que, mais do que registrar e criar uma iconografia, ele conceituou o grande ataque histérico, que possuía várias fases ou períodos distintos. O autor destaca ainda que, nesses registros, dar-se-ia uma dialética do encanto, tanto por parte das histéricas quanto por parte dos médicos:

⁵ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Martin_Charcot. Acesso em: 22 out. 2020

“reciprocidade do encanto: das ‘atitudes passionais’ de ‘sua’ histórica, o médico terá feito uma obra de arte, a *imagem vivente* de um conceito nosológico, e o haverá quase glorificado enquanto imagem” (2015, p. 234).

Dessa forma, pode-se dizer que as fotografias da histeria por Charcot estariam em uma passagem da ciência para a arte, quando as imagens da aparência perdem o interesse científico e voltam-se para as instituições artísticas (SICARD, 2006). Nessa direção, Didi-Hubberman já afirmava que “talvez a fotografia nunca tenha deixado de tender, efetivamente, para uma superação da arte, para uma superação da ciência, e, por conseguinte, para uma superação dos modos de coexistência das duas” (2015, p. 89). Assim, ao mesmo tempo em que a clínica da histeria se transformou em espetáculo de exibição desses corpos doentes, também se aproximou da arte, especialmente no que se refere à encenação do teatro e às poses da pintura que, como se vê, podem ser transportadas para a fotografia.

A transparência do corpo: da medicina para a arte

Os exemplos anteriores ocuparam-se de resgatar uma parte relevante da história da fotografia com fins médico-científicos, mas que também se aproximavam, de certo modo, de uma influência subjetiva e artística. Parte-se, agora, para análise de outros tipos de imagens do corpo: as de raios-X. Nos exemplos que se pretende apresentar, neste segundo momento, a proposta é outra: o que os artistas podem fazer a partir de imagens médico-científicas? Como essas imagens mobilizam questões e poéticas artísticas?

Como se sabe, as ciências médicas evoluíram junto às tecnologias de imagens, que, muitas vezes, atenderam às suas necessidades e aos demais anseios da modernidade. O fato é que as técnicas de visualização do corpo modificaram o olhar médico sobre ele e, do mesmo modo, influenciaram o olhar cultural e artístico. A possibilidade de ver o interior do corpo, proporcionada a partir da invenção dos raios-X, torna-o permeável, transparente.

Esse entusiasmo pelo acesso ao interior do corpo humano chegou aos meios culturais e artísticos rapidamente. Nesse cenário, o que vai acontecer é um movimento de resistência, que se pode chamar de uma busca por um lugar de fala fora da medicina, que será tomado pelos artistas. Os processos de iluminação do interior do corpo humano passam a existir, então, também como ferramenta artística. Dessa forma, o corpo, feito

em parte transparente pela radiografia, vai permitir uma viagem ao seu interior, ao funcionamento dos órgãos: “inclusive o órgão do pensamento, mesmo que as verdadeiras imagens em questão sejam de fato imagens por convenção” (MICHAUD, 2011, p. 545).

Ao mesmo tempo, esses acontecimentos também mobilizam uma mudança nas noções existentes do público e do privado, do interior e do exterior, da intimidade e da revelação (DIJCK, 2005). O que era oculto e mais privado, como o cérebro, tornou-se público. Elementos que eram opacos, com a pele, agora são transparentes. Dessa forma, o significativo aumento no uso das imagens em medicina afeta singularmente o que nós sabemos e percebemos sobre nós mesmos (MONTEIRO, 2012; TUCHERMAN, 2008).

Desde então, diversos artistas foram influenciados por essas imagens e passaram a incorporá-las em suas obras. Quem já abordou o uso das tecnologias e imagens médicas pelos artistas foi Rosana Monteiro (2012), que comenta sobre algumas obras que trabalham com essa estratégia, especialmente aquelas produzidas a partir da Segunda Guerra Mundial, em função da ascendente difusão da tecnologia dos raios-X na medicina. A pesquisadora relembra um dos casos mais conhecidos: o de Francis Bacon, que utilizou as referências das imagens do interior do corpo humano em suas pinturas. Aliás, além das imagens de raios-X, o artista também usava frequentemente fotografias como ferramentas para suas obras, e tinha seu ateliê lotado delas (DELEUZE, 1981).

