



Departamento de História

Taxidermia Artística e Bioética no Mercado Leiloeiro: Damien Hirst e Polly Morgan

Bernardo Silvestre Abrantes Neto Teixeira

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Empreendedorismo e Estudos da Cultura – Especialização em Gestão
Cultural

Orientador(a):
Doutora Paula Cristina André Ramos Pinto, Professora Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2017



Departamento de História

Taxidermia Artística e Bioética no Mercado Leiloeiro: Damien Hirst e Polly Morgan

Bernardo Silvestre Abrantes Neto Teixeira

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Empreendedorismo e Estudos da Cultura – Especialização em Gestão
Cultural

Orientador(a):
Doutora Paula Cristina André Ramos Pinto, Professora Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2017

Agradecimentos

Queremos agradecer à nossa orientadora, Prof.^a Doutora Paula Cristina André Ramos Pinto, por toda a ajuda, disponibilidade, fornecimento de informação e dicas, porque sem o seu contributo nada seria possível. Agradecemos-lhe por toda a audição de novas ideias e por todo o seu conhecimento, da mesma forma que agradecemos pela sua paciência e por nos ter aceitado como orientando embarcando nesta nossa aventura e desejo profissional.

A special thank you to the Rogue Taxidermy artist Sarina Brewer for her patience for answering the questions that we have sent to her, and for her availability to clarify some doubts and notes. Of course, without her clarifications, this thesis would not have the same emphasis and correct information needed. Her clarification, information and interview was a very important tool for our investigation and for our text development.

Thanks, likewise, to the artist and Professor Emeritus Dr. Steve Baker, from the University of Central Lancashire, for the availability of his latest work. Similarly, to the artists, Juan Cabana and Scott Bibus for the interviews. Also, we express our gratefulness to the artist Géza Szöllősi for the reading that he has sent to us.

Agradecemos também à nossa família pela força, motivação, ajuda, conhecimentos e pelas leituras da Dissertação. Agradecemos ao nosso Pai, pela ajuda na procura de informação; na partilha do seu conhecimento em determinadas matérias; na disponibilidade; dedicação na leitura. Agradecemos à nossa Mãe, pela força; pelas leituras; pelo apoio; e por sempre acreditar no nosso trabalho.

Agradecemos aos nossos avós que sempre acreditaram no nosso sucesso.

Agradecemos à Bárbara Pereira que sempre nos apoiou nos momentos mais difíceis; que sempre esteve ao nosso lado; que nos ouviu e nos aconselhou, felicitando-nos sempre pelas nossas conquistas; pelo apoio; e pela disponibilidade na leitura.

Agradecemos também aos nossos amigos que nos ajudaram e motivaram, direta ou indiretamente – com um especial agradecimento à nossa amiga e mestre Ana Mafalda Cardeira pelas dicas que nos deu e pelo apoio ao longo desta jornada. Agradecemos ao colega Henrique Pereira pelas conversas, dicas e conselhos e, ao amigo e mestre Juan Gonçalves pelo apoio, pelas dicas e por todas as conversas que foram uma grande ajuda ao longo desta viagem científica.

Agradecemos também a todos os docentes do Mestrado pelos seus ensinamentos.

Para todas as pessoas que, porventura, nos tenhamos esquecido de referir, um muito obrigado.

Resumo

Este trabalho estuda as obras de *Taxidermia Artística* e as suas diferentes características artísticas, bem assim como a ética envolvida no processo de aquisição/obtenção dos animais e da criação artística com este *medium*, nomeadamente na eventual morte propositada de animais para a produção artística. Esta investigação analisa a influência dos princípios éticos decorrentes da utilização de animais na arte, e do respetivo processo de valorização das obras de *Taxidermia Artística* no mercado leiloeiro.

A morte e a metaforização do corpo integram as obras de *Taxidermia Artística*, as quais se revelam inquietantes e produzem diferentes sensações em cada observador, num binómio atração-repulsão.

A taxidermia tradicional compreende diversas categorias e a *Taxidermia Artística* profusamente diversificada relativamente às obras dos artistas, integra vários géneros, que se apresentam identificáveis nas obras dos artistas Damien Hirst e Polly Morgan.

As obras de Damien Hirst devido a um complexo conjunto de fatores, têm uma valorização bastante elevada. Porém, os fatores que influenciam a valorização das obras de Hirst poderão não ser os mesmos que influenciam as obras de Polly Morgan.

Alguns artistas têm preocupações éticas, porém, nem todos têm essas preocupações, pelo que foram desenvolvidos alguns parâmetros para uma delimitação da Bioética no Mercado Leiloeiro de *Taxidermia Artística*, procurando uma sensibilização de todos os intervenientes do mercado e do mundo da arte.

Palavras-chave: *Taxidermia Artística*, Damien Hirst, Polly Morgan, Bioética, Mercado Leiloeiro.

Abstract

This work studies the works of Taxidermy Art and its different artistic characteristics, as well as the ethics involved in the process of acquiring / obtaining animals and artistic creation with this medium, namely in the eventual purposive death of animals for artistic production. This investigation analyzes the influence of the ethical principles deriving from the use of animals in the art, and the respective process of valorization of the works of *Artistic Taxidermy* in the auctioneer market.

The death and metaphorization of the body are part of the works of *Artistic Taxidermy*, which are disturbing and produce different sensations in each observer, in an attraction-repulsion binomial.

The traditional taxidermy comprises several categories and *Artistic Taxidermy* profusely diversified in relation to the works of the artists, integrates several genres, that can be identified in the works of the artists Damien Hirst and Polly Morgan.

The works of Damien Hirst due to a complex set of factors, have a very high appreciation. However, the factors that influence the valuation of Hirst's works may not be the same as those influencing Polly Morgan's works.

Some artists have ethical concerns, however, not all have these concerns, so some parameters have been developed for a definition of Bioethics in the Auction Market for *Artistic Taxidermy*, seeking an awareness of all market players and the world of art.

Key-words: *Artistic Taxidermy*, Damien Hirst, Polly Morgan, Bioethics, Auctioneer Market.

ÍNDICE

ÍNDICE DE QUADROS	VI
ÍNDICE DE FIGURAS	VII
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	XI
GLOSSÁRIO DE ACRÓNIMOS E SIGLAS	XII
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: A TAXIDERMIA ARTÍSTICA	17
1.1. A Taxidermia Artística enquanto conceito estético	17
1.2. A representação da morte e a metaforização desfragmentária do corpo enquanto procedimento criativo	24
1.3. Contributos para uma estrutura taxonómica da Taxidermia Artística	27
CAPÍTULO II: ENTRE A TAXIDERMIA ARTÍSTICA E O MERCADO DA ARTE: O ESTUDO DAS OBRAS DE DAMIEN HIRST E POLLY MORGAN	87
2.1. Damien Hirst	87
2.1.1. A obra <i>The Golden Calf</i> , 2008	91
2.1.2. As obras de Damien Hirst: a Bioética e o Mercado da Arte	95
2.2. Polly Morgan	99
2.2.1. A obra <i>Systemic Inflammation</i> , 2010	103
2.2.2. As obras de Polly Morgan: a Bioética e o Mercado da Arte	106
CAPÍTULO III: A BIOÉTICA NO MERCADO LEILOEIRO DE TAXIDERMIA ARTÍSTICA	109
3.1. A Bioética na Taxidermia Artística	109
3.2. O Mercado Leiloeiro: Conceito e Valorização	114
3.3. Breve Excurso Legal	119
3.4. Bioética no Mercado Leiloeiro	123
3.5. A delimitação da Bioética no Mercado Leiloeiro	125
CONCLUSÃO	145
BIBLIOGRAFIA	149
ANEXOS	I
Anexo A – Guião das Entrevistas	III
Anexo B – Entrevista à artista Sarina Brewer	IX
Anexo C – Entrevista ao artista Juan Cabana	XXI
Anexo D – Entrevista ao artista Scott Bibus	XXV

