



Profanando o improfanável: fetos em arte

PALAVRAS-CHAVE: feto, útero transparente, profanação, dessacralização, arte impiedosa.

KEYWORDS: fetus, transparent womb, desacralisation, profanation, pitiless art.

A cada vez maior exposição mediática do embrião e do feto, tanto na cultura científica como na imaginação popular, é sintomática de mudanças significativas de paradigma nos nossos dias, tanto a nível espiritual e religioso como das biociências. Essa maior visibilidade do feto, assim como as respectivas consequências e ramificações dessa visibilidade no imaginário cultural e popular, será examinada a partir de algumas representações artísticas e literárias. Assim, este ensaio tentará mostrar a evolução de imagens do feto desde a Idade Média, com uma vertente eminentemente sagrada, e representações contemporâneas que se por um lado podem parecer chocantes à primeira vista, por outro lado revestem-se de um carácter profundamente emocional e humano, secular mas simultaneamente “sagrado”. Será dada especial atenção ao trabalho dos artistas Suzanne Anker, Damien Hirst e Marc Quinn, assim como da escritora Sylvia Plath como ilustrações contemporâneas da aparente autonomia e da cada vez maior iconicidade dessacralizada do feto.

Para Suzanne Anker, o feto é “a provocative icon in 21st century culture [...] a marker of political issues and religious beliefs” (Anker, 2013), assim como a hélice dupla do ADN se transformou no ícone cultural do século XX. Nos nossos dias, representações visuais de embriões e fetos parecem estar por todo o lado. O desejo de transparência, de conhecer até ao mais ínfimo pormenor o corpo humano, estende-se naturalmente ao embrião, que tem vindo a adquirir um estatuto icónico. Se por um lado essa maior visibilidade do embrião e do feto se deve a avanços científicos tais como a ecografia, por outro lado esta sua maior exposição é considerado por muitos como uma invasão de uma alegada santidade do embrião, transformando-o numa mercadoria, num objecto de consumo numa sociedade eminentemente consumista¹. De facto, são cada vez mais sofisticadas as técnicas de intervenção

¹ De acordo com Lynn M. Morgan, no nosso mundo contemporâneo os embriões são “central actors in the origin stories that many modern, educated people tell themselves [...] about who we are and how we came to be [...]”.

a nível do feto em termos de cirurgia e engenharia genética, que tanto podem ser vistas à luz de uma eugenia positiva, eliminando doenças, como podem ter como objectivo adicionar traços considerados desejáveis ou mesmo escolher o sexo do feto. Esta intromissão no desenvolvimento do feto, a criação de “designer babies”, já coloca sérios problemas éticos e pode ser considerada por muitos como uma profanação do “natural”². Por seu turno, como consequência desta representação autónoma do embrião, a mulher é como que eliminada, aparentemente desnecessária, um acessório ao desenvolvimento do feto, que é percebido como independente, protegido e seguro dentro da placenta.³

Este ideal de transparência (ver van Dijk, 2005), e neste caso específico do útero transparente, tem sido uma constante não só da medicina ocidental, sendo igualmente visível na arte religiosa medieval, de que existem variadíssimos exemplos⁴. A imagética religiosa do útero transparente era muito comum na Idade Média, em especial na arte Florentina (Moffitt, 2008: 189). As “Vierges Ouvrantes”, cuja função consistia em demonstrar que a Virgem continha o corpo de Cristo no seu ventre da mesma maneira que o tabernáculo encerra a hóstia, assim como imagens da Virgem Maria grávida, incluindo cenas ilustrando a Visitação, em que a gravidez da Virgem e de Santa Isabel eram bem evidentes, abundavam. Um exemplo representativo de uma visão artística da Virgem Maria obedecendo a este ideal do útero transparente é uma Visitação de 1310 executada em Constança, Alemanha, e actualmente no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, em que nas figuras da Virgem Maria e de Santa Isabel se pode ver uma cavidade uterina, coberta por cristal, através do qual se vislumbram as figuras de Jesus e São João Baptista ainda no útero (ver Jacqueline Jung, 2007)⁵. Esta escultura inscreve-se numa série de outras obras religiosas medievais⁶ que reflectiam e

Embryos have become the quintessential symbols of humanness, the minutest essence of ourselves” (Morgan, 2009: 4), sendo a ecografia crucial no sentido de contribuir para que os fetos sejam entendidos como pessoas.

² Por outro lado, como defende o eticista Peter Singer, “During the next 35 years, the traditional view of the sanctity of human life will collapse under pressure from scientific, technological, and demographic developments. By 2040, it may be that only a rump of hard-core, know-nothing religious fundamentalists will defend the view that every human life, from conception to death, is sacrosanct” (Singer, 2005).

³ Como Emily F. Porth observa, “As the absent referent in fetal display, females are effectively morally abandoned as incubators” (Porth, 2012).

⁴ Um exemplo particularmente ilustrativo é uma pintura a óleo oitocentista que é uma reprodução de uma escultura feita ente 1400 e 1410 para o centro de peregrinação de Bogenberg, na Baviera, e que se encontra no museu Diocesano de St Pölten, Áustria.

⁵ Significativamente, na sua discussão sobre maternidade e religião, Julia Kristeva em “Stabat Mater” descreve a Virgem Maria como “crystal wombed” (citado em Raymond, 2006: 204).

⁶ Um outro exemplo representativo de uma Visitação, do final do século XV, catalogado como um original de Albrecht Altdorfer e actualmente no Cleveland Museum of Art, mostra a Virgem Maria e Santa Isabel com Jesus e São João, ainda antes de ter nascido. Esta Visitação aparece designada no “Index of Christian Art” como “type foetus” (Verheyen 1964: 536), com os fetos neste caso pintados em frente das mães e não no útero. Outra Visitação, em Utreque, no Aartsbischoffelijk Museum, também mostra Jesus e São João nos úteros transparentes das mães.

santificavam a vivência doméstica e biológica das mulheres (Bynum, 1992: 198). Segundo Bynum, esta escultura pode ter sido inspirada por uma visão da mística Beneditina e teóloga alemã do século XIII Gertrudes de Helfta, que numa visão contemplou o “immaculate womb of the glorious virgin, as transparent as the purest crystal, through which her internal organs, penetrated and filled with divinity, shone brightly” (*ibid.*: 198, citando Gertrudes de Helfta)⁷. Após o Concílio de Trento (1545-63), no entanto, e em resposta à Reforma Protestante, a maioria das imagens de Virgens grávidas foram retiradas das igrejas por serem consideradas heréticas e indecorosas.