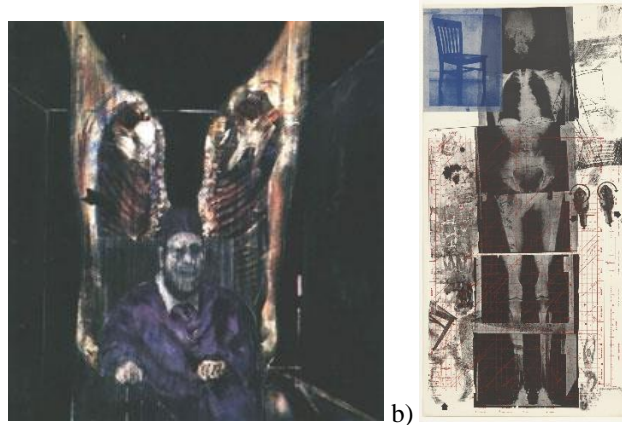
No caso de Bacon, a influência das imagens de raios-X em suas pinturas ocorre particularmente na célebre *Cabeça cercada por pedaços de carne*, de 1954. Nessa pintura, Bacon faz referências a outras obras, como o retrato do *Papa Inocêncio X*, de Diego Velázquez. Entretanto, na pintura de Bacon, o papa é apresentado como uma figura horrível e colocado entre duas metades seccionadas de uma vaca. A carcaça pendurada no fundo é provavelmente derivada do *Boi Abatido* de Rembrandt, 1655. Na versão de Bacon, a carcaça, pendurada nas costas do papa, cria uma composição crua e perturbadora, semelhante a uma crucificação. As mãos do papa, elegantes e equilibradas na versão de Velázquez, relacionam-se em Bacon com o assento da autoridade da igreja e o aparente terror. Sua boca está presa em um grito e estrias pretas escorrem do nariz do papa para o seu pescoço. Dessa forma, é uma pintura que busca retratar uma figura lamentável e aterrorizante, relacionando-se a toda dor, angústia e loucura existentes no mundo (GARDNER, 1989).

Monteiro (2008) observa que essa pintura de Bacon estava relacionada à sua série de crucificações, representando uma figura humana torturada e retorcida, tendo ao fundo

uma carcaça de boi pendurada em um gancho de açougue, considerando-se um dos aspectos mais interessantes sobre a criação da obra:

Bacon utilizou um livro de radiologia como uma espécie de manual para a produção de algumas de suas obras, como *Head Surrounded by sides of beef* (1954), em que utiliza as imagens de raios X como referência para produzir um corpo vivo em forma de uma carcaça (MONTEIRO, 2008, p. 4).

Figura 05 – *Cabeça cercada por pedaços de carne*, 1954



Fonte: a) FIGURE with meat. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. CA: Wikipedia Foundation, 2020.⁶; b) Monteiro, 2012.

Legenda: Em a, Bacon, *Figure with meat* (1954); em b) Robert Rauschenberg, *Booster* (1969).

Nessa primeira fase, então, a reflexão sobre esse mundo interior transparente é que orienta os trabalhos artísticos. Um outro trabalho conhecido deste período (1969) é o de Robert Rauschenberg, americano, um dos expoentes do expressionismo abstrato e da *Pop Art*: produz uma litografia com imagens de raios X de seu próprio esqueleto. E, na montagem, Rauschenberg corta a imagem dos raios X em cinco pedaços para formar o centro da litografia. Sobre essa obra Monteiro (2012) analisa “Rauschenberg representa uma cultura centrada no imaginário da superficialidade. Mas o que se representa é ainda o corpo perfeito, livre de qualquer anomalia”.

A produção que se segue, neste período, cabe comentar, é a de algumas artistas feministas em ascensão, que, na década de 1970, estão questionando o controle sobre o corpo e de seus padrões, sobretudo, os de beleza idealizado pela mídia e como objeto de desejo masculino. Assim, algumas artistas apropriam-se das imagens médicas para questionar esses padrões e as formas de autoridade sobre o corpo, clamando, em resposta, para uma autonomia e autenticidade das mulheres. É o momento em que, no lugar dos corpos saudáveis, entram os corpos doentes. É deste período o trabalho da americana Laura Ferguson, em *Os 44 esqueletos visíveis* (1994), um trabalho autobiográfico. O projeto