Índice de Quadros

Quadro 1.1: Táxons taxidérmicos e divisão entre <i>Taxidermia Artística</i> e Taxidermia Não Artística. Fonte: Adaptado de Raphaël Abrille (2012).	29
Quadro 1.2: Categorias Taxidérmicas Artísticas e Não Artísticas de Abrille (2012), e Classe Taxidérmica Artística. Fonte: Elaboração própria (2017).	30
Quadro 1.3: Subdivisão do género Shocking Taxidermy. Fonte: Elaboração própria (2017).	57
Quadro 1.4: Estruturação das classes e dos géneros artísticos relacionados com os Táxons Taxidérmicos propostos por Abrille (2012). Fonte: Elaboração própria (2017).	69
Quadro 1.5: Artistas nos géneros artísticos da <i>Taxidermia Artística</i> . Fonte: Elaboração própria (2017).	70
Quadro 1.6: Síntese de Atributos Artísticos da <i>Taxidermia Artística</i> . Fonte: Elaboração própria (2017).	81
Quadro 1.7: Alguns artistas com obras com atributos artísticos taxidérmicos. Fonte: Elaboração própria (2017).	82
Quadro 1.8: Contributo para uma estrutura taxonómica da taxidermia (visão artística) – Descrição dos géneros. Fonte: Elaboração própria (2017).	83
Quadro 1.9: Contributo para uma estrutura taxonómica da taxidermia (visão artística) – Artistas. Fonte: Elaboração própria (2017).	84
Quadro 2.1: Vendas de obras de taxidermia em formaldeído de Damien Hirst pela Sotheby's, a 15 e 16 de setembro de 2008. Fonte: Elaboração própria (2017), a partir dos dados da Sotheby's das datas 15 set. 2008 e 16 set. 2008.	97
Quadro 2.2: Vendas de obras de taxidermia de Polly Morgan pela Sotheby's, a 16 de fevereiro de 2012 e 27 de junho de 2013. Fonte: Elaboração própria (2017), a partir dos dados da Sotheby's das datas 16 fev. 2012 e 27 jun. 2013	108
Quadro 3.1: Intervenientes na utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i> . Fonte: Elaboração própria (2017).	129
Quadro 3.2: Comportamento individual dos públicos perante a utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i> . Fonte: Elaboração própria (2017).	135
Quadro 3.3: Pontos de conflito entre princípios ou interesses. Fonte: Elaboração própria (2017).	139
Quadro 3.4 (Parte 1 e 2): Alguns parâmetros para delimitações éticas na utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i> . Fonte: Elaboração própria (2017).	142 143

Índice de Figuras

- Figura 1.1:** *Les Deux Garçons, L'Adieu Impossible*.
Fonte: Imagem de Robert Marbury (2014: 57). 22
- Figura 1.2:** Adel Abdessemed, *Who's Afraid of the Big Bad Wolf*. © Artnet Worldwide Corporation. All rights reserved.
Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/adel-abdessemed-2-24-12_detail.asp?picnum=13 23
- Figura 1.3:** Adel Abdessemed, pormenor de *Who's Afraid of the Big Bad Wolf*. © Artnet Worldwide Corporation. All rights reserved.
Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/adel-abdessemed-2-24-12_detail.asp?picnum=14 23
- Figura 1.4:** Damien Hirst, *Mother and Child (Divided)*, 1993, 2 partes de 1900 x 3225 x 1090 mm e 2 partes de 1029 x 1689 x 625 mm. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://damienhirst.com/mother-and-child-divided-1> 25
- Figura 1.5:** Damien Hirst, *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996, 12 partes de 2170 x 1020 x 530 mm. Créditos fotográficos: Stephen White © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/some-comfort-gained-from-the-a> 26
- Figura 1.6:** Damien Hirst, *The Lovers: The Committed Lovers; The Spontaneous Lovers; The Detached Lovers; The Compromising Lovers*, 1991, cada parte: 152.4 x 101.6 x 22.9 cm. Créditos fotográficos: Cortesia de White Cube © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-lovers-the-committed-love> 32
- Figura 1.7:** Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, 217.0 x 542.0 x 180.0 cm. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of> 33
- Figura 1.8:** Sarina Brewer, *Barnyard Bastard Egg*, 2004.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-sideshow.html#PhotoSwipe1492692158907> 34
- Figura 1.9:** Damien Hirst, *In His Infinite Wisdom*, 2003, 222,0 x 176,0 x 74,0 cm. Créditos fotográficos: Dave Morgan © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/in-his-infinite-wisdom> 34
- Figura 1.10:** Sarina Brewer, *Viva la Barnum*, 2008.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-sideshow.html#PhotoSwipe1501592139511> 35
- Figura 1.11:** Sarina Brewer, *Lucky Charms*, 2007.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-fantasy.html#PhotoSwipe1501592280477sideshow.html#PhotoSwipe1501592139511> 35
- Figura 1.12:** Wim Delvoye, *Rabbit Slippers*, 2010. © 2017.
Fonte: <https://wimdelvoye.be/work/rabbit-slippers/> 37
- Figura 1.13:** Iris Schieferstein, *Heroes*, 2008. Créditos fotográficos: © Iris Schieferstein.
Fonte: <http://www.iris-schieferstein.de/objekte/heroes.html> 37
- Figura 1.14:** Coleção de Primavera-Verão de Alexander McQueen, 2011.
Fonte: Fotografia digitalizada a partir do livro *The Art of Taxidermy* (2012), de Jane Eastoe. 38

- Figura 1.15:** Ondrej Brody e Kristofer Paetau, *Dog Carpets*, 2007.
Fonte: <http://brodypaetau.com/recent-works/dog-carpets-2007-by-ondrej-brody-and-kristofer-paetau> 39
- Figura 1.16:** Méret Oppenheim, *Le Déjeuner en Fourrure*, 1936. © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / Pro Litteris, Zurich.
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/80997?locale=en> 40
- Figura 1.17:** Julia deVille, *Little Bat*.
Fonte: <http://www.juliadeville.com/bespoke/details/7329904707/little-bat/> 41
- Figura 1.18:** Géza Szöllösi, *Hamsters vs Squirrels*, 2006. Géza Szöllösi All rights reserved. 2016.
Fonte: <https://www.gezaszollosi.com/my-pets/> 42
- Figura 1.19:** Sarina Brewer, *North Woods Chimera*, 2004.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-fantasy.html#PhotoSwipe1492696711464> 44
- Figura 1.20:** Kate Clark, *Untitled (Coyote)*, 2007. © 2017 Kate Clark Studio.
Fonte: <http://www.kateclark.com/portfolio/untitled-coyote/> 45
- Figura 1.21:** Juan Cabana, *Nerina*, 2008. © 2001, Juan Cabana. All rights reserved.
Fonte: <http://www.thefeejeemermaid.com/Ocruelsea2.htm> 46
- Figura 1.22:** Juan Cabana, *Kraken Head*, 2012. © 2001, Juan Cabana. All rights reserved.
Fonte: <http://www.thefeejeemermaid.com/krakenhead1.htm> 46
- Figura 1.23:** Thomas Grünfeld, *Misfit (flamingo)*, 1998.
Fonte: Fotografia retirada da 7ª revista *Antennae* intitulada “*Botched Taxidermy*”, editada por Aloi (2008b). 47
- Figura 1.24:** Scott Bibus, *Roadkill Cat*, 2010. © Scott a. a. Bibus, 2016.
Fonte: <http://www.deadanimalart.com/gallery> 50
- Figura 1.25:** Scott Bibus, *Roadkill Opossum*, 2010. © Scott a. a. Bibus, 2016.
Fonte: <http://www.deadanimalart.com/gallery> 50
- Figura 1.26:** Tessa Farmer, *Little Savages*, 2007.
Fonte: <http://www.tessafarmer.com/little-savages/> 51
- Figura 1.27:** Tessa Farmer, pormenor de *Little Savages*, 2007.
Fonte: <http://www.tessafarmer.com/little-savages/> 51
- Figura 1.28:** E. V. Day, *Untitled*, 2005. Copyright 2011.
Fonte: <http://evdaystudio.com/index.php?flamencotornado/tongues-and-clams-slide-show/> 52
- Figura 1.29:** Damien Hirst, *The Promise of Money*, 2003. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-promise-of-money> 52
- Figura 1.30:** Angela Singer, *Sore*, 2002-03, 63 x 48 x 61 cm.
Fonte: Fotografia retirada da 7ª revista *Antennae* intitulada “*Botched Taxidermy*”, editada por Aloi (2008b). 54
- Figura 1.31:** Pascal Bernier, *Jaguars*, 1994/2000.
Fonte: <http://pascalbernier.com/sculptures> 55
- Figura 1.32:** Sarina Brewer, *Scaredy Cat*, 2003.

- Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-esodermly.html#PhotoSwipe1492698080143> 56
- Figura 1.33:** Géza Szöllösi, *Homo Oral I*, 2007. Géza Szöllösi All rights reserved. 2016.
Fonte: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/> 58
- Figura 1.34:** Sean Crawford.
Fonte: Imagem do artigo do jornal *The Daily Mail*, escrito por Geary (2015). 59
- Figura 1.35:** *Oddity Avenue*, pormenor de *Steam Punk Weasel*, 2012. © Oddity Avenue, seawolfsanctuary 2017.
Fonte: <http://oddityavenue.com/portfolio/11> 60
- Figura 1.36:** Lisa Black, *Fixed Fawn*. © Copyright Lisa Black. All rights reserved.
Fonte: <http://lisablackcreations.com/portfolio/> 61
- Figura 1.37:** Damien Hirst, *The Tranquility of Solitude (for George Dyer)*, 2006. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-tranquility-of-solitude-f> 63
- Figura 1.38:** Cai Guo-Qiang, *Head On*, 2015. Créditos fotográficos: Kamiyama Yosuke.
Fonte: <http://www.caiguoqiang.com/projects/head-0> 64
- Figura 1.39:** Claire Morgan, *Here is the End of all Things*, 2011. © Copyright Claire Morgan 2017.
Fonte: <http://www.claire-morgan.co.uk/sculpture-2011> 64
- Figura 1.40:** Alex Randall, *The Carriers*.
Fonte: http://www.alexrandall.co.uk/alexrandall/lighting_item/the-carriers/ 65
- Figura 1.41:** *The Idiots, Ophelia*, 2005. Créditos fotográficos: Karin Nussbaumer. Copyright 2016 Idiots / Afke Golsteijn.
Fonte: [http://idiots.nl/portfolio-items/ophelia/#iLightbox\[gallery-1\]/0](http://idiots.nl/portfolio-items/ophelia/#iLightbox[gallery-1]/0) 66
- Figura 1.42:** *The Idiots, Geological Discovery*, 2012. Créditos fotográficos: Henny Boogert. Copyright 2016 Idiots / Afke Golsteijn.
Fonte: [http://idiots.nl/portfolio-items/geological-discovery/#iLightbox\[gallery-1\]/1](http://idiots.nl/portfolio-items/geological-discovery/#iLightbox[gallery-1]/1) 66
- Figura 1.43:** Rod McRae, *Operation Foxtrot*, 2010. Copyright © 2015 Rod McRae.
Fonte: http://www.rodmcrae.com.au/by_the_sea_12_foxtrot11.html 67
- Figura 1.44:** David Shrigley, *I'm Dead (Kitten)*, 2007. © Copyright 2017 David Shrigley – Todos os direitos reservados.
Fonte: <http://davidshrigley.com/category/sculpture/> 68
- Figura 1.45:** Angela Singer, *Thorn*, 2004.
Fonte: Imagem de Rachel Poliquin (2012). 73
- Figura 1.46:** Nate Hill, *New Animal #20*.
Fonte: Imagem de Robert Marbury (2014: 134). 75
- Figura 1.47:** Sarina Brewer, *The Three Fates*, 2004.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/ewExternalFiles/pinkie-franky-web.jpg> 79
- Figura 1.48:** Sarina Brewer, *Turducken à la Monsanto*, 2014.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-sideshow.html#PhotoSwipe1501592602225> 80
- Figura 1.49:** Sarina Brewer, *And For My Next Trick*, 2013.

- Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-sideshow.html#PhotoSwipe1501593356807> 80
- Figura 2.1:** Damien Hirst, *The Golden Calf*, 2008, 398.9 x 350.5 x 167.6 cm. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-golden-calf> 92
- Figura 2.2:** Damien Hirst, *The False Idol*, 2008, 259.6 x 195.0 x 103.3 cm. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/false-idol> 93
- Figura 2.3:** Damien Hirst, *End of an Era*, 2009, 213.4 x 170.9 x 97.2 cm. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/end-of-an-era> 93
- Figura 2.4:** Polly Morgan, *Systemic Inflammation*, 2010, 130 x 113 cm.
Fonte: <http://pollymorgan.co.uk/works/systemic-inflammation/> 104

Índice de Ilustrações

Ilustração 1.1: <i>Uncanny Valley</i> . Fonte: Ríos, 2015: 215.	19
Ilustração 1.2: Sensação <i>uncanny</i> consoante os géneros taxidérmicos artísticos. Fonte: Elaboração própria (2017).	76
Ilustração 1.3: Ilustração de uma contribuição para uma estrutura artística da taxidermia. Fonte: Elaboração própria (2017).	85
Ilustração 3.1: Intervenientes na <i>Taxidermia Artística</i> . Fonte: Elaboração própria (2017).	128
Ilustração 3.2: Ações, Comportamentos e Atitudes <i>versus</i> Ética Fonte: Elaboração Própria (2017).	140

Glossário de Acrónimos e Siglas

CITES – Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora

LFDA – Ligue Française des Droits de l'Animal

IUCN – International Union for Conservation of Nature

MoMA – Museum of Modern Art, New York

UN – United Nations

OIE – World Organisation for Animal Health

RICS – Royal Institution of Chartered Surveyors

UNESCO – United Nations Educational Scientific and Cultural Organization

WSPA – World Society for the Protection of Animals

INTRODUÇÃO

Tema

O tema da presente dissertação *Taxidermia Artística e Bioética no Mercado Leiloeiro: Damien Hirst e Polly Morgan* centra-se nas obras de *Taxidermia Artística* e na bioética no mercado leiloeiro. Neste trabalho estuda-se as obras de *Taxidermia Artística* e as suas diferentes características artísticas, bem assim como a ética envolvida no processo de aquisição/obtenção dos animais e da criação artística com este *medium*, nomeadamente na eventual morte propositada de animais para a arte. Esta investigação inclui também o estudo da eventual influência dos princípios éticos decorrentes da utilização de animais na arte, no processo de valorização das obras de *Taxidermia Artística* no mercado leiloeiro. Com efeito, importa averiguar se os artistas têm preocupações éticas e se pode a *Taxidermia Artística* considerar com interesse a morte propositada de animais para criação artística, bem como qual o seu efeito na valorização das obras no mercado leiloeiro.

Este tema surge na sequência da nossa inquietação, interesse, curiosidade e fascínio provocado por obras de taxidermia que, como afirma Sofia Torres (2016: 249), são inquietantes e iludem o facto de estarmos perante a incerteza de algo animado/inanimado.

O presente trabalho assenta no estudo da *Taxidermia Artística* partindo de uma abordagem da bioética no mercado leiloeiro, atendendo às obras de Damien Hirst e Polly Morgan. A escolha destes dois artistas está relacionada com o facto do primeiro ter colocado em 2008 uma série de obras recém produzidas diretamente em leilão¹ e devido à sua alegada despreocupação ética² e, por outro lado, a Morgan por ser reconhecida ter preocupações éticas³.

O termo “taxidermia” provém do grego antigo em que *taxis* significa *preparar* ou *arranjar* e *dermis* significa *pele*⁴; uma técnica de embalsamento que pretende preservar os animais

¹ «Beautiful Inside My Head Forever Auction», informação disponível no *website* do artista britânico Damien Hirst. Disponível em:

http://damienhirst.com/exhibitions/permanent-displays/projects/2008/beautiful-auction#_ftnref1

² Segundo a artista e ativista dos direitos dos animais Angela Singer, esta constata não haver quaisquer preocupações éticas por parte de Damien Hirst na sua criação artística, *in* Aloï, Giovanni (2008b), “*Angela Singer: Animal Rights and Wrongs*”, *in* Aloï, Giovanni (ed.) (2008b), “*Botched Taxidermy*” (online), *Antennae*, Issue 7, p. 11. Disponível em:

http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf

³ A preocupação ética de Morgan advém não só da artista obter animais tanto a partir de doações ou de acidentes Philby (2010), como também por ser uma artista da *Rogue Taxidermy* – que traduz a criação ética de obras de arte utilizando o animal (Marbury, 2014).

⁴ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue’s Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 9.

mortos, montando-os, e dando-lhes de novo a forma do animal⁵. O seu objetivo é a representação real e natural da vida utilizando corpos mortos (vivificação em termos aparentes)⁶; na qual apenas a pele exterior do animal é aproveitada e, debaixo dela, encontram-se materiais diversos que definem e moldam a estrutura do corpo do animal, como por exemplo a palha⁷.

A *Botched Taxidermy* foi um conceito proposto pelo académico Steve Baker para designar alguns trabalhos de artistas contemporâneos cuja transformação tradicional do animal passa por uma nova interpretação e representação com características artísticas, recuperando a tradição da utilização do animal na contemporaneidade, remendando o corpo do animal⁸. A par das interpretações de Angela Hughes (2004) e de Caitlin Elizabeth Gill (2014) relativamente à taxidermia, o conceito *Botched Taxidermy* proposto por Baker (2000: 54), contribuiu neste estudo para a diferenciação da taxidermia tradicional⁹ da taxidermia praticada na arte. Também, o artista Scott Bibus afirma que a sua prática da taxidermia é diferente da prática da taxidermia tradicional¹⁰. Para as criações artísticas de taxidermia pretende-se utilizar a expressão *Taxidermia Artística*. Segundo Rachel Poliquin (2012), a expressão *Taxidermia Artística (Artistic Taxidermy)* é utilizada desde meados do século XIX por Montagu Browne e caracteriza-se pela sua expressividade e dramatização e por retratar a vivacidade dos animais. Como refere Poliquin (2012), não só a *Taxidermia Artística* introduziu na expressão do animal as suas emoções, o drama ou o facto de parecer real, mas também a anatomia foi estudada e aplicada neste retrato do animal e introduziu nos espetadores uma carga emocional, transportando-os para a cena melodramática. Considera-se que, a expressão *Taxidermia Artística* é a mais adequada para designar todo o universo de utilização de animais taxidermizados na arte, assim como os animais imersos em formaldeído, as montagens imersas em formaldeído, as montagens com escamas e dentes de peixes e as obras *esodermy* e, também, porque o conceito de taxidermia tradicional não

⁵ Scoditti, Fabrizio de Matos (2011), *Memória e Invenção em História Natural. Intervenção artística em contexto museológico*. Dissertação de Mestrado em Escultura, p. 23. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/73272>

⁶ Scoditti, Fabrizio de Matos (2011), *Memória e Invenção em História Natural. Intervenção artística em contexto museológico*. Dissertação de Mestrado em Escultura, p. 25. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/73272>

⁷ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 20.

