



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Corpos grotescos e marginalizados: o frankenstein contemporâneo de Patricia Piccinini

Yasmin Pol Da Rosa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<https://orcid.org/0000-0002-4815-4020>
yasmin.pol@hotmail.com

Resumo

Em meio aos dilemas contemporâneos irrompidos pelas mudanças nas concepções entre natural e artificial, encontra-se a poética da artista Patricia Piccinini (1965). Produzindo uma série de criaturas híbridas, sua obra coloca o espectador a refletir sobre outras facetas dos corpos oriundos das intervenções propostas pela biotecnologia. Baseada na irrupção de corpos originados a partir do avanço tecnológico, esta comunicação visará elucidar o modo como a poética de Patricia Piccinini propõe novas relações com as criações biotecnológicas, procurando similitudes entre sua obra e a produção artística de outrora, como o romance de Mary Shelley, que já se propunha a pensar sobre tal assunto. Neste sentido, as relações serão estabelecidas a partir do modo como são tratados os corpos desviantes no romance da escritora do século XIX e na obra da artista contemporânea.

Palavras-chave: Patricia Piccinini. Frankenstein. Mary Shelley. Biotecnologia. Monstro.

Abstract

Amidst the contemporary dilemmas erupted by changes in conceptions between natural and artificial, is the poetics of the artist Patricia Piccinini (1965). Producing a series of hybrid creatures, her work makes the viewer reflect on other facets of bodies arising from interventions proposed by biotechnology. Based on the irruption of bodies originating from technological advances, this communication will aim to elucidate the way in which Patricia Piccinini's poetics propose new relationships with biotechnological creations, seeking similarities between her work and the artistic production of yore, such as Mary Shelley's novel, who had already proposed to think about this subject. In this sense, the relationships will be established from the way deviant bodies are treated in the novel of the nineteenth century writer and in the work of the contemporary artist.

Keywords: Patricia Piccinini. Frankenstein. Mary Shelley. Biotechnology. Monster.

A reflexão sobre os avanços tecnológicos no âmbito médico tem se tornado uma tarefa cada vez mais complexa. A possibilidade de alterações biológicas através da manipulação do genoma ampliou as inquietações diante da busca pelo aprimoramento corporal e intensificou as distinções entre corpos tidos como normais e corpos desviantes. Se, por um lado, tais alterações permitem o mapeamento e tratamento de patologias que podem ser evitadas, por outro, possibilita, também, a escolha de características desejáveis para os fetos, disseminando um sentimento de eugenia. Ainda que a preocupação acerca das implicações éticas envolvidas nos avanços da ciência médica remeta a um contexto contemporâneo, este foi um tema já pensado por alguns nomes do século XIX, como Mary Shelley, que, de forma sensível traduziu alguns anseios diante destas inovações. *Frankenstein or the modern Prometheus*, publicado em 1818, apresenta um monstro marcado pelo não-pertencimento neste mundo que lhe renega de forma violenta por ser fruto de uma experiência científica decepcionante¹. Contudo, mesmo renegado por carregar consigo o signo do corpo grotesco, a criatura mostra-se apegada ao seu criador; tal apego perturba o espectador, pois o revela sensível ante os problemas mundanos e evidencia seus sentimentos mais íntimos.

Esta série de questionamentos relativos à segregação do corpo grotesco levantada por Mary Shelley é resgatada, repensada e modernizada por muitos pensadores e artistas atuais, dentre eles, a australiana Patricia Piccinini (1965).

No presente texto, pretende-se fazer uma relação entre a obra de Mary Shelley e a produção de Piccinini, já que ambas – cada uma a seu modo – se ocupam em apresentar a ambivalência e os novos vínculos gerados a partir do avanço da biomedicina. Tomando como escopo a proliferação de corpos anômalos e desviantes que pode ser intensificada pelas questões que circundam os avanços da ciência médica, esta comunicação procurará elucidar o modo como a poética de Patricia Piccinini propõe novas relações com os corpos originados a partir da intervenção tecnológica. Ao sugerir estas outras formas de relação que embaralham o sentimento do público e colocam-no a refletir sobre outras facetas que transcendem o corpo hegemonicamente aceito, a produção de Patricia Piccinini oferece uma resposta à concepção de banalidade do mal proposta por Hannah Arendt², visto que, para Arendt, a maldade se faz presente não apenas em atitudes premeditadas, mas também na mediocridade do não pensar.