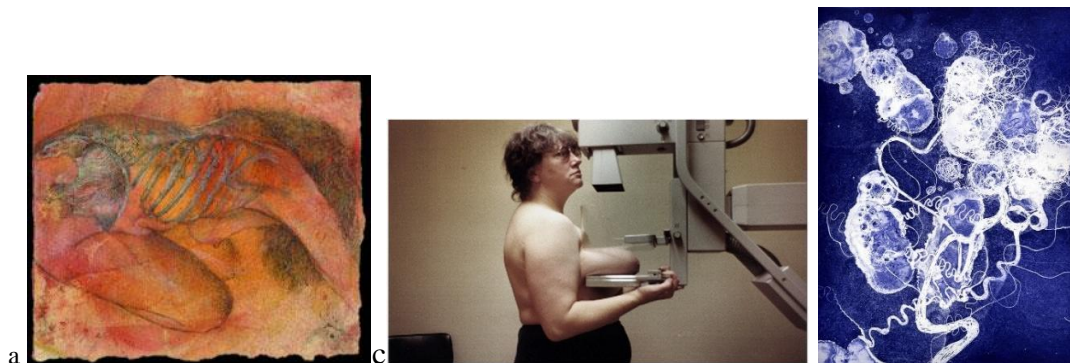
⁶ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Figure_with_Meat. Acesso em: 22 out. 2020.

originou-se quando a artista experimentou uma deformidade física devido a uma escoliose aguda. Ela quis retratar em sua arte a sua doença e as mudanças no seu corpo, questionando as convenções dominantes. “Laura inicialmente incorporou as imagens de seus exames regulares e posteriormente outras produzidas por médicos especialmente para suas obras” (MONTEIRO, 2012).

Uma artista que também transforma sua experiência da medicalização do seu corpo em arte, é Jo Spence, particularmente em suas séries de autorretratos sobre o seu diagnóstico e tratamento do câncer de mama, na década de 1980, estudadas em outro trabalho nosso (TUCHERMAN et TORRES, 2021). A artista feminista é a primeira a registrar um autorretrato realizando uma mamografia em 1982. Ela é também responsável pelos primeiros autorretratos mostrando as cicatrizes da mastectomia e de seu corpo nu e enfermo. Em grande parte de suas imagens, ela se apropria do ambiente hospitalar para questionar a forma como as pacientes eram tratadas pela medicina.

Com produção mais recente, a britânica Susan Aldworth se apropria de imagens médicas do cérebro e desenvolve obras a partir de residências artísticas em hospitais na Inglaterra, como em *Brainscapes, interrogando o cérebro* (2000-2006). Algumas de suas gravuras exploram, por meio de padrões, a sincronização que se desenvolve no cérebro durante a construção de um episódio epiléptico.

Figura 06 – Arte a partir de imagens médicas



Fonte: a) Monteiro, 2012; b) Spence, 1982-1983⁷; c) Aldworth; 2005⁸
Legenda: Em a, de Ferguson (1994); em b, de Spence (1992); em c, de Aldworth (2001).

Outra referência de artista contemporânea que trabalha com imagens de raios-X é a brasileira Cris Bierrenbach, em *Retrato Íntimo* (2003). Na série, a artista coloca em questão

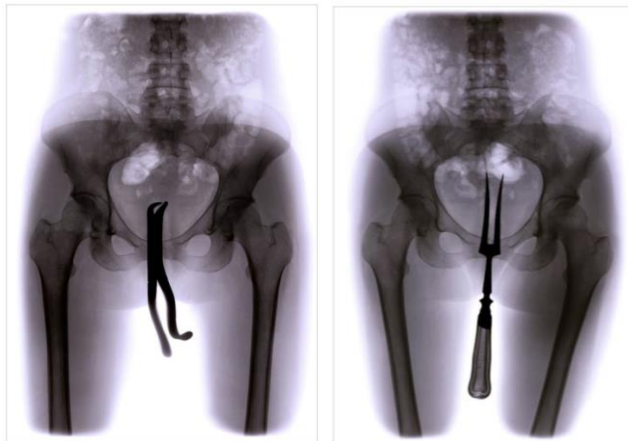
⁷ SPENCE, J. **Picture of health: how do I begin?.** 1982-1983. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/jo-spence-a-picture-of-health-how-do-i-begin>. Acesso em: 17 out. 2020.

⁸ ALDWORTH, S. In: SUSAN ALDWORTH. *Brainscape 24*, London: 2005. Disponível em: <https://susanaldworth.com/works/brainscapes/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

a intimidade, vinculada à interioridade invisível do corpo e às questões sexuais e de gênero, que emergem como um campo investigativo e poético. Relatando seu processo criativo, a fotógrafa conta que sua ideia era investigar o que seria a *intimidade, normal e anormal*, e como essa entrada de seu corpo (fotografada pelos raios-X) tem uma ligação com as suas emoções e afetos. Ela afirma ter se inspirado na célebre obra de Thomas Mann (1924), inclusive para o título. (TORRES, 2018a).