⁸ Patchett, Merle M. (2010), *Putting animals on display: geographies of taxidermy practice*, pp. 311-312. Tese de Doutoramento. Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/2348/>

Baker, Steve (2008), "Something's Gone Wrong Again", in Aloï, Giovanni (ed.) (2008b), "*Botched Taxidermy*" (online), *Antennae*, Issue 7., p. 4. Disponível em: http://www.johnsaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf

⁹ Hughes (2004) considera que a taxidermia tradicional representa animais vivificados, enquanto a taxidermia na arte, segundo Gill (2014), pretende metaforizar a condição humana.

¹⁰ «*Scott Bibus Rogue Taxidermist Reality Show Sizzle Reel*», informação disponível no vídeo da página do Youtube do artista Scott Bibus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Cy-Y1fDgpl>

se aplica adequadamente às obras de *Taxidermia Artística*¹¹. Interpreta-se que, o conceito da *Taxidermia Artística* tem um sentido mais lato do que o uso tradicional da taxidermia, enquanto *medium* de expressão metafórica. Com efeito, segundo Gill (2014: 11-12), a taxidermia na arte pretende metaforizar a condição humana. Vê-se que, na *Taxidermia Artística* o artista efetua a montagem ou reprodução de animais no todo ou em parte, dando-lhe a aparência do corpo humano ou de algumas das suas partes, ou a aparência do animal ou de seres imaginários ou surreais, com o recurso a partes de animais conservados utilizando técnicas diversas e eventualmente utilizando materiais complementares ou suplementares diversos.

Quanto à Bioética¹² como conceito de estudo, “[...] pode ser entendida como ciência, disciplina ou movimento de intervenção social e centra a sua actuação, fundamentalmente, no agir da pessoa humana e nas consequências que daí resultam, pretendendo com isso melhorar as realidades da vida e do viver. É sobre esta que se alicerçam reflexões sobre a forma como o ser humano, dotado de racionalidade, dá continuidade à sua espécie e se relaciona entre si e com o meio ambiente. Teve na sua origem, entre outros, um profissional humanista, Van Potter, que considerou a Bioética como “ponte para um futuro com dignidade e qualidade de vida humanas”, onde a responsabilidade assume a dimensão mais importante para a sua efectividade, como ética prática ou aplicada”¹³.

Objetivos

Como problemática, pretendeu-se investigar nesta Dissertação se: “Pode a *Taxidermia Artística* considerar com interesse a morte propositada de animais para criação artística?”. Partindo desta problemática inicial e refletindo sobre uma interrogação que Steve Baker apontou no livro *Artists/Animals* relativamente aos artistas em que questionou se “Colocam, eles, primeiro a ética, ou colocam, eles, os interesses da sua arte antes da ética?”¹⁴, surgiram outras interrogações: “Terão todos os artistas de *Taxidermia Artística* preocupações éticas?”; “As eventuais preocupações éticas dos artistas de *Taxidermia Artística* influenciam tanto a sua arte como a sua valorização?”, e “É a *Taxidermia Artística* tão distinta quanto às características das suas obras como quanto ao *uncanny*?”.

¹¹ Por exemplo, na *esodermy* não é usada a técnica tradicional de taxidermia, in «*Esodermy*», informação disponível no website da artista Sarina Brewer. Disponível em: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-esodermy.html>

¹² Bioética é um termo provindo da junção das palavras gregas *bios* – que significa vida – e *ethos* – que significa ética (Azevedo, 2010: 55).

¹³ Azevedo, Maria Alice da Silva (2010), “Origens da Bioética” (online), p. 55. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/nas/v19n4/v19n4a05.pdf>

¹⁴ “*Will they put ethics first, or will they put the interests of their art before ethics?*”, in Baker, Steve (2012), *Artist / Animal*. Minnesota: University of Minnesota Press, p. 1.

O conservador Raphaël Abrille (2012) propõe, para uma utilização tradicional da taxidermia, uma estrutura taxonómica categorizada em sete táxons. Refletindo neste estudo sobre esta estrutura da taxidermia e do significado dos táxons propostos por Abrille (2012), será que estas categorias conseguem incorporar trabalhos artísticos de taxidermia? A este propósito, a *Taxidermia Artística* compreende géneros? E, de que forma se pode subdividir a *Taxidermia Artística* em géneros nela compreendidos?

Pretende-se, no decorrer deste estudo, efetuar a análise de múltiplas obras de *Taxidermia Artística* de modo a melhor entender quais os fatores que motivam os artistas para a utilização de animais nesta forma de expressão artística. Pretende-se também estudar a postura ética na utilização dos animais como *medium* artístico na *Taxidermia Artística*, bem como os demais fatores característicos nessas obras que provocam nos públicos fenómenos de estranheza e inquietude (*uncanny* ou *unheimlich*) e de eventual atração e repulsa. No decorrer deste estudo, pretende-se também compreender em que medida esses fatores (bem como outros fatores, se os houver) poderão afetar tanto a arte como o valor de mercado das obras de *Taxidermia Artística*, particularmente os artistas casos de estudo, Damien Hirst e Polly Morgan, e as suas obras de *Taxidermia Artística*, nomeadamente no mercado leiloeiro.

Pretende esta Dissertação contribuir para a avaliação das questões éticas relacionadas com a criação e comercialização de obras de *Taxidermia Artística* criadas pelos artistas contemporâneos e a utilização dos seus *media* como veículo de criação artística, bem como na reflexão quanto à eventual utilidade e importância na existência de delimitações éticas.

Estado da Arte

O corpo de animais embalsamados demonstra não só algo de inquietante, como evidencia a dúvida perante a sua vivacidade¹⁵. Na sua tese de doutoramento *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas* (2016)¹⁶, Sofia Torres aborda a noção de *uncanny* de Freud nas artes plásticas, e relaciona esse conceito com a taxidermia. Torres (2016) aborda as cinco tipologias de *uncanny* identificadas por Freud, mas apesar de não as relacionar diretamente com a taxidermia, estas cinco tipologias parecem ser relacionáveis com a arte de animais embalsamados. O corpo dos animais taxidermizados tem estado presente em inúmeros lugares (como por exemplo: museus de história natural), transitando posteriormente para um

¹⁵ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 249.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

¹⁶ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

contexto artístico¹⁷. Fabrizio de Matos Scoditti, na dissertação de mestrado *Memória e Invenção em História Natural*¹⁸ (2011) aborda a taxidermia – enquanto processo de ilusão e falsidade – desde a sua presença científica nos Gabinetes de Curiosidades do século XVI (também compostos por muitas outras curiosidades, como conchas, animais bizarros, híbridos, entre muitos outros), a aproximação da taxidermia (enquanto tradicional objeto científico) da arte (mais concretamente, da escultura) e a semelhança enquanto procedimento mimético.

A utilização do corpo de um animal taxidermizado só surge entre 1955 e 1959 com a obra *Monogram*, de Robert Rauschenberg¹⁹. Sobre o corpo, Rui Serra, no capítulo “Destruição como Criação”²⁰ (2013), presente no livro *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* (2013), aborda a representação do corpo desde a arte do século XX. Apesar de ser uma abordagem do corpo em contexto contemporâneo, na perspetiva de Serra (2013), a utilização do corpo pode ser classificada em cinco categorias desde uma ação representativa do próprio corpo à destruição literal do corpo; permitindo identificar contemporaneamente a ação dos artistas sobre o seu corpo, o corpo de outrem e, uma imagem representativa. Uma dessas categorias, que o autor designou por ‘Mutilar o Corpo’, é exemplificada com a obra *Mother and Child (Divided)*, de Damien Hirst, em virtude do seccionamento longitudinal e separação do corpo do animal ao meio.

Na sua tese de doutoramento *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*²¹ (2016), Pedro Simões aborda a formação do valor de uma obra de arte (incluindo os juízos de alguns autores relativamente a esta formação do preço). Simões (2016) apresenta o mundo da arte e o mercado da arte, os seus intervenientes e as diferentes áreas contemporâneas em que o mundo da arte opera (e suas influências). A tese de Simões (2016) é importante para uma visão sobre o entendimento da formação do valor de uma obra de arte, como para reflexão sobre os fatores que influenciam essa valorização (e de que forma esse valor é influenciado na contemporaneidade). Igualmente importante no trabalho de Simões (2016) é a abordagem das várias fases desde o momento em que a obra de arte é produzida,

¹⁷ Cazaban-Mazerolles, Marie (2016), "Compte-rendu de l'exposition Dead Animals, or the curious occurrence of Taxidermy in Contemporary Art et du colloque organisé à son occasion: Taxidermy, Art, and the Animal question". Disponível em: https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/313/files/2016/03/MarieCAZABAN-MAZEROLLES_DeanimalsVF.pdf

¹⁸ Scoditti, Fabrizio de Matos (2011), *Memória e Invenção em História Natural*. Dissertação de Mestrado em Escultura, Porto, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/73272>

¹⁹ Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 26.