A ética na biotecnologia: um Frankenstein contemporâneo

Ansiedades perante os avanços científicos, identidade das espécies e ponderações sobre as consequências das criações: esses são alguns dos aspectos correlatos que podem ser encontrados tanto na obra da australiana Patricia Piccinini, quanto na de Mary Shelley. Patrícia Piccinini é uma artista

¹ SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

² ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

contemporânea que trabalha com uma vasta variedade de mídias, mas que se tornou notoriamente conhecida por suas esculturas de teor hiper-realista. A artista vale-se de artifícios estéticos e uma ampla gama de meios artísticos para ponderar sobre os dilemas contemporâneos irrompidos pelas mudanças nas concepções entre natural e artificial proporcionados pelos avanços da biotecnologia. Sua produção gira em torno da concepção de uma série de criaturas monstruosas, fruto da hibridação entre humano, animal e máquina, que, apesar de repelirem pela aparência, atraem o espectador pelo viés afetivo, dissipando a segregação destes corpos desviantes.

A relação entre Piccinini e Shelley pode ser, inicialmente, estabelecida pelo fato de que a história de fantasmas proféticos de Mary Shelley propõe uma reflexão, acima de tudo, acerca do contexto científico da época da qual é oriunda, e tal qual Piccinini, coloca à luz temas latentes. O século XIX foi marcado por um discurso racionalista, evolucionista e cientificista que circunscreveu a tecnologia e a ciência como mecanismos de progresso para a raça humana. A mitologia criada em torno da técnica científica não se fez presente apenas em laboratórios e ambientes de pesquisa, mas acompanhou, também, o imaginário da época, e “talvez, tenha feito sua primeira e mais visível aparição no célebre romance *Frankenstein or the modern Prometheus*”³.

Tida por muitos como a primeira obra de ficção científica, *Frankenstein or the modern Prometheus*, escrita por Mary Shelley, apresenta uma possibilidade quase real, distanciando-se de contos habitados por espectros ou encantamentos. Tal fato permite que o romance reflita sobre as reais relações entre a sociedade do século XIX e o cientificismo médico. A história conta a trajetória de Victor Frankenstein, um jovem cientista suíço que se dedicou veementemente em investigar a criação humana e descobrir os mistérios envoltos na origem da vida. Ao solucionar tais incógnitas da gênese humana, o foco do cientista recai sobre a criação de um ente de proporções gigantescas constituído a partir de matéria orgânica inanimada. Ao ver o resultado, Frankenstein desaponta-se com a aparência da criatura, que, em vez de ser um companheiro perfeito, assemelha-se a uma colcha de retalhos e provoca repulsa por sua fisionomia monstruosa. O cientista, então, abandona a criatura anônima sem sequer dar-lhe um nome; assim, ela passa a vagar solitária por um mundo que a renega por seu corpo grotesco⁴.

De forma brilhante, Mary Shelley expressa na figura do monstro as consequências dos avanços científicos; ele personifica o fascínio diante do progresso e, ao mesmo tempo, aponta para os frutos que essa evolução técnica e científica pode gerar. A relevância da obra de Shelley para a poética de Piccinini é apontada por Helen McDonald, que discorre sobre o modo como os experimentos biotecnológicos dão vida a alegorias de seus mundos. Maximizando os efeitos emocionais, as duas ocupam-se em apresentar encontros extraordinários

³ TUCHERMAN, Ieda. Breve História do Corpo e de seus Monstros. Portugal: Editora Veja, 1999, p. 133.

⁴ SHELLEY, op. cit.

marcados pela “ambivalência em relação à proliferação de novas tecnologias”⁵. Contudo, Shelley volta-se mais para a ousadia do cientista em interferir na natureza humana, enquanto as críticas de Piccinini voltam-se para o fato dele não ser um bom pai. Na concepção da artista, a grande tragédia da obra de Shelley está na recusa de Frankenstein em cuidar da sua própria criação, fato que o levou “a um deserto emocional e sombrio pelo resto de sua vida”⁶. Esgueirando-se de um possível juízo de valor, Piccinini intenta, antes de sentenciar malefícios ou benefícios da ciência, convidar o espectador a refletir sobre outras perspectivas e realidades que poderiam ser originadas com a inovação tecnológica e a partir da biotecnologia. Este é o ponto fulcral de sua poética, responsável por tornar suas obras tão singulares.