Os retratos íntimos de Bierrenbach partem dessa ideia e, então, ela começa a fazer raios-X com objetos inseridos em seu corpo e, depois, fotografa essas imagens. A série é composta de cinco retratos, que vão desde o ambiente estritamente médico-científico (fórceps) ao estritamente doméstico (garfo). Nas exposições, o tamanho que a artista usa é a de radiografia, um pouco maior do que o natural, buscando aproximar-se da realidade. Segundo Bierrenbach, a proposta é testar os limites do próprio corpo e introduzir a relação com os temas violência ou dor, no ambiente médico ou doméstico e, ao mesmo tempo, dialogar com temas como intimidade, limites, sexualidade, afeto, feminino. Da mesma forma, está em questão o poder da medicina diante do paciente, já que os exames, seguidos das técnicas de entrevistas nos consultórios, são de relevadora intimidade.

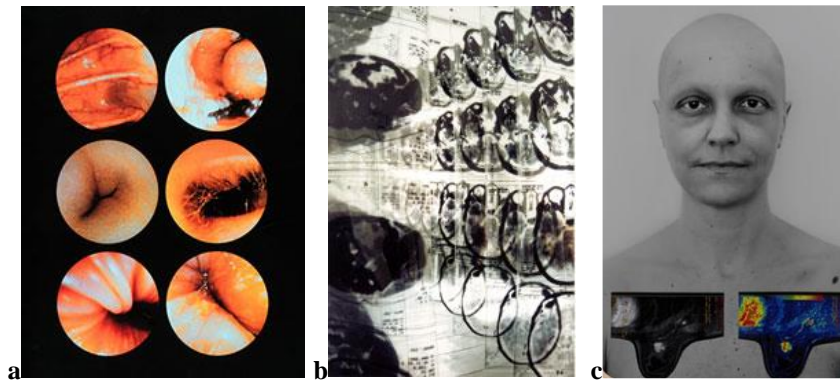
Figura 08 – *Retrato Íntimo* Cris Birrenbach, 2003. Fórceps e garfo



Fonte: Torres, 2018a.

Além das imagens de raios-X, com a evolução das tecnologias médicas de visualização do corpo humano, tais como endoscopia, ultrassonografia de fetos, filmagem e transmissão de operações cirúrgicas, cadáveres plastinados e digitalizados para uso em estudos anatômicos, abrem-se novas possibilidades para a sua abordagem no meio artístico. Uma delas é dos anos 1990, quando a artista libanesa Mona Hatoum produz o vídeo *Corpo Estranho* (1994), que chama de uma viagem endoclonoscópica pelo interior de seu corpo.

Figura 09 – Arte e doenças a partir de exames e imagens médicas



Fonte: a e b) Monteiro, 2012; c) Imbuzeiro, M. (2017) ⁹

Legenda: Em a, de Hatoum (1994); em b, de Mansur (2001); em c, de Imbuzeiro (2017)

No cenário nacional, há ainda outras artistas que exploram imagens do corpo medicalizado ou de procedimentos aos quais foram submetidas, entre elas, as brasileiras Mônica Mansur, em *Tomos* (2001), que produz uma série de trabalhos que chama de *Refotografias*, imagens refotografadas a partir de exames médicos e depois retrabalhadas e impressas. Para Monteiro (2012), diferentemente das anteriores, a ênfase de seu trabalho não é tanto em buscar inspiração nas imagens médicas e, sim, em um exercício de metalinguagem. Ou seja a artista parte das próprias imagens médicas e, busca, por exemplo, fazer uma analogia entre o processo da gravura e os cortes dos planos tomográficos.

Mais recentemente (2017), a fotógrafa Mônica Imbuzeiro produziu autorretratos usando as imagens de seus exames – dentre outros objetos cotidianos- realizados durante o tratamento do câncer de mama, buscando convocar memórias, sentimentos, sensações. A série, como assumido pela artista, tem uma função terapêutica e de afirmação de si e de sua identidade, após um longo tratamento. Simultaneamente, seus autorretratos optam por dar visibilidade ao corpo doente, em diálogo com outras mulheres. Nesse sentido, também pode-se considerá-los ligado às pautas dos movimentos feministas, à medida que se contrapõem à cultura contemporânea do corpo perfeito, vital, de alta performance.

Pode-se dizer que esses trabalhos e, particularmente os que iluminam o corpo doente, dialogam com os argumentos de Butler (2015) sobre as operações performativas, à medida que encenam um processo de transformação e um corpo fora da norma, ampliando a diversidade do que pode ser uma mulher, e incluindo a doença como algo que pertence a um grupo e à humanidade em geral.