²⁰ Serra, Rui (2013), “Destruição Como Criação”, in Sabino, Isabel (coord.) (2013), *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* Lisboa: CIEBA-FBAUL.

²¹ Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

até ao momento em que esta é adquirida e, ainda, todo o panorama dos intervenientes no mundo da arte e no mercado da arte.

Duas outras teses de doutoramento revelam-se importantes no que concerne à utilização do animal e da envolvente ética na criação artística. Angela Hughes, na sua tese *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*²² (2014), tem como foco a investigação sobre a utilização animal para a criação de obras de Arte Contemporânea. No seu trabalho Hughes (2014) pesquisou a exploração de animais como meio artístico na criação de obras de arte contemporânea; a responsabilidade ética que lhe está associada e dela deriva; os direitos dos animais; a exploração do dano nos animais como forma de revelar a hipocrisia e a culpa; conceitos filosóficos associados a essas práticas exploratórias, nomeadamente o uso metafórico do animal; a utilização dos animais na arte como veículo de debate ético e de educação relativamente ao comportamento e responsabilidade humanas face aos animais.

Na dissertação de mestrado *Proximity of Animals*²³ (2014), Caitlin Gill aborda a taxidermia, tanto a presente nos museus de história natural, como a realizada por artistas contemporâneos cuja arte tem características muito peculiares que difere da taxidermia tradicional. Na sua dissertação Gill também aborda uma subdivisão da taxidermia proposta por Rachel Poliquin, em que subdivide a mesma em sete categorias muitas delas coincidentes com os géneros taxidémicos artísticos identificados ao longo do presente estudo. Também, na dissertação de mestrado *Why Look at Dead Animals? Taxidermy in Contemporary Art*²⁴ (2013), Vanessa Mae Bateman aborda uma subdivisão da taxidermia realizada por artistas contemporâneos, porém subdividida em três categorias, incluindo o género *Anthropomorphic Taxidermy*.

Ashley Lynn Allison, na sua dissertação de mestrado *The display of the animal body in the art of Angela Singer*²⁵ (2009), para além de se focar no trabalho de Angela Singer, estabelece um paralelismo entre as obras da artista e as obras de Damien Hirst, não só no que respeita à ética mas também à sua apresentação enquanto objeto artístico.

Na sua dissertação de mestrado *The Critical Corpse: Re-(inter)preting the Abject Dead Animal in Visual Art*²⁶ (2002), Frances Phoenix aborda as obras do artista Damien Hirst no que

²² Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

²³ Gill, Caitlin Elizabeth (2014), *Proximity to Animals*. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/192/>

²⁴ Bateman, Vanessa Mae (2013), *Why Look at Dead Animals? Taxidermy in Contemporary Art*. Dissertação de Mestrado em Artes. Disponível em: <http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/164/>

²⁵ Allison, Ashley Lynn (2009), *The display of the animal body in the art of Angela Singer*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Disponível em: <http://www.mhsl.uab.edu/dt/2010r/allison.pdf>

²⁶ Phoenix, Frances (2002), *The Critical Corpse: Re-(inter)preting the Abject Dead Animal in Visual Art*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Disponível em: http://search.ror.unisa.edu.au/record/UNISA_ALMA11146616050001831/media/digital/open/9916079710901831/12146616040001831/13146614500001831/pdf

concerne ao conceito *abject* (em português, abjeção) introduzido por Julia Kristeva. Phoenix (2002) elabora tabelas de caracterização material abjeta do corpo e relaciona as categorias que identifica com algumas obras do artista britânico, como as obras *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* e *The Lovers*.

Por sua vez, Merle Marshall Patchett, com a sua tese de doutoramento *Putting animals on display: geographies of taxidermy practice*²⁷ (2010), tem como objetivo de estudo a evolução histórica da prática da taxidermia científica até à abordagem da taxidermia na arte, destacando-se para o nosso estudo o conceito *Botched Taxidermy*, proposto por Steve Baker, e o conceito *de-taxidermy*, criado pela artista e ativista britânica Angela Singer. Apesar da tese de Patchett se distanciar do tema da presente dissertação, aborda conceitos que são fundamentais para esta investigação.

A taxidermia enquanto forma artística é muito atual e muitos são os artistas que utilizam o animal como veículo de expressão, com alguns mais controversos do que outros²⁸. O artista Robert Marbury, no seu livro *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to Do It Yourself*²⁹ (2014), para além de nos apresentar vários artistas *Rogue* e algumas das suas obras incorporando taxidermia de animais, também nos elucida sobre o conceito da taxidermia enquanto arte e apresenta uma breve história da taxidermia, os pioneiros da história natural e da taxidermia e também quanto às fontes de fornecimento dos animais aos artistas.

Alexis Turner, no seu livro *Taxidermy*³⁰ (2013), aborda a taxidermia desde os seus tempos de obscuridade à presença desse tipo de obras em habitações e *boutiques*, e ao regresso desse tipo de peças às salas públicas dos museus. O autor aborda as obras de artistas contemporâneos, como Damien Hirst, fazendo analogias e ligações com referências passadas. Ainda, Turner (2013) propõe alguma terminologia para a caracterização da taxidermia, como a expressão *Anthropomorphic Taxidermy* – de que Walter Potter é precursor – e *Zoomorphic*³¹.

Como já se referiu, na arte contemporânea, os artistas não só usam animais mortos para simular a vida³², como também os próprios animais vivos entraram em galerias, como

²⁷ Patchett, Merle M. (2010), *Putting animals on display: geographies of taxidermy practice*. Tese de Doutoramento. Disponível em:

http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives

²⁸ Baker, Steve (2000), *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books, p. 61.

²⁹ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to Do It Yourself*. New York: Artisan.

³⁰ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. Londres: Thames & Hudson, Ltd.

³¹ Jane Eastoe (2012), no seu livro *The Art of Taxidermy*, apresenta uma visão mais restrita da obra de Walter Potter referindo-se à sua *scenic taxidermy*.

³² Scoditti, Fabrizio de Matos (2011), *Memória e Invenção em História Natural. Intervenção artística em contexto museológico*. Dissertação de Mestrado em Escultura, p. 25. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/73272>

veículo de expressão artística, em 1934³³. Giovanni Aloï, no seu livro *Art and Animals*³⁴ (2012), aborda o uso sistemático dos animais na arte contemporânea, desde a presença de animais mortos em galerias e em museus até ao uso de animais vivos como *performance* artística. Ainda, Aloï (2012) não só aborda os inícios da taxidermia enquanto veículos de criação artística, e os seus precursores bem como nos artistas mais dissonantes e controversos.

Relativamente aos géneros taxidérmicos artísticos que são identificados ao longo deste estudo, no livro *The Breathless Zoo: Taxidermy and the Cultures of Longing* (2012), Rachel Poliquin aborda a expressão *Artistic Taxidermy*, a sua origem e as suas características. O livro de Poliquin, aborda também a taxidermia desde a sua presença nos gabinetes de curiosidades até à introdução na arte contemporânea.

No livro *The Postmodern Animal*³⁵ (2000), de Steve Baker, para além do autor discorrer sobre o modo como os artistas modernos e contemporâneos representam os animais nas suas obras artísticas, também desenvolve um conceito importante para a nossa investigação – *Botched Taxidermy*. Baker (2000) exemplifica o significado da expressão *Botched Taxidermy* com obras de alguns artistas como Damien Hirst e Thomas Grünfeld, subdividindo as suas obras em sete categorias: ‘*mixed materials*’ (mistura de materiais, entre eles a taxidermia), ‘*stuffed animals not as taxidermy but as toys*’ (metaforização do animal enquanto brinquedo), ‘*three other uses of wrong materials*’ (representação de um animal mas com pele de outro animal), ‘*hybrid forms*’ (híbridos resultantes de criações com diferentes espécies de animais), ‘*messy confrontations*’ (*performance* / interação entre o humano e o animal selvagem), ‘*taxidermic form reworked*’ (forma taxidérmica retrabalhada) e ‘*tattiness*’ (descreve a má qualidade ou condição do animal).

Atualmente com quarenta e uma publicações, a revista *Antennae*, editada por Giovanni Aloï desde 2007, contém artigos sobre a natureza na cultura visual, incluindo os animais taxidermizados. A revista *Antennae* apresenta várias temáticas, inclusive edições dedicadas à morte do animal, à *Rogue Taxidermy* e à *Botched Taxidermy*. Esta revista apresenta tanto entrevistas realizadas a vários artistas, entre os quais Polly Morgan, Claire Morgan, *The Idiots*, Emily Mayer e Angela Singer, como as apreciações que estes fazem relativamente às obras de outros artistas (maioritariamente sobre as obras de Damien Hirst), e quanto à origem de determinadas expressões como *Botched Taxidermy*.

Raphäel Abrille, no artigo “*L’art (contemporain) de la taxidermie*”³⁶ (2012), apesar de não se fixar na *Taxidermia Artística*, classifica a taxidermia tradicional dividindo-a em sete

³³ Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 6.

³⁴ Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd.

³⁵ Baker, Steve (2000), *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books.

³⁶ Abrille, Raphaël (2012), “*L’art (contemporain) de la taxidermie*” (online), *INHA*. Consultado em 31.01.2017. Disponível em:
http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20Final%20R_%20Abrille%20.pdf

categorias, designando-as de táxons taxidérmicos, mas exemplifica algumas delas com obras de *Taxidermia Artística*. Na perspetiva de Abrille (2012), estas sete categorias (troféu de caça, animal doméstico, animal «bizarro», composição de fantasia, objeto de uso, espécime de história natural e o híbrido) definem o panorama do uso tradicional da taxidermia, podendo ser permeáveis entre elas. Para a nossa investigação, este artigo de Abrille (2012) é importante por ser uma das bases para o nosso ensaio e contributo para uma estrutura taxonómica da *Taxidermia Artística*.

Na sua tese de doutoramento *Damien Hirst and the Legacy of the Sublime in Contemporary Art and Culture*³⁷ (2009), Luke White aborda o trabalho do artista Damien Hirst. Segundo White, o trabalho de Hirst está sempre interligado com o capitalismo (ou seja, as suas obras são destinadas apenas para o mercado), enquanto a perspetiva cultural do trabalho é escassa. Apesar do autor focar-se no sublime e no capitalismo representado nas obras de Hirst, aborda, contudo, estes conceitos maioritariamente na obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*.

Na dissertação *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*³⁸ (2011-2012), de Rosa María Fernández Vicenti, a autora aborda a figura de Damien Hirst na arte contemporânea, o seu percurso enquanto artista e a valorização do seu trabalho, desde a criação da exposição *Freeze* e o seu relacionamento profissional com o colecionador Charles Saatchi, à criação da série *Natural History* de animais embalsamados, à vitória do prémio Turner em 1996 e à concretização do leilão *Beautiful Inside My Head Forever*.

Juliana Alvarenga Freitas, na sua dissertação de mestrado *A Poética da Substância: Procedimentos da Alquimia em artistas contemporâneos*³⁹ (2013), relaciona algumas obras do artista britânico com os procedimentos da alquimia, nomeadamente as obras *Pharmacy* e *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Baseando-se nesta última obra, a autora relaciona os procedimentos alquímicos com o corpo (e a sua deterioração) do animal.

³⁷ White, Luke (2009), *Damien Hirst and the legacy of the sublime in contemporary art and culture*. Tese de Doutoramento, Middlesex University. Disponível em: <http://eprints.mdx.ac.uk/4282/1/LukeWhitePhD-HirstandtheSublime-erepository.pdf>

³⁸ Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, p. 50. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

³⁹ Freitas, Juliana Alvarenga (2013), *A poética da substância: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos*. Dissertação de Mestrado em Criação Artística e Contemporânea, Universidade de Aveiro. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/11371>

A partir de obras de artistas como Damien Hirst, Vinícius Oliveira Godoy, na sua dissertação *Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível*⁴⁰ (2004), investiga a representação da impetuosidade no corpo. No seu estudo, Godoy identifica várias categorias da utilização do corpo na arte, considerando que algumas obras de Damien Hirst (como a *Mother and Child Divided*) integram uma dessas categorias. No entanto, parece que, apesar de Godoy (2004) não correlacionar as obras da artista Polly Morgan com quaisquer categorias por si definidas, uma das suas categorias integra algumas obras da artista britânica.

Sobre as considerações morais e éticas relativas à utilização do animal como veículo de criação artística, poucas publicações foram desenvolvidas, destacando-se, no entanto, o artigo “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s: “Abject Art” as a Point of Departure”⁴¹ (2015), de Tsung-huei Huang. No seu artigo, Tsung-huei Huang discute a função do animal na arte contemporânea, e debate as obras de Damien Hirst e a ética da integração dos animais tanto nas suas obras como nas obras de arte contemporânea na sua generalidade.

Jean-Baptiste Jeangène Vilmes, no seu artigo “Animaux dans l’art contemporain: la question éthique”⁴² (2009), aborda a ética na utilização dos animais na arte contemporânea, desde a utilização do animal vivo ao animal taxidermizado, dando exemplos de Marco Evaristti, Guillermo Vargas e Damien Hirst. Relativamente à taxidermia, o autor demonstra as várias diferenças de representação e exibição do animal na arte. O autor faz um paralelismo entre as diferenças de apresentação da taxidermia tradicional e da taxidermia praticada na arte, dando o exemplo da *Botched Taxidermy*.

Marisa Enhuber, no seu artigo “How is Damien Hirst a Cultural Entrepreneur?”⁴³ (2014), aborda o processo de crescimento artístico do artista britânico Damien Hirst, desde o seu início de carreira até ao seu sucesso enquanto artista. A autora afirma que este crescimento artístico e empreendedorismo de Hirst tem a ver com mais-valias obtidas aquando da sua estada na Goldsmith e, posteriormente, da realização da exposição *Freeze*.

⁴⁰ Godoy, Vinícius Oliveira (2004), *Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais (com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁴¹ Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s “Abject Art” as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

⁴² Vilmes, Jean-Baptiste Jeangène (2009), “Animaux dans l’art contemporain: la question éthique” (online), *érudit*. Disponível em: http://www.jbjv.com/IMG/pdf/JB_Jeangene_Vilmer_-_animaux_dans_l_art_contemporain.pdf

⁴³ Enhuber, Marisa (2014), “How is Damien Hirst a Cultural Entrepreneur?” (online), Maastricht University. Disponível em: <https://repository.asu.edu/attachments/146224/content/Artivate%20Vol%203%20No%202%20page%203-20%20Enhuber.pdf>

Sobre o artista Damien Hirst, mas mais direcionado à situação financeira mundial instável (crise de 2007) e à influência do artista durante este período de recessão, o artigo “Financial artscapes: Damien Hirst, crisis and the City of London”⁴⁴ (2012), de Andrew Harris aborda a figura do artista Damien Hirst no começo deste período de recessão, com o leilão que o artista organizou intitulado *Beautiful Inside My Head Forever*, apresentado pela Sotheby’s, constatando-se que determinadas obras do artista foram um ponto de viragem para a posterior valorização do seu trabalho.

Como refere Giovanni Aloï (2012) relativamente à morte de insetos na obra de Damien Hirst, as pessoas não terão hipocritamente ambíguas percepções éticas quando denunciam um ato artístico, mas, no fundo, todas praticam semelhante ato quotidianamente? Tal como é referido na ata da Exposição “*Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art*” (2016), foi necessário estabelecer limites éticos para a utilização artística do animal pelos artistas. Na dissertação de mestrado *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*⁴⁵ (2016), de Amy L. Mitchell, a autora aborda as dúbias percepções éticas praticadas pelas pessoas relativamente ao modo como interagem e se relacionam com outros seres vivos – neste caso, os animais. Mitchell (2016) não deixa de lado a obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, de Damien Hirst, comissionando Charles Saatchi a morte propositada do tubarão para a criação artística⁴⁶, e também analisa a possível utilização dos animais por parte dos artistas sem qualquer delimitação ética e, com isto, explora contributos realizados para produção legislativa que delimitem eticamente o uso dos animais vivos na criação artística.

Sobre o mercado da arte e os agentes do mercado, na tese de doutoramento *El Valor de una Obra de Arte: Estrategias de Comunicación para influenciar su Valor de Mercado*⁴⁷ (2015), Gloria Batllori Lloveras aborda a evolução do mercado da arte e os agentes envolvidos tanto no mercado primário como no mercado secundário (incluindo outros agentes não envolvidos no mercado da arte, mas pertencentes ao mundo da arte). O mercado da arte tem os seus intervenientes e cada um destes tem as suas funções, tal como evidenciam e explicam Clare McAndrew (2012) e Iain Robertson e Derrick Chong (2008). No livro *Fine Art*

⁴⁴ Harris, Andrew (2012), “Financial artscapes: Damien Hirst, crisis and the City of London” (online), revista *Cities*. Disponível em:
http://discovery.ucl.ac.uk/1361794/1/Harris_Financial%20Artscapes%20revised.pdf

⁴⁵ Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado. Disponível em:
https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁶ Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 12. Disponível em:
https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁷ Lloveras, Gloria (2016), *El Valor de una Obra de Arte: Estrategias de Comunicación para Influenciar su Valor de Mercado*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona. Disponível em:
<http://www.tdx.cat/handle/10803/364757>

*and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*⁴⁸ (2010), Clare McAndrew não só aborda o investimento, como o funcionamento da lei da oferta e da procura, evidenciando alguns fatores que influenciam na atribuição de um valor para as obras de Arte. Ainda, o livro *The Art Business*⁴⁹ (2008), de Iain Robertson e Derrick Chong, tem relevância para esta investigação porquanto os autores discorrem sobre a atribuição de um valor às obras de arte. Ambos os autores fazem uma abordagem a propósito de alguns dos intervenientes que atuam no mercado e no mundo da arte, bem como de algumas das suas funções⁵⁰, contudo permitindo-nos constatar e refletir que os intervenientes detêm motivações, atitudes e responsabilidades no universo da *Taxidermia Artística*, as quais, pelas suas consequências, permitem-nos apontar contributos para delimitações éticas no exercício dessas criações artísticas.

Apesar de não estarem diretamente associados ao mercado leiloeiro, os artigos “*Rarity Value and Species Extinction: The Anthropogenic Allee Effect*”⁵¹ (2006), de Franck Courchamp *et al.* e, “*Rarity, trophy hunting and ungulates*”⁵² (2011), de Lucille Palazy *et al.*, versam sobre os fatores de valorização dos troféus de caça. No artigo de Franck Courchamp *et al.* (2006), os autores estabelecem uma correlação dos preços dos troféus do Safari Club International com as categorias de risco de extinção das espécies animais, estabelecidas pelo IUCN, e identificam os riscos de extinção dos animais que os artistas objeto de estudo (Damien Hirst e Polly Morgan) utilizaram e venderam em leilões.

Metodologia

A metodologia usada nesta dissertação considerou o estudo de um conjunto de obras bibliográficas que incluiu teses e dissertações académicas, livros, revistas, artigos, atas de seminários e colóquios, e vídeos.

A pesquisa da bibliografia foi efetuada tanto *online* (como por exemplo, em repositórios) como em diversas bibliotecas, de que se destaca nomeadamente a Biblioteca de Arte

⁴⁸ McAndrew, Clare (ed.) (2010), *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*. New York: Bloomberg Press.

⁴⁹ Robertson, Iain e Derryck Chong (2008), *The Art Business*. New York: Routledge.

⁵⁰ McAndrew, Clare (ed.) (2010), *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*. New York: Bloomberg Press; Robertson, Iain e Derryck Chong (2008), *The Art Business*. New York: Routledge.

⁵¹ Courchamp, Franck *et al.* (2006), “Rarity Value and Species Extinction: The Anthropogenic Allee Effect” (online), *Plos Biology*. Disponível em: <http://journals.plos.org/plosbiology/article/file?id=10.1371/journal.pbio.0040415&type=printable>

⁵² Palazy, Lucille *et al.* (2011), “Rarity, trophy hunting and ungulates” (online), *Animal Conservation*. Disponível em: <http://max2.esse.u-psud.fr/epc/conservation/PDFs/RareUngulates.pdf>

Gulbenkian (da Fundação Calouste Gulbenkian) e a Biblioteca do ISCTE-IUL e, especialmente a base de dados do Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP), o *TDX – Tesis Doctorals en Xarxa*, *The Dart – Europe E-theses Portal*, *Dspace@MIT*, *academia.edu*, o *ResearchGate* e a plataforma *OpenDOAR – Directory of Open Access Repositories*.

As entrevistas representam parte desta investigação, fornecendo conteúdos que permitem desenvolver e justificar determinadas conclusões. Um grupo de artistas e académicos foram considerados importantes no desenvolvimento de conteúdos e no esclarecimento dos mesmos. À partida, alguns desses artistas e académicos mostraram interesse em responder às perguntas, como Sarina Brewer, Juan Cabana, Scott Bibus, Robert Marbury, Kate Clark, Iris Schieferstein, Géza Szöllósi (disponibilizando um artigo) e Prof. Dr. Iain Robertson, apesar de apenas os primeiros três terem respondido às questões. Outros artistas e académicos foram contactados e, alguns demonstraram indisponibilidade na concessão de uma entrevista (Damien Hirst, Prof. Dr. Steve Baker e Prof. Dr. Giovanni Aloï) e, outros, não responderam ao pedido da mesma Prof. Dr. Eduardo Kac, Polly Morgan, Tessa Farmer, E. V. Day, Sean Crawford, *The Idiots*, Angela Singer, Claire Morgan. No entanto o Prof. Dr. Steve Baker, apesar de ter demonstrado indisponibilidade para a concessão de uma entrevista, remeteu um artigo.

Na preparação das entrevistas foram consideradas questões que contribuíssem para a avaliação das seguintes problemáticas desta investigação: “Pode a *Taxidermia Artística* considerar com interesse a morte propositada de animais para criação artística?”, “Terão todos os artistas de *Taxidermia Artística* preocupações éticas?”, “As eventuais preocupações éticas dos artistas de *Taxidermia Artística* influenciam tanto a sua arte como a sua valorização?”, e “É a *Taxidermia Artística* tão distinta quanto às características das suas obras como quanto ao *uncanny*?”. Para o efeito, consideraram-se diversas questões que abrangessem o tema da dissertação e a *Taxidermia Artística* no que respeita às características das obras dos artistas, à sua motivação na criação de arte envolvendo animais ou partes de animais, à mensagem que pretendem veicular nas obras, e à aceitação e ao impacto dessas obras junto do público. Algumas questões consideradas tiveram como objetivo compreender a perspetiva do entrevistado relativamente às questões éticas da utilização de animais na arte, nomeadamente quanto à morte propositada de animais para criação artística, ao desenvolvimento de um acórdão ou carta de valores para a utilização de animais na *Taxidermia Artística* e a uma delimitação da bioética no mercado leiloeiro.

Na preparação das entrevistas pretendeu-se que as questões para cada entrevistado abrangessem a maior diversidade de matérias. Contudo, no sentido de evitar demasiadas perguntas para cada um, mostrou-se necessário construir uma grelha de distribuição de questões pelos diversos entrevistados (algumas repetidas e outras direcionadas

especificamente consoante o entrevistado), procurando dessa forma preencher a totalidade de perguntas e de matérias após todas as entrevistas. Não obstante, o fato de alguns artistas e académicos não terem respondido às questões que lhes foram enviadas (cinco convidados a quem foram enviadas perguntas), três não terem mostrado disponibilidade para a entrevista e oito outros não terem tampouco reagido a esse convite, motivou que muitas perguntas tivessem ficado por responder.

Paralelamente à realização da presente Dissertação em Empreendedorismo e Estudos da Cultura – Especialização em Gestão Cultural, efectuou-se o ano letivo correspondente ao primeiro ano do mestrado em Mercados da Arte, o que possibilitou uma maior compreensão sobre determinados temas expostos.

Na formatação e apresentação gráfica e referências bibliográficas da dissertação foi utilizada a norma do Departamento de História da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE-IUL.

Estrutura

Com o intuito de cumprir os objetivos aos quais nos propusemos, o corpo da presente Dissertação estrutura-se em três capítulos.

O Capítulo 1, intitulado *A Taxidermia Artística*, explora a temática da *Taxidermia Artística*, considera a representação da morte e a metaforização do corpo e, apresenta contributos para uma estrutura taxonómica da *Taxidermia Artística*. Neste capítulo, é intuito demonstrar uma visão da *Taxidermia Artística* relacionando-a com o conceito de inquietude e os diferentes tipos de sensações que a *Taxidermia Artística* produz (como a atração e a repulsa), a metaforização e a representação do corpo artisticamente. Neste contexto, a proposta de taxonomia da taxidermia apresentada por Abrille (2012) revela-se importante para a nossa investigação. Essa proposta, em que o autor classifica o uso tradicional da taxidermia em sete categorias, não estabelece uma relação com os artistas contemporâneos que trabalham no meio da *Taxidermia Artística*, mas permite fazê-lo e é um trabalho inicial que desencadeia o ensaio de uma proposta taxonómica da *Taxidermia Artística*.

O Capítulo 2, *Entre a Taxidermia Artística e o Mercado da Arte: O Estudo das Obras de Damien Hirst e Polly Morgan*, relaciona o tema desenvolvido nos tópicos anteriores com as obras dos artistas Damien Hirst e Polly Morgan. Pretende-se ainda abordar a ética na utilização dos animais na *Taxidermia Artística* no mercado leiloeiro, estabelecendo uma relação com a valorização das obras vendidas em leilão.

O Capítulo 3, *Taxidermia Artística: a Bioética no Mercado Leiloeiro*, tem o intuito de abordar a utilização dos animais na *Taxidermia Artística* e os seus fatores bioéticos

associados. Relativamente ao mercado leiloeiro, pretende-se abordar os fatores de valorização das obras, relacionando posteriormente o tópico do mercado leiloeiro com o da bioética. A reflexão sobre os dilemas éticos associados à comercialização da *Taxidermia Artística* no mercado leiloeiro, contribuirá para o desenho de uma delimitação ética na utilização dos animais na arte taxidérmica no mercado leiloeiro.