A biotecnologia, em linhas gerais, origina-se a partir da hibridação de espécies, objetivando atingir um melhoramento seletivo através da aplicação dos princípios da engenharia de tecidos e do estudo de células e moléculas; é o uso do conhecimento científico para alcançar um aprimoramento nas funções de plantas e animais⁷. A acelerada ascensão da biotecnologia trouxe à tona uma série de implicações que se disseminaram para além do âmbito científico.

Sob os inegáveis benefícios propostos pelo progresso biotecnológico existem questões complexas pouco exploradas; dentre elas, o poder de remodelar e criar uma nova natureza. Neste contexto, emerge a bioética, um campo destinado à análise de dilemas éticos e morais circunscritos no avanço biotecnológico que atenta, entre outras questões, para as prováveis buscas da perfeição que irrompem junto com a possibilidade de alterar a composição genética de um embrião. Se podemos alterar a composição genética de um embrião no útero e atribuir características desejáveis ao humano por nascer, em que medida buscamos a perfeição? O que se qualifica como uma característica desejável? A vida das pessoas com características “indesejáveis” é menos válida? É ético usar as células-tronco de fetos abortados? Somente aqueles com meios financeiros são capazes de buscar alterações genéticas? É ético criar animais ou até clones humanos para substituir órgãos?⁸

O controle sobre as informações genéticas para a escolha de aparências específicas estaria, então, disseminando um sentimento de eugenia e concebendo “*Frankensteins*” humanos que são projetados quase como em uma loja de genomas. Na concepção de Braidotti, a excessiva manipulação corporal viabilizada pela engenharia genética remete a uma fantasia *franksteiniana* que pode vir a promover uma segregação cada vez maior de corpos desviantes, afinal

Todos temos corpos, mas nem todos são iguais: alguns são mais importantes que outros, outros são francamente descartáveis. O

⁵ MCDONALD, Helen. *Patricia Piccinini: Nearly Beloved*. Dawes Point: Piper Press, 2012, p. 11, tradução minha.

⁶ *Ibid.*, p. 42, tradução minha.

⁷ MAROSOK, Seth. *Ethics of Biotechnology and the Art of Patricia Piccinini*. Projeto Final de Ética e Representação Visual, S.I., 2014.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

corpo monstruoso, que faz um espetáculo de si mesmo, é eminentemente descartável. O monstro é a encarnação corporal da diferença em relação à norma humana básica: é um desviante, um anômalo; é anormal.⁹

Todos esses impasses, no entanto, modificam-se quando tais avanços são abordados pelo viés medicinal: é quase senso comum apoiar intervenções no genoma de um embrião quando se referem ao tratamento de patologias que podem ser evitadas. Com efeito, o que se questiona são os limites morais dessas alterações, ponderando sobre as fronteiras do corpo humano: “até que ponto e qual é o limite onde podemos levar os artifícios e as intervenções sem prejudicar a imagem humana ‘natural’?”¹⁰; até que ponto aceitamos a engenharia genética? Esses questionamentos, já perpassavam a poética de Piccinini desde meados da década de 1990, mas ganharam maior visibilidade na obra da artista a partir da Bienal de Veneza de 2003, na qual a australiana representou seu país.

We Are a Family

Originados a partir de uma condensação entre a imaginação e a realidade material, as criaturas apresentadas por Piccinini na Bienal de Veneza exibem-se como fantásticas possibilidades contemporâneas e, ao mesmo tempo, monstros grotescos inconcebíveis até mesmo para as mentes mais férteis. Transformando o pavilhão da Bienal em um espaço estranhamente familiar, Piccinini expõe suas obras de modo semelhante a uma grande família oriunda de uma realidade não tão distante, na qual coabitaríamos espaços públicos com estes seres impossíveis. No texto curatorial, Linda Michael escreve que a exposição, intitulada *We Are Family*,

traz uma perspectiva nova e pessoal para algumas das questões éticas mais difíceis de nosso tempo: O que é normal? Quem controla a vida? Qual é a natureza do nosso relacionamento com os animais? Algumas vidas valem mais do que outras? O que constitui uma família?¹¹

As questões éticas e familiares tornam-se visíveis na dualidade entre atração e repulsa expressa em suas figuras – dualidade, esta, também presente na criação de Shelley. Este conjunto de questionamentos elencados por Michael manifesta-se de modo enfático em *The Young Family*, 2002 (figura 1), uma das obras que compôs a instalação *We Are Family*, exposta na ocasião. A escultura feita em fibra

⁹ BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. in: BISCAIA, Maria Sofia Pimentel. *Loving Monsters*. Nordlit, Noruega, 2019., p. 31, tradução minha.