Partindo dos fetos divinos, mostrando o feto de Jesus no ventre da Virgem Maria, como se de uma ecografia ou radiografia se tratasse, ou de um útero transparente, passaria agora a reflectir sobre a exposição de embriões e fetos em museus dedicados à medicina, como objectos de estudo, ou simplesmente em coleções privadas, e a sua transposição para a literatura e a arte.

As maneiras como embriões e fetos são considerados de um ponto de vista cultural encontram-se intimamente condicionadas pelas sociedades em que se inscrevem, mas de uma forma geral mesmo as narrativas mais seculares e biológicas das origens e desenvolvimento embrionário recorrem a símbolos e retórica religiosos. Como escreve Donna Haraway, referindo-se a uma série de livros, artigos e documentários sobre a vida embrionária, tais como “The Drama of Life Before Birth” do fotógrafo Lennart Nilsson (*Life* magazine, Abril 1965)⁸, que trouxe para a ribalta o feto como entidade aparentemente autónoma e icónica: “A secular terrain has never been more explicitly sacred, embedded in the narratives of God’s first Creation, which is repeated in miniature with each new life. Secular, scientific visual culture is in the immediate service of the narratives of Christian realism” (Haraway, 1997: 178); “the biomedical, public fetus — given flesh by the high technology of visualization — is a sacred-secular incarnation, the material realization of the promise of life itself” (*ibid.*: 179). Segundo a historiadora da ciência Barbara Duden, por seu lado, na sua análise da percepção pública do feto⁹, este funciona como um “sacrum” moderno, uma entidade que merece proteção, representativo da sacralização da própria vida. Por outro lado, se, como Duden observa, “the fetus is the *sacrum* of our time, it is a *sacrum* of a new kind. In our

⁷ De acordo com Bynum, “the familiar trope of the Virgin’s womb as a glass that remained intact while admitting light allowed each act of looking at and through these stones to recall the moment of Christ’s conception” (Bynum, 1992: 226).

⁸ Como Anker e Franklin (2011: 107) observam, um aspecto da técnica fotográfica de Nilsson que tem recebido pouca atenção, prende-se com a maneira como ele “extended a centuries-old tradition of fetal representation through a series of transpositions—in a sense reanimating the tradition of the spectacle in jars for a mass audience”. Assim, segundo Anker e Franklin, “consistent with three centuries of manufactured fetal transparency—of fetal specimen-spectacles in bottles in wax, and in illustrations—Nilsson’s fetal photographic album ushered in the modern era of fetal specimen display in order to educate the Kodachrome generation about their offspring” (Anker e Franklin 2011: 107-108).

⁹ No contexto da controvérsia anti-aborto na Alemanha na década de 90.

world, where we increasingly live not among things we see but among appearances we are shown, the modern *sacrum* also has the character of a media event” (Duden, 1993: 109)¹⁰. De facto, os fetos mortos conservados em jarras de vidro em muitos laboratórios e museus em todo o mundo, em virtude da sua qualidade de quase vida que não chegou a desenvolver-se, fazem parte de um “sagrado” que ao ser exposto em toda a sua crueza e crueldade podem ser vistos como profanados, enquanto simultaneamente adquirem novas conotações que podem remeter para um novo “sagrado” secularizado.

“*The baby in the . . . bottle*”

Sylvia Plath (2005: 70)

A escritora americana Sylvia Plath, no seu livro *The Bell Jar* (1963), descreve a cena em que a protagonista, a jovem Esther Greenwood, é confrontada com uma colecção de fetos com anormalidades num laboratório anatómico de um hospital onde o seu namorado, um estudante de medicina, trabalha e especificamente com um exemplo de um feto, “the baby in the ... bottle [that] had a large white head bent over a tiny curled-up body the size of a frog” (Plath, 2005: 70), uma cena que a traumatiza para sempre¹¹. O próprio título do livro remete para o símbolo da campânula de vidro ou jarra que tanto pode ser usada para proteger e preservar alimentos e outros objectos, como para abafar e mesmo matar por asfixia, encontrando-se simbolicamente ligado aos recipientes de vidro com os fetos mortos conservados em formaldeído¹². A própria Esther sente-se como uma amostra médica num laboratório anatómico. Como se pode ler: “To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is a bad dream” (*ibid.*: 265). De resto, a obra de Plath, incluindo poemas, cartas e diários, está perpassada pela temática e simbolismo de fetos e embriões numa dialética de sobrevivência. No poema ekfrástico “Two views of a cadaver room”, escrito mais ou menos pela mesma altura de *The Bell Jar*, os fetos em jarras de vidro aparecem como símbolos de estrazinha, de preocupação latente em termos da condição feminina, de uma possível futuridade inquietante: “In their jars the snail-nosed babies moon and glow” (Plath 1981: 114). Em “Johnny Panic and

¹⁰ A antropóloga Sarah Franklin, por sua vez, observa que “the embryo’s capacity to become a sacred image of life itself is demonstrated by its ability to represent the human, the nation, the species, and the future” (Franklin, 1999: 64).

¹¹ “Buddy took me out into a hall where they had some big glass bottles full of babies that had died before they were born. The baby in the first bottle had a large white head bent over a tiny curled-up body the size of a frog. The baby in the next bottle was bigger and the baby next to that one was bigger still and the baby in the last bottle was the size of a normal baby and he seemed to be looking at me and smiling a little piggy smile” (Plath, 2005: 70).