⁹ IMBUZEIRO, M. Não morri, ainda. Entrevistadora: Audrey Furlaneto. *Hysteria*, [S. l.], 6 dez. 2017a. Disponível em: <https://hysteria.etc.br/ler/nao-morri-ainda-privilegio-quando-deixar-de-ser-privilegio-eu-vou/>. Acesso em: 24 set. 2020

Sobre as operações artísticas que compõem as obras apresentadas, cabe ainda observar que aspectos como a organização, a montagem, o tratamento estético, bem como os títulos e textos que acompanham as obras são centrais para suas poéticas. Quanto à essa questão, em especial, propõe-se relacionar com o que defende Rancière sobre o regime estético das imagens, que seria o nosso, o atual, em que texto e imagem são tomados em conjunto, em articulação. “Isso quer dizer que as formas visíveis falam e que as palavras têm o peso de realidades visíveis, que os signos e as formas relançam mutuamente seus poderes de apresentação sensível e de significação” (RANCIÈRE, 2012a, p. 45). É, portanto, a partir desse prisma que se propõe olhar para as obras aqui apresentadas, articulando textos e imagens, que resultam em suas poéticas.

Sendo assim, compreende-se que esses projetos, além de serem construídos a partir da apropriação das técnicas de visualização do corpo, também têm relação com a questão da dor, da doença, dos padrões de beleza e de outros dilemas vivenciados por esses corpos. Nesse ponto de vista, buscamos compreender como o corpo se entrelaça com a fotografia, as imagens médicas e a arte no decorrer dos séculos XX e XXI.

Considerações finais

Como tratamos aqui, grande parte do registro das imagens do corpo humano teve intencionalidade médica e científica desde os seus primórdios. No entanto, sempre houve uma ligação bastante próxima entre a ciência, a medicina e artes nessa produção. Além disso, as imagens mentais e culturais que temos do corpo são frutos dessas conexões.

Neste trabalho, abordamos o uso da fotografia, desde seu surgimento, para finalidades médicas e científicas, mencionando alguns exemplos consagrados em sua história. Posteriormente, a intenção aqui foi mostrar que o contrário também acontece: os artistas se apropriam de imagens produzidas inicialmente com finalidades médicas para propor suas questões artísticas, dar visibilidade a certos temas e compor suas poéticas. É quando escapa ao controle da tecnologia e da própria medicina o destino dessas imagens.

Longe de esgotar um tema tão vasto e instigante, buscou-se observar como os artistas podem ocupar um lugar de fala – fora da medicina – a partir do uso das imagens médico-científicas como ferramentas artísticas. Desse modo, as imagens e textos são articuladas poeticamente sublinhando seu potencial estético-político. Como vimos, os artistas vão eventualmente falar de suas próprias questões, mas também de questões políticas, culturais e sociais e referentes à tecnologia, à ciência e à medicina.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DELEUZE, G. **Fancis Bacon**. Paris: La Différence, 1981.
- DIJCK, J. V. **The transparent body**: a cultural analysis of medical imaging. Seattle: University of Washington Press, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- FABRIS, A. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- GARDNER, C. **Batman**. [New York]: Warner Books, 1989.
- MONTEIRO, R. H. Da medicina para a arte: um estudo do circuito social das imagens médicas. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, 13., 2012, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.13snhct.sbhc.org.br/resources/anais/10/1342642307_ARQUIVO_rosanahoriomonteiro-textocompleto.pdf. Acesso em: 22 out. 2020.
- MICHAUD, Y. O corpo e as artes visuais. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (org.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- NEWHALL, B. **Historia de la fotografia**. 2. ed. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. Senac, 2009.
- SICARD, M. **A fábrica do olhar**: imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX). Lisboa. Edições 70, 2006.
- SILVA, J. R. **Doença, fotografia e representação**: revistas médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925. São Paulo: EDUSP, 2009.
- TORRES, M. Autorretratos e as investigações estéticas do feminino: corpo, intimidade e políticas da fotografia de Cris Bierrenbach. *Clínica & Cultura*, São Cristóvão, SE, v. 7, n. 1, p. 89-106, jan./jun. 2018a. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/clinicaecultura/article/view/12782>. Acesso em: 19 out. 2020.
- TUCHERMAN, I.; TORRES, M. FOTOGRAFIA E CÂNCER: reflexões sobre a passagem do estigma ao testemunho. In: ANAIS DO 30º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/fotografia-e-cancer--reflexoes-sobre-a-passagem-do-estigma-ao-testemunho>> Acesso em: 19 jul. 2022
- TUCHERMAN, I.; SAINT-CLAIR, E. O Corpo transparente: dispositivos de visibilidade e mutações do olhar. **Intexto**, Porto Alegre, v. 2, n. 9, p. 1-17, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/8000/4767>. Acesso em: 24 set. 2020.