¹⁰ TUCHERMAN, op. cit., p. 101.

¹¹ MICHAEL, Linda. *We Are a Family* – Catálogo da 51ª Bienal de Veneza. Veneza, 2003, p. 506, tradução minha.

de vidro apresenta detalhes assustadoramente minuciosos. Assim como todas as outras obras exibidas nesta exposição, as criaturas que se apresentam em *The Young Family* trazem a textura e a cor de pele de um humano caucasiano, bem como rugas e poros que revelam sua idade; veias translúcidas, marcas de nascença e cabelos e pelos esparsos. Essa ampla gama de detalhes aponta para o grau de humanismo conferido a elas por Piccinini.

Em cima de um móvel semelhante a uma banheira revestida de couro, uma fêmea nua alimenta seus pequenos filhotes. Os membros superiores e inferiores indicam que a figura se trata de um ser humano; contudo, o rosto e os seios assemelham-se a uma espécie animal. Os corpos são dispostos de maneira convencional para o contexto da cena: é bastante comum que os animais se acomodem nesta disposição enquanto estão amamentando seus filhotes. No entanto, a normalidade resvala no semblante desta mãe, que se mostra cansada e transmite um profundo sentimento de tristeza. A cabeça levemente inclinada escorada na mão, o olhar triste e distante expresso nos olhos azuis-acinzentados que se localizam em cavernas rugosas da face, a sobrancelha curvada e a testa franzida (figura 2): todos esses elementos corroboram para a melancolia da cena e evocam a empatia do espectador.



Figura 1. Patricia Piccinini (1965), *The Young Family*, 2002. Escultura em silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e madeira compensada, 80 cm x 150 cm x 110 cm.
Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/144/33>



Figura 2. Patricia Piccinini (1965), *The Young Family* (detalhe), 2002. Escultura em silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e madeira compensada, 80 cm x 150 cm x 110 cm. Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/152/33>

O suporte em que estão expostos intensifica o sentimento de ambivalência, pois a superfície branca de couro sintético, além de conferir uma nuance de sofisticação, não remete a um ambiente animal. Se, de um lado encontramos uma figura com traços remissivos de um porco, do outro observamos que o móvel se aproxima mais do mundo humano do que do animal.

Para além das formalidades anatômicas, visuais e expositivas, a obra em questão tem seu ponto fulcral nas implicações biotecnológicas. Na época em que a artista criou *The Young Family*, pesquisadores australianos e estadunidenses empenhavam-se no estudo do cultivo de células-tronco de embriões humanos. A conclusão das pesquisas constatou que o porco era o hospedeiro ideal para o cultivo de órgãos humanos que, através de um processo de transplante realizado entre espécies distintas, o xenotransplante¹², poderiam gerar, por exemplo, novos nervos espinhais que restaurariam os movimentos de uma pessoa com paralisia. A

¹² Intervenção cirúrgica que visa realizar a transferência de órgãos e tecidos entre espécies distintas. Atualmente, há um ramo da engenharia genética que propõe a criação de novos seres gerados exclusivamente com o intuito de fornecer órgãos e tecidos saudáveis a humanos doentes.

pequena família de porcos geneticamente modificados concebida por Piccinini não passaria, então, de um experimento de xenotransplante que visa fornecer órgãos saudáveis a seres humanos.

Ao evocar uma desmedida empatia pela personagem, *The Young Family* embaralha os sentidos do público, colocando-o a pensar em outras facetas da ciência, já que somos apresentados à prole do experimento genético que, por seu aspecto tão humano, nos sensibiliza. Raramente ponderamos sobre a possibilidade de vínculos e afetos estabelecidos pelas criaturas grotescas concebidas em laboratório, especialmente quando estas são engendradas para finalidades médicas.