CAPÍTULO I: A TAXIDERMIA ARTÍSTICA

1.1. A TAXIDERMIA ARTÍSTICA ENQUANTO CONCEITO ESTÉTICO

A arte pode ser entendida como portadora de sensações e emoções, permitindo transmitir esses sentimentos e criações de significado aos observadores⁵³. Tal como a taxidermia é a ilusão de vida num corpo morto⁵⁴, os corpos quando são mediados pela arte, tanto criam um universo de curiosidade como também de afastamento⁵⁵. Com efeito, os corpos quando são mediados pela arte provocam atração, apesar de também criarem instantaneamente um afastamento pela exposição ao horror e uma sensação voyeurista⁵⁶. Através da representação mimética do corpo, o mesmo transmite uma sensação interior agradável, ao invés da sua representação corpórea⁵⁷. Nesta perspetiva, o animal taxidermizado apresenta características miméticas por representar um corpo de um animal defunto dando a ilusão de vida⁵⁸. Segundo Sofia Torres (2016: 249), “No caso da representação de algo taxidermizado, a dúvida perante a incerteza do animado/inanimado é ainda maior, sendo apenas dissipada perante a estranheza ou impossibilidade de alguns cenários ou poses”. No entanto, considera-se que, pelo facto de uma obra de *Taxidermia Artística* ser uma mimetização, torna-se susceptível de transmitir diferentes sensações a diferentes observadores, nomeadamente de atração e de repulsa, com diferentes intensidades.

Torres (2016: 249) afirma que um animal taxidermizado expressa algo de inquietante (*uncanny*). Referindo-se às artes plásticas, o conceito *uncanny* (*unheimlich* em alemão) do psicanalista Sigmund Freud permite designar algo que é estranho, mas simultaneamente nos é familiar, manifestando nas pessoas um desejo de aproximação e uma vontade de afastamento visual⁵⁹. Segundo Ríos (2015: 197), o conceito *unheimlich* difere do conceito *heimlich*, pois enquanto o primeiro significa *inquietação*, o segundo significa *familiaridade*.

⁵³ Freeland, Cynthia (2010), *But is it Art?*. Oxford: Oxford University Press, pp. 149 e 155.

⁵⁴ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 239.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

⁵⁵ Lousa, Teresa (2016), “Death Aesthetization in Contemporary Artistic Practices” (online). *Arte, Individuo y Sociedad*, pp. 371-372. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/20941>

⁵⁶ Lousa, Teresa (2016), “Death Aesthetization in Contemporary Artistic Practices” (online). *Arte, Individuo y Sociedad*, pp. 371-372. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/20941>

⁵⁷ Lousa, Teresa (2016), “Death Aesthetization in Contemporary Artistic Practices” (online). *Arte, Individuo y Sociedad*, pp. 371-372. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/20941>

⁵⁸ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 239.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

⁵⁹ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 245.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

Similar ao conceito de inquietude (*uncanny*), de Sigmund Freud, encontra-se a arte abjeta – expressão criada por Julia Kristeva em 1982 –, que significa algo que cria repulsa e destaca-se numa arte em que os artistas utilizam maioritariamente o corpo e/ou os componentes do corpo⁶⁰ e pelas temáticas maioritariamente socialmente proibidas⁶¹. Porém, “Para alguns, a taxidermia é encantadora, e os encontros com ela trazem uma compulsão ao toque. Para outros, ou muitas vezes ao mesmo tempo, tais encontros desestabilizam, repelem e enrijecem”⁶². Assim, parece que, como todas as obras de arte⁶³, também a apreciação da *Taxidermia Artística* é subjetiva e produz sensações distintas de pessoas para pessoas, produzindo sensações agradáveis ou desagradáveis; logo, distintos níveis de atração e repulsa, muitas das vezes num binómio da simultaneidade da atração-repulsão. Todos os seres monstruosos, para Freud, para além de criarem este binómio atração-repulsão, revelam nos observadores uma parte desconhecida do seu inconsciente⁶⁴. Segundo Huerta (Huerta *in* Huerta, 2012: 6), Baj e Virilio afirmam que o século XX é demarcado por esta sobreposição da repulsão à atração.

Tal como afirma Scott Bibus, “A taxidermia tem uma forma curiosa de entrar numa espécie de vale estranho (*uncanny valley*), onde as pessoas estão inquietas olhando para ele, mas quase não podem articular o motivo, embora a ideia de olhar para a pele preservada e a carcaça montada de um animal deve ser facilmente entendida como perturbadora”⁶⁵. Efetivamente, entende-se que, a taxidermia tem essa característica de entrar ou de se situar num *uncanny valley* e, também, de despertar uma dualidade de sentimentos.

⁶⁰ Tveite, Elisabeth (2014), *A Contemporary Body in Classical Guise. Representation of disability in classical form and contemporary beauty norm in Alison Lapper Pregnant*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, p. 44. Disponível em:

http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/8262/Masterthesis_ElisabethTveite.pdf?sequence=1

⁶¹ Huerta, Moisés Bazán (2013), “Escultura Abjecta: Explorando el lado oscuro”, *in* Huerta Moisés Bazán (coord.) (2013), “HUM 736: Papeles de Cultura Contemporánea” (online), *Periferias escultóricas*, Nº 18, p. 16. Disponível em:

http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero18/PDF/Revista%20HUM_num18.pdf

⁶² “For some, taxidermy is enchanting, and encounters with it bring out a compulsion to touch. For others, or often at the same time, such encounters unsettle, repulse and unnerve.”, *in* Patchett, Merle M. (2006), “Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives” (online), p. 3. Disponível em:

http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives

⁶³ Deleuze e Guattari, 1992 *apud* Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 179. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

⁶⁴ Huerta, Moisés Bazán (2013), “Escultura Abjecta: Explorando el lado oscuro”, *in* Huerta Moisés Bazán (coord.) (2013), “HUM 736: Papeles de Cultura Contemporánea” (online), *Periferias escultóricas*, Nº 18, p. 9. Disponível em:

http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero18/PDF/Revista%20HUM_num18.pdf

⁶⁵ “Taxidermy has a curious way of entering a sort of uncanny valley, where people are uneasy looking at it but almost can't articulate why, even though the idea of looking at skinned, preserved and mounted carcass of an animal should be easily understood as disturbing.”, *in* Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por email no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXV.

Relativamente a este fenómeno da estranheza e inquietação, a Ilustração 1.1, intitulada *Uncanny Valley*, elaborada na década de 70 do século XX por Masahiro Mori, pretende relacionar “[...] as mudanças nas respostas emocionais aos objetos mecânicos enquanto começam a tomar características humanas e tornam-se inicialmente mais atraentes e agradáveis à medida que a semelhança humana aumenta”⁶⁶ até se alcançar um certo limiar em que o objeto, muito realista mas ainda assim artificial, se torna inquietante⁶⁷. O gráfico de Mori é ilustrado com *objetos* móveis e imóveis dispostos nas coordenadas de relacionamento entre a familiaridade dos *objetos* com o Homem e a aparência humana⁶⁸. Segundo Stephanie Lay, a noção da ‘familiaridade’ tanto pode significar “[...] uma ausência de novidade ou uma sensação de proximidade [...]”⁶⁹. No seu gráfico, Mori incluiu o animal embalsamado e dispôs o cadáver e o zombie no extremo inferior do *uncanny valley* (vale da inquietação e estranheza).

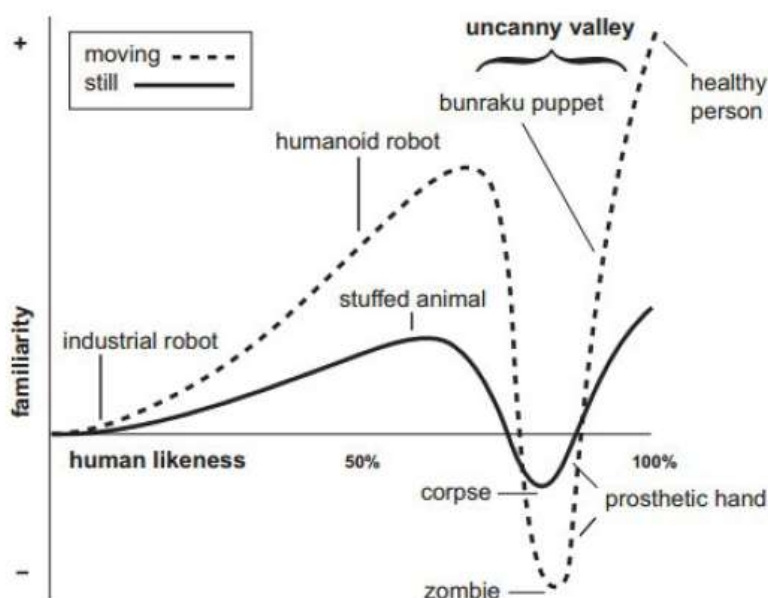


Ilustração 1.1: *Uncanny Valley*.

Fonte: Ilustração presente em Tania Alba Ríos, 2015: 215.

⁶⁶ “[...] to changes in emotional responses to mechanical objects as they begin to take on human characteristics and they initially become more appealing and likeable as human likeness increases.”, in Lay, Stephanie (2015), *The Uncanny Valley Effect*. Tese de Doutoramento em Filosofia, p. 15.

Disponível em