¹² Algumas das capas do romance alertam para este simbolismo, mostrando a protagonista sufocada e aprisionada numa campânula de vidro.

the Bible of Dreams” (Plath, 1958)¹³, por seu lado, os símbolos que remetem para uma asfixia do ser, quer através da água quer do ar, já lá aparecem¹⁴. Também o poema “Medusa”, escrito em 1962, dá voz a estas preocupações, inscritas numa relação conflituosa com a mãe/medusa, cujos tentáculos conseguem sempre chegar à filha que, no poema, se imagina a viver ainda no útero materno, uma jarra de vidro em que se encontra presa. A obra de Plath é caracterizada por esta recorrente procura do cerne da relação mãe/filha, uma relação sempre difícil e complexa mas que simultaneamente encerra um porto de abrigo, um regresso ao útero, se bem que esse regresso seja sempre problemático, pois tanto protege como aprisiona, um retornar ao útero discutido por Freud (1985) no seu ensaio “The Uncanny”¹⁵. Da ambígua dessacralização de embriões em jarras na obra de Sylvia Plath, sempre descritos num contexto de questionação de símbolos religiosos, uma obra atravessada por uma imagética uterina, placentária e embrionária, passaria agora para uma breve reflexão sobre outros fetos e embriões em museus anatómicos, como os da artista, académica e crítica de arte Suzanne Anker.

“Like looking through a veil”, Anker e Franklin (2001: 122)

Desde fetos em vasos de vidro até fetos a desenvolver-se em úteros artificiais, artistas e cientistas têm-se dedicado a estudar as imagens fetais dos mais variados pontos de vista, tanto de uma perspectiva médica e científica como artística, produzindo as obras de arte e os textos médicos que avançam o conhecimento sobre fetos e as suas múltiplas representações assim como novos enquadramentos que favorecem e potenciam os debates em volta dessas representações. Como Suzanne Anker e Sarah Franklin explicam: “Given their artistry, antiquity, and increasing visual prominence, it is no surprise fetal and other preserved specimens have increasingly become the subject of work by visual artists, in a tradition of often provocative pieces and exhibits in which the history, ethics, and politics of specimen display are explored aesthetically” (Anker e Franklin, 2011: 109).

¹³ “Johnny Panic and the Bible of Dreams” foi escrito em 1958 mas só publicado postumamente em 1977.

¹⁴ “By this time, I already see the surface of the lake swarming with snakes, dead bodies puffed as blowfish, human embryos bobbing around in laboratory bottles like so many unfinished messages from the great I Am” (Plath, 1958: 158-159).

¹⁵ “Who do you think you are?
A Communion wafer? Blubbery Mary?
I shall take no bite of your body,
Bottle in which I live,
Ghastly Vatican.
I am sick to death of hot salt.
Green as eunuchs, your wishes
Hiss at my sins.
Off, off, eely tentacle!
There is nothing between us”.
“Medusa”, 45-46.

Suzanne Anker é uma artista contemporânea que contribui precisamente para esta tendência de representações fetais com trabalhos que reflectem sobre o impacto de novas tecnologias reprodutivas e genéticas na cultura contemporânea. *Water Babies* (2004) consiste numa série de fotografias tiradas no Museu Vrolik na Universidade de Amesterdão, um museu de Anatomia Embrionária, que representam fetos em jarras em diversos estádios de desenvolvimento, alguns com deformidades. Como Anker explica, *Water Babies* pondera questões tais como as maneiras como o útero é representado, assim como de que forma é que os fetos são reconstruídos como objectos culturais e ícones políticos¹⁶. Anker explica que o título *Water Babies* foi inspirado pelo livro *Water Babies* (1957 [1863]) de Charles Kingsley, um contemporâneo de Charles Darwin (Anker, 2012: 44).

Assim, em *Water Babies* os fetos são transformados em obras de arte, implicitamente abordando questões éticas que se tornam inseparáveis da parte estética presente na contemplação de fetos preservados em jarras, alertando igualmente para o contexto, as maneiras como estão expostos e a quem se destinam¹⁷. Segundo Anker, estes fetos sugerem indagações sobre a vida e a morte, confrontando-nos com essa dualidade. Como Anker explica, ir por detrás do véu, da superfície de vidro, significa transgredir e transpor uma fronteira, já que o véu se transforma no espelho que nos revela a nós próprios¹⁸. Para Anker estas imagens são representativas de uma tendência que denomina como “dark sublime”, provocando uma panóplia de emoções que vão do terror ao espanto, ombreando com o grotesco e monstruoso (Anker, 2010). De facto, a variedade de sentimentos, incluindo admiração, assombro e repulsa, invocados pelos fetos em jarras, inscrevem-se no que se poderia aptamente denominar o “pathological sublime”, um termo usado por Mark Dery no seu ensaio “Nature Morte: Formaldehyde Photography and the New Grotesque” para descrever o crescente interesse no que ele apelida “medical grotesquerie”, “freak chic” e “pickled punk” (Dery, 1999: 148), associando este entusiasmo renovado em relação a amostras médicas¹⁹ a mudanças na cultura popular em geral²⁰. Dery considera

¹⁶ YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=gPfomxBfvtk>, 30/6/2013.

¹⁷ A pergunta que se coloca é a seguinte: como é que fotografias de fetos em jarras como as de Emily F. Porth, também tiradas num museu, significativamente o Hunterian Museum em Londres, onde Charles Darwin e Richard Owen discutiram teorias evolutivas, com Owen e Thomas Henry Huxley representados numa ilustração de *Water Babies* de Kingsley, a observar um bebé numa jarra de vidro, diferem de *Water Babies* de Anker, explicitamente uma obra de arte? Sugerem reacções distintas devido aos seus enquadramentos diferentes? Esta é uma das questões fundamentais a que Anker tenta responder.

¹⁸ Como Anker escreve, ir “behind a veil is to transgress a hidden boundary. At the same time the veil becomes a mirror for our concealed selves, as we peek behind the curtain of inscrutable worlds” (Anker, 2012: 44). Confrontar uma fotografia tirada por Lennart Nilsson (1965) de um feto recoberto pela placenta transparente, criando o efeito de um véu que recobre o feto.

¹⁹ “Now, as we return to a world of gods and monsters, there’s a burgeoning fascination, on the cultural fringes, with congenital deformities, pathological anatomy, and other curious from the cabinet of wonder” (Dery, 1999).

²⁰ Consultar também *The Pyrotechnic Insanitarium* (2000) de Mark Dery em que este analisa a “formaldehyde photography” (148), um termo que foi primeiro utilizado por Frans Schouten no catálogo de uma exposição em 1986 no New York Alternative Museum intitulada “Repulsion: Aesthetics of the Grotesque”. Dery considera

a “formaldehyde photography” como um exemplo do “pathological sublime” (*ibid.*: 163), podendo a obra *Water Babies* de Anker ser inscrita nesta designação.

The Glass Veil, por seu turno, é uma instalação de Suzanne Anker em parte inspirada por outro museu, o Medizinhistorisches Museum der Charité em Berlim²¹ que mostra diversos órgãos preservados em jarras de vidro assim como fetos que, tais como os de *Water Babies*, são amostras médicas pertencentes ao museu. *The Glass Veil (The Center of Gravity)*, por seu turno, consiste numa série de vinte e quatro paraquedas invertidos suspensos do tecto, evocando a guerra, mas também, simbolicamente, sacos amnióticos, que conjuntamente com as fotografias fetais sugerem uma pletora de camadas interpretativas: vida e morte, sobrevivência, o útero transparente, assim como diferentes enquadramentos que por sua vez invocam outros prismas da representação artística e estética, conjuntamente com diversas facetas morais e éticas. De acordo com Anker, o nylon transparente que faz lembrar um véu fetal é “a memory marker of what had occurred during the horrific aerial bombardment of Berlin” (Anker, 2010: 143), quando o museu quase foi destruído. Uma outra instalação de Anker, *The Glass Veil (The Hand-Mirror)* (2009), prossegue uma linha temática semelhante, mostrando um feto dentro do útero, com a forma de um espelho de contador, confrontando-nos com as nossas origens, como que reflectidas num espelho virado para nós, e simultaneamente convidando-nos a ponderar o estatuto do feto, o início e o fim da vida numa contiguidade perturbadora²². Como Anker e Franklin observam, o feto “becomes our mirror” (Anker e Franklin, 2011: 118), comentando também que o saco amniótico em *The Hand-Mirror* corresponde aos paraquedas (Anker, 2010: 146), reforçando assim a relação simbólica entre placenta e paraquedas²³.

Em *Origins and Futures* (2002-2004), uma instalação que é constituída por um grande número de esculturas embrionárias e fetais, Anker reflecte sobre as origens e desenvolvimento da

a “formaldehyde photography” como um exemplo do que ele designa por “the pathological sublime” (citado em Anker e Franklin, 2011: 109).

²¹ *The Glass Veil* fazia parte de uma exposição que decorreu de 9 de Julho a 6 de Setembro de 2009.

²² Anker sugere o poema de Walt Whitman “A Hand Mirror” (Whitman, 1900) como um outro eco intertextual, um poema que segundo Anker “summons a poetic parallel” (Anker, 2010: 147) em relação à sua obra *The Hand-Mirror*.

²³ Significativamente, Salvador Dalí também já tinha comparado a placenta ou o útero materno com um paraquedas. Dalí acreditava que era capaz de aceder a algumas das suas memórias intra-uterinas, que descreve no seu livro autobiográfico (Dalí, 1993 [1942]). Um quadro de Dalí que ilustra esta temática é *Familia de centauros marsupiales* (1940-1941), em que as crianças, segundo Dalí, “can come out of, and go back into, the maternal uterine paradise” (Dalí, 1993: 71). Dalí retoma a comparação entre a placenta e os paraquedas, observando que as fêmeas marsupiais “also have this meaning of the parachutes of birth—‘parabirths’—for thanks to the ‘holes’ which the centaresses have in the middle of their stomachs their sons can at will enter and leave their own mother, their own paradise, so as to be able to become gradually habituated to the environmental reality, while consoling themselves in the most progressive manner for the memory, unconscious but incrustrated in their soul, of that wonderful pre-natal lost paradise, which only death can partly restore to them” (Dalí, 1993: 30-31). Ver ainda a este propósito Ferreira (2005).

vida representando fetos em diversos estádios da sua experiência intra-uterina, posicionando-os numa mesa de aço coberta com peças de pirita, um mineral associado com as origens da vida em tempos remotos. A pirita, muitas vezes confundida com ouro, sugere que as aparências podem ser ilusórias. Partindo desta perspectiva, a mesa pode ser comparada com o tabuleiro onde são expostas jóias numa ourivesaria, enquanto os fetos, de acordo com esta lente interpretativa, podem ser vistos como jóias preciosas, comparados com valiosos objectos de consumo. *Cubist Baby* (2004) e *Golden Boys* (2004), que também fazem parte da série *Origins and Futures* (2002-2004), por seu turno, também ponderam o estatuto do feto como um objecto de consumo sujeito a modificações de acordo com o desejo dos progenitores, com recurso a técnicas de engenharia genética, transformando-os em “designer babies”. *Golden Boys* em especial dramatiza estes conceitos, em que o idealizado “rapaz de ouro” constitui o arquétipo da criança com os traços físicos e psicológicos mais desejáveis de um ponto de vista parental e social²⁴.

Helen Chadwick: Unnatural Selection

A artista britânica Helen Chadwick também representou embriões como se de jóias se tratasse, utilizando o seu trabalho, tal como Anker, para reflectir sobre as implicações éticas das novas tecnologias reprodutivas e o estatuto do embrião²⁵. Em consonância com os muitos ecos religiosos presentes na sua obra, *Monstrance* (1996), uma das peças da série *Unnatural Selection*²⁶, consiste em sete fotografias de embriões dispostos como uma jóia, um alfinete, mas também, como o nome indica, como uma custódia ou ostensório, onde se expõe a hóstia consagrada, associando assim simbolicamente os embriões com o corpo sagrado de Cristo. Chadwick usou embriões excedentários em experiências de fertilização em vitro e que iam ser descartados, tendo trabalhado com eles nos laboratórios da Assisted Conception Unit do King’s College Hospital em Londres²⁷. Desta maneira, Chadwick utilizou embriões como veículos artísticos numa reflexão sobre o destino dos numerosos embriões que nunca se chegam a desenvolver, preservados ou eliminados em laboratórios em todo o mundo²⁸.

²⁴ Também nos Gabinetes de Curiosidades Renascentistas se encontravam por vezes fetos conservados em jaras de vidro, exibidos como objectos não só relevantes de um ponto de vista médico mas também estético. Reportando-se à coleção do cirurgião holandês, o Dr. Frederik Ruysch do fim do século XVI e princípio do XVII, e em particular aos fetos, Julie V. Hansen observa: “lovingly arranged on pillows and in glass jars, these unfortunate ... miscarried fetuses have been transformed into aestheticized objects of reflection, human materials that are to be viewed and valued only within the context of Ruysch’s artistry” (Hansen, 1996: 672).

²⁵ Chadwick seleccionou vários exemplos de fetos no Hunterian Museum em Londres.

²⁶ Estas obras foram directamente influenciadas pelo artigo de Rosalind Petchesky (1987).

²⁷ Segundo Kate O’Riordan, as imagens em *Monstrance* “replicate the images circulating in the embryo debates of the 1980s” (O’Riordan, 2010: 96).

²⁸ De acordo com Squiers (2013), referindo-se a *Monstrance*, Chadwick “also presents the constructed, artificial process in which an embryo is created outside a woman’s womb as a kind of secular object of veneration”.

Em *Nebula* (1996), que também faz parte de *Unnatural Selection*²⁹, embriões constituem de novo o cerne deste trabalho, uma série de fotografias de embriões dispostos com a forma de uma constelação no céu noturno, ou como um colar³⁰. Como Chadwick explica: “I wanted to play with the aesthetics of value, where the faceting or polishing of gemstone is contrasted with the natural cleaving of the cells into further divisions” (citado em Buck 1996). Estas obras de arte constituem assim uma chamada de atenção para a vulnerabilidade do embrião humano, assim como a fragilidade da existência e as políticas reprodutivas (ver também Franklin, 1999: 73-78).

Damien Hirst, *For Heaven’s Sake* (2011)

Outro artista que estabelece uma ligação conspícua entre fetos e jóias é o artista britânico contemporâneo Damien Hirst, uma figura extremamente controversa, a quem a Tate Modern em Londres dedicou em 2012 uma exposição retrospectiva que atraiu milhares de visitantes.

For Heaven’s Sake (2011) é o molde do crânio de um bebé recém-nascido, parte de uma colecção anatómica do século XIX adquirida por Hirst, cravejado com mais de 8000 diamantes. É uma obra extremamente polémica que imediatamente ofendeu associações de pais que tinham sofrido com a perda de um filho. A interligação estabelecida nesta obra entre um objecto de consumo associado com extremo poder de compra e simultaneamente a conotação com um *memento mori* é uma relação poderosa e perturbadora³¹. *For Heaven’s Sake* (2011) estabelece ainda outras ligações com uma obra anterior de Hirst, *For the Love of God* (2007), desta vez o molde de um crânio adulto cravejado de diamantes, a obra de arte mais cara jamais criada por um artista, contendo o maior diamante alguma vez encomendado depois das Jóias da Coroa. Referindo-se a *For the Love of God*, Debra Benita Shaw observa que “while it serves as a critique of the art market and the structuring of sensibilities under the terms of capital accumulation, it also functions to remind us that salvation, in contemporary secular culture, is figured in terms of consumer choice and investment in technoscientific expertise” (Shaw, 2009: 252).

Marc Quinn, *Rainbow Angel*

Uma outra obra muito controversa e potencialmente chocante é *Rainbow Angel* (2006) do artista britânico contemporâneo Marc Quinn. Trata-se de um modelo em bronze do

²⁹ Ingham (2008: 82) refere outras conotações em relação a *Unnatural Selection*, considerando esta instalação “highly suggestive of the allegorized womb . . . integrating actual fertilized human eggs discarded by the IVF unit”.

³⁰ Para O’Riordan (2010: 89), referindo-se à obra de Chadwick, “discarded embryos mounted as jewellery and displayed in an art gallery commodifies and aestheticises assisted reproduction”, evocando uma plethora de medos associados a novas tecnologias reprodutivas na sociedade contemporânea, obcecada por uma ética consumista.

³¹ Hirst explicou numa entrevista em relação a *For the Love of God*: “I didn’t expect it to be so alive. I thought it was all about death, but I think it’s the most alive thing I’ve ever made” (Hirst, 2011: 98).

esqueleto de um feto de 22 semanas, representado a rezar em Winchester Cathedral, no que Quinn descreve como num comentário implícito contra o aborto. O facto de colocar o esqueleto do feto numa catedral adiciona uma dimensão explicitamente sagrada, ou melhor, contrasta um objecto que é ao mesmo tempo um *memento mori* e um alerta para a preservação da vida, no que pode ser visto como um manifesto anti-aborto saudado pelos grupos pró-vida³². De facto, e regressando por momentos a *For Heaven's Sake* de Damien Hirst, também este crânio quase fetal pode ser visto como uma celebração da vida, com os diamantes metonimicamente aludindo à riqueza que constitui estar vivo.

Bryan Crockett, *Ecce Homo* (2000)

Uma outra obra que pode ser produtivamente comparada com *Rainbow Angel* de Marc Quinn é uma escultura de Bryan Crockett, *Ecce Homo* (2000), referenciando *Ecce Homo* de Caravaggio. Trata-se de uma escultura figurativa de um rato de laboratório geneticamente modificado, o “OncoMouse”, numa atitude semelhante ao esqueleto fetal de *Rainbow Angel*, de oração, a implorar perdão ou piedade, ou mesmo, quem sabe, a benzer quem o observa. Segundo Crockett, o seu “mouse/man” “stands in a gesture reminiscent of Christ revealing his wounds” [10]. Por outro lado, não seria despicienda a comparação subentendida entre as experiências em laboratório utilizando ratos e embriões. Outra obra relacionada com as anteriores é *The Passion of Oncomouse* (1994) de Lynn Randolph, uma pintura que representa o rato de laboratório geneticamente modificado, “OncoMouse”, simbolicamente associado à figura de Cristo com a coroa de espinhos³³.

Estas obras podem ser inscritas no contexto do que o filósofo francês Paul Virilio apelida de arte “impiedosa” (“pitiless art”), descrevendo o século XX como “century without pity” (Virilio, 2006: 28). Falando da arte contemporânea, Virilio refere-se-lhe em termos de dó, do seu carácter lastimoso ou desapiedado, assim como da profanação das formas e dos corpos nesse século. Virilio referia-se não só à violência das guerras do século XX, mas também a exemplos de *bioarte* que a partir de materiais orgânicos criam novas formas de vida, considerando que a arte contemporânea parece muitas vezes abdicar da ética a favor de uma estética profanatória, palavras que se aplicam a muitos das obras aqui brevemente tratadas. Um outro exemplo de arte que do ponto de vista de Virilio é profanatória, explorando o corpo humano, é a exposição *Body Worlds* organizada pelo professor de anatomia alemão

³² *Rainbow Angel* fazia parte de uma exposição na Winchester Cathedral chamada “Light” que justapunha esculturas contemporâneas com peças religiosas antigas. *Rainbow Angel* estabelece um diálogo crítico com a ilustração do século XVII do cirurgião inglês William Cheselden de um esqueleto a rezar, em Cheselden (1733).

³³ *The Passion of Oncomouse*, com uma série de olhos a espreitar através de aberturas na parede, invoca outro eco visual importante, referenciando a pintura vagamente sacrílega de Max Ernst *La vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre* (1926). Este quadro representa a Virgem Maria vestida de vermelho, e não com o tradicional vestido azul, a bater em Jesus, em criança, com o halo sagrado caído no chão, desmontando e subvertendo assim imagens convencionais da Madona com Jesus.

Gunther von Hagens que exibia corpos conservados através de uma técnica de plastinação e que mostravam em detalhe a anatomia humana. Uma das peças mais contestadas incluía precisamente uma mulher grávida de oito meses exposta de maneira a mostrar o útero com o feto lá dentro, uma pose que muitos poderão considerar provocadora, mas por outro lado, como algumas das obras aqui referidas, também profundamente evocadora da falibilidade e do sofrimento humanos, inspirando dó e piedade. O aspecto mais chocante nesta obra em particular, mas também em muitas outras nesta exposição, tem a ver com a pose em que a mulher foi colocada, uma postura sedutora e como que alheada do drama que se está a passar no seu corpo, já que a mulher e o feto morreram antes deste nascer. *Virgin Mother* (2005), de Damien Hirst, que pode ser vista em diálogo com as anteriores, é uma versão moderna da Virgem Maria, uma estátua de bronze de uma mulher grávida mostrando, como a de Gunther von Hagens, o interior anatómico do útero e o feto, uma obra que como todas as outras de Hirst provocaram escândalo e polémica. *Virgin Mother*, por outro lado, pode ser inscrita na mesma linhagem das Virgens renascentistas pintadas com úteros transparentes, parte de um impulso semelhante de transparência, de aceder e visualizar o que de um ponto de vista católico renascentista devia ser ocultado.

Também o filósofo italiano Giorgio Agamben intervém activamente neste debate. Para Agamben, a “profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (Agamben, 2007: 77), uma citação que inspirou o título deste ensaio, que encerra um paradoxo: como é que se pode profanar algo que é improfanável? Segundo Agamben no seu “Elogio da Profanação”, a profanação neutraliza aquilo que profana, desactivando as ideologias do poder e devolvendo ao uso comum os espaços que as estruturas do poder tinham açambarcado, uma táctica política e estética patente nos trabalhos aqui analisados que, ao profanarem objectos que pertenciam maioritariamente à esfera (con)sagrada e santificada, os libertam para outros usos desligados do sagrado, devolvendo-os ao seu contexto original. Para Agamben, a relação entre o sagrado e o profano é uma relação dessacralizada. Agamben define religião como “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere a uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (*ibid.*: 65). O potencial profanatório é, assim, um potencial libertador, que Agamben aplica em particular à sociedade do espectáculo contemporânea, à política da corrupção e à religião capitalista, que no extremo, para Agamben, ambiciona criar algo improfanável. De maneiras diversas e complexas, as obras aqui referidas têm todas um potencial de profanação no sentido agambiano do termo, removidas da esfera do sagrado para o uso comum, sugerindo novos usos e interpretações.

Dos úteros transparentes das Virgens Medievais para os úteros transparentes contemporâneos das ecografias ginecológicas, passando pelos fetos em frascos como espécimes anatómicas para estudo e posteriormente transformados em obras de arte, pode-se dizer que o conteúdo do útero e o feto se foram gradualmente dessacralizando numa sociedade cada

vez mais secular e profana. Poderemos descrever assim algumas destas representações como uma profanação do invisível que de repente se tornou ubiquamente presente e observável.

Conclusão

Este ensaio abordou algumas representações visuais de embriões e fetos, desde a Idade Média até aos nossos dias, através de um prisma a que chamaria ética visual, que explora as múltiplas formas em que as imagens funcionam como argumentos visuais que influenciam comportamentos e repensam a questão ética associada a essas representações, dado que a ética é inseparável da parte estética presente na contemplação de fetos preservados em jarras e transformados em peças de arte.

De que maneira é que as obras de arte aqui referenciadas podem ser vistas como reinvestindo o feto com novas conotações e valores porventura mais consonantes com uma ênfase na vida, sugerindo uma nova “santidade” e retirando um potencial sentimento de ofensa profanatória que possam sugerir? A profunda humanidade do esqueleto fetal de Marc Quinn a rezar, implorando piedade e compaixão, pode ser interpretada como uma metamorfose do antigo conceito de santidade para talvez um novo conceito mais abrangente. Se por um lado o sagrado era conotado na iconografia medieval com o que tinha de permanecer escondido, secreto, misterioso e silenciado, poder-se-á falar aqui porventura de um novo “sagrado”, visível e confrontador, apelando às emoções e à importância da vida. De facto, não só há uma evolução avassaladora nas representações de fetos em arte, tanto religiosa, sacra, como secular, como também num certo conceito do “sagrado,” em que objectos ditos sagrados, quando retirados do ambiente religioso e colocados em outros contextos, são investidos com novas conotações, seculares e profanas, em termos agambianos. Assim, a remoção da aura sagrada destes objectos contribui significativamente para reconfigurar os contornos éticos e seculares dos novos usos que lhes são atribuídos, libertando-os, através da profanação, para esferas dessacralizadas.

Se os fetos conservados em frascos, muitos com deformidades, podem ser descritos como amostras médicas teratológicas, são igualmente *memento mori* e lembranças penosas e perturbadoras da imperfectibilidade e sofrimento humanos. Paradoxalmente, os fetos na cultura contemporânea, ao ser afastados de uma certa “santidade” e reverência tradicionalmente associadas à mulher grávida, como que readquirem uma outra “santidade” icónica secularizada, retendo uma certa aura, no sentido Benjaminiano do termo, que de novo remete para uma nova e dessacralizada veneração e adoração. Assim, pode-se ver aqui o movimento inverso que retira os objectos ditos sagrados desse contexto para o uso comum, ou seja, os objectos ditos profanos, *lato sensu*, podem ser resgatados e quase ressacralizados seguindo um percurso contrário àquele descrito por Agamben.

Vistos como peças de arte e considerados através de uma lente artística os fetos e embriões surgem contextualizados como representações visuais e semióticas que os distanciam da

sua condição física na vida quotidiana e pessoal e os colocam em posição de serem avaliados por prismas muito diversos. Significativamente, os fetos em vasos de vidro transformam-se paradoxalmente em ícones da vida. Contemplando tecnologias futuras, podemos talvez vislumbrar fetos a crescer em úteros artificiais, visíveis através das paredes transparentes, numa cristalização de novos úteros transparentes, um potencial avanço médico e científico que se por um lado parecerá chocante e profanador da tradicionalmente “consagrada” “santidade” da maternidade e do corpo feminino, por outro lado ajudará a salvar a vida de muitos bebês e mesmo mães, transformando-se numa tecnologia que protege a vida, em contraste com os fetos mortos em jarras de vidro.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo.
- ANKER, Suzanne (2010). “The Glass Veil: Interview: Suzanne Anker and Sabine Flach”. In FLACH, Sabine, MARGULIES, Daniel, SÖFFNER, Jan (eds.). *Habitus in Habitat I: Emotion and Motion*. Berna: Peter Lang, 141-158.
- ANKER, Suzanne (2012). “The Extant Vamp(or the)ire of It All: Fairy Tales and Genetic Engineering”. In SCALA, Mark (ed.). *Fairy Tales, Monsters, and the Modern Imagination*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 37-46.
- ANKER, Suzanne (2013). “Inside/Out: Fetal Specimens through a 21st Century Lens”. <http://www.corporeality.net/museion/suzanne-anker-insideout-fetal-specimens-through-a-21st-century-lens/>, 16/7/2013.
- ANKER, Suzanne, FRANKLIN, Sarah (2011). “Specimens as Spectacles: Reframing Fetal Remains”. *Social Text* 29:1, 103-125.
- BUCK, Louise (1996). “Unnatural Selection”. In *Stilled Lives*. Catalogue, Portfolio Gallery, Edimburgo.
- BYNUM, Caroline Walker (1992). “The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages”. In *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. Nova Iorque: Zone, 181-238.
- CHESELDEN, William (1733). *Osteographia, or the Anatomy of the Bones*. Londres: William Bowyer.
- DALÍ, Salvador (1993). *The Secret Life of Salvador Dalí*. Trad. Haakon M. Chevalier. Nova Iorque: Dover Publications.
- DERY, Mark (1999). “Nature Morte: Formaldehyde Photography and the New Grotesque”. In *The Pyrotechnic Insanitarium: American Culture on the Brink*. Nova Iorque: Grove Press, 145-166.
- DIJCK, José van (2005). *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*. Seattle e Londres: University of Washington Press.
- DUDEN, Barbara (1993). *Disembodying Women: Perspectives on Pregnancy and the Unborn*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- FERREIRA, Aline (2005). “Fantasies of Intra-Uterine Life and Immaculate Conceptions: Breton, Dalí and Ernst”. In PEREIRA, Frederico (ed.). *Literature and Psychoanalysis*. Edições ISPA: Lisboa, 133-147.
- FRANKLIN, Sarah (1999). “Dead Embryos: Feminism in Suspension”. In MORGAN, Lynn, MICHAELS, Meredith (eds.). *Fetal Subjects, Feminist Positions*. Filadélfia, PN: University of Pennsylvania Press, 61-82.
- FREUD, Sigmund (1985). “The Uncanny”. In DICKSON, Albert (ed.). *Art and Literature* (The Pelican Freud Library, vol. 14). Harmondsworth: Penguin Books.

- HANSEN, Julie V. (1996). "Resurrecting Death: Anatomical Art in the Cabinet of Dr. Frederik Ruysch". *Art Bulletin* 78:4, 663-679.
- HARAWAY, Donna (1997). *Modest-Witness@Second_Millennium. FemaleManÓ_Meets_OncomouseTM: Feminism and Technoscience*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- HIRST, Damien (2012). "Nicholas Serota interviews Damien Hirst, 14 July 2011". In *Damien Hirst*. London: Tate Publishing, 91-99.
- INGHAM, Karen (2008). "The Anatomy Lesson of Professor Moxham". In BLEEKER, Maaik (ed.). *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre*. Amesterdão: Amsterdam University Press, 75-92.
- JUNG, Jacqueline (2007). "Crystalline Wombs and Pregnant Hearts: The Exuberant Bodies of the Katharinenthal Visitation Group". In FULTON, Rachel, HOLSINGER, Bruce W. (eds.). *History in the Comic Mode: Medieval Communities and the Matter of Person*, Nova Iorque: Columbia University Press, 223-237.
- KINGSLEY, Charles (1957 [1863]). *Water Babies: A Fairy Tale for a Land Bab*. Londres: J. M. Dent & Sons.
- KRISTEVA, Julia (1987). "Stabat Mater". In *Tales of Love*. Trad. Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press.
- MOFFITT, John F. (2008). *Painterly Perspective and Piety: Religious Uses of the Vanishing Point, from the 15th to the 18th Century*. Jefferson, NC: McFarland.
- MORGAN, Lynn M (2009). *Icons of Life: A Cultural History of Human Embryos*. Berkeley, CA: University of California Press.
- NILSSON, Lennart (1965). "The Drama of Life Before Birth". *Life Magazine*, 30 de Abril de 1965.
- O'RIORDAN, Kate (2010). *The Genome Incorporated: Constructing Biодigital Identity*. Farnham: Ashgate Publishing.
- PETCHESKY, Rosalind (1987). "Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction". *Feminist Studies* 13:2, 263-292.
- PLATH, Sylvia (1965). "Medusa". In *Ariel*. Londres: Faber and Faber.
- (1981). "Two views of a cadaver room". In *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. Nova Iorque: Harper.
- (2005). *The Bell Jar*. Nova Iorque: HarperCollins.
- (2008). "Johnny Panic and the Bible of Dreams". In *Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose, and Diary Excerpts*. Nova Iorque: HarperCollins.
- PORTH, Emily F. (2012). "When Women Birthed Mooncalves and Moles: The Display of Fetal Remains and the Invisibility of Females in Museums". *Humanimalia* 4:1.
<http://www.depauw.edu/humanimalia/issue%2007/porth.html>, 15/7/2013.
- RAYMOND, Claire (2006). *The Posthumous Voice in Women's Writing from Mary Shelley to Sylvia Plath*. Farnham: Ashgate Publishing.
- SHAW, Debra Benita (2009). "Technology, Death and the Cultural Imagination". *Science as Culture* 18: 3, 251-260.
- SINGER, Peter (2005). "The Sanctity of Life". *Foreign Policy*, Sept/Oct 2005.
<http://www.utilitarianism.net/singer/by/200509--.htm>, 20/7/2013.
- SLADEN, Mark (2004). "A Red Mirror". In SLADEN, Mark (ed.). *Helen Chadwick*. Londres: Barbican Art Gallery e Hatje Cantz Publishers, 13-32.
- SQUIERS, Carol (2013). "How Human: Life in the Post-Genome Era?". http://museum.icp.org/museum/exhibitions/how_human/how_human.pdf, 27/5/2013.
- VERHEYEN, Egon (1964). "An Iconographic Note on Altdorfer's Visitation in the Cleveland Museum of Art". *The Art Bulletin* 46: 4, 536-539.
- VIRILIO, Paul (2006 [2000]). *Art and Fear*. Trad. Julie Rose. Londres: Continuum. Título original: *La Procédure silence*, Éditions Galilée.
- WHITMAN, Walt (1900). "A Hand Mirror". In *Leaves of Grass*. Filadélfia: David McKay.

.....

RESUMO

O objectivo deste ensaio é reflectir sobre a cada vez maior exposição mediática do embrião e do feto tanto na cultura científica como no imaginário cultural e popular, assim como sobre as consequências e contestações dessa maior visibilidade, a partir de algumas representações artísticas e literárias. Será dada especial atenção ao trabalho dos artistas Suzanne Anker, Damien Hirst e Marc Quinn, assim como da escritora Sylvia Plath, como ilustrações contemporâneas da aparente autonomia e crescente iconicidade dessacralizada do feto, que inserido num discurso que enfatizava a sua “santidade” é transposto agora para um contexto que sublinha a sua faceta mais profana e secular. Será utilizado especialmente o trabalho teórico da historiadora de ciência Donna Haraway, de Paul Virilio e de Giorgio Agamben, em particular “Elogio da Profanação”, para ajudar a analisar a ética visual das representações em questão.

ABSTRACT

The aim of this essay is to reflect on the increasing visibility of the embryo and fetus which, due to ever more sophisticated imaging techniques, have become iconic images of the late twentieth and twenty-first centuries. The fetus, often shown alone, detached from the maternal body, suggests the (partial) elision of the mother from the reproductive cycle, in the context of new reproductive technologies such as *in vitro fertilization*. From religious art of the Middle Ages where the Virgin's pregnancy was mostly hidden to the contemporary representations of an increasingly secular and autonomous fetus, the profanatory potential of these images will be discussed. Special attention will be given to the work of artists Suzanne Anker, Helen Chadwick and Damien Hirst, as well as the writer Sylvia Plath, who through their representations of fetuses compel us to rethink contemporary and future medical practices as well as the changing cultural meanings attached to those images that increasingly circulate in our contemporary world, dominated as it is by a visual and genetic imaginary. These works will be analysed mainly through the lens of theoretical writings by historians of science such as Donna Haraway and Sarah Franklin, as well as philosophers Paul Virilio and Giorgio Agamben.