No momento em que coloca seu espectador a pensar de modo crítico, Piccinini dialoga com a proposição de Hanna Arendt de banalidade do mal. Em sua obra *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal* (1999), Arendt emprega este termo para demonstrar os perigos de estar desprovido de pensamento crítico ou do próprio ato de pensar, e que tais circunstâncias podem levar aos maiores atos de crueldade. No contexto da obra, a filósofa pondera sobre a falta de reflexão generalizada durante os movimentos totalitários na Alemanha no século XX. Para ela, muito das ações segregatícias com relação ao povo judeu ocorreu pela falta de pensamento sobre as relações humanas daquele contexto. Neste sentido, o povo torna-se peça do sistema, desprovido da capacidade de pensar e, portanto, reproduzidor de frases feitas. Segundo a autora, Otto Eichmann seria um destes casos: um indivíduo pronto para agir, mas sem pensamento crítico sobre tais ações.

Partindo deste pressuposto, as obras de Piccinini agiriam, então, como uma tentativa de rompimento com esta banalidade do mal, haja vista o convite para a reflexão que deixam no espectador – que naturalmente sentiria repulsa pela criação híbrida e grotesca caso esta não evocasse sentimentos familiares e estivessem imbuídas de humanidade. Assim como o monstro de Victor Frankenstein, a personagem da obra de Piccinini “fugiu do controle” e procurou uma identidade através do estabelecimento de relações afetivas.

Apesar da constante investida em controlar as criações biológicas, é impossível prever “como os monstros que criamos se desenvolverão. Não sabemos como eles se sentirão ou se continuarão sendo hostis, amigáveis, úteis ou destrutivos quando se tornarem agentes independentes no mundo”¹³. Nesse sentido, o intuito de Piccinini é ponderar, também, sobre o modo como essas hiperbólicas – mas não tão irreais – criaturas adequar-se-iam em uma realidade que se avizinha e de que modo reagiríamos a elas. Com um aprimoramento estético capaz de fornecer uma experiência visual cativante, a artista cria uma composição mitológica que expressa questões contemporâneas latentes. Sem um teor negacionista, ela apresenta a intervenção biológica como algo já estabelecido, mas que provoca relações ambíguas e contraditórias. Para a artista, é

¹³ MCDONALD, op. cit., p. 63, tradução minha.

vital que vejamos as consequências da inovação tecnológica com olhos abertos. Com olhos abertos, mas também com um olhar de amor. [...] Ao contrário do Dr. Frankenstein, que passou a odiar sua criação e sofreu as consequências, Piccinini nos instiga a ter uma atitude de amor ante os produtos da tecnologia, a aceitar nosso manto ético como criadores, a cuidar de toda a nossa descendência, mesmo a artificial.¹⁴

É através dos afetos contraditórios contidos em suas criaturas que Piccinini tece novas relações entre o corpo humano e o corpo concebido em laboratório. Colocando-as como um espetáculo capaz de suscitar sentimentos ambivalentes, a artista propõe vínculos que não são pautados na fetichização das máquinas ou na corriqueira tecnofilia na qual a modernidade calcou-se, mas sim em vieses emocionais, familiares e de responsabilidade. As reconfigurações sentimentais tencionadas por Piccinini apontam para o compromisso e para a ética do cuidado, de modo que não caiamos no mesmo erro de Victor Frankenstein, deixando nossas criaturas desoladas e desamparadas em um mundo alheio simplesmente por carregarem o signo do grotesco.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

BRAIDOTTI, Rosi. Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming. in: BISCAIA, Maria Sofia Pimentel. *Loving Monsters — The Curious Case of Patricia Piccinini's Posthuman Offspring*. Nordlit, Noruega, v. 42, p. 27–46, nov 2019.

MAROSOK, Seth. *Ethics of Biotechnology and the Art of Patricia Piccinini*. Projeto Final de Ética e Representação Visual, S.l., 2014.

MCDONALD, Helen. *Patricia Piccinini: Nearly Beloved*. Dawes Point: Piper Press, 2012.

MICHAEL, Linda. *We Are a Family* – Catálogo da 51ª Bienal de Veneza. Veneza, 2003.

MILLNER, Jacqueline. *Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics*. Writings. Patricia Piccinini website, 2001. Disponível em: <<https://www.patriciapiccinini.net/writing/4/309/65>>. Acesso em: 4 jun 2020.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do Corpo e de seus Monstros*. Portugal: Editora Veja, 1999.

¹⁴ MILLNER, Jacqueline. *Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics*. Writings. Patricia Piccinini website, 2001, n.p., tradução minha.

Como citar:

POL DA ROSA, Yasmin. Corpos grotescos e marginalizados: o frankenstein contemporâneo de Patricia Piccinin. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 24-33, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.002>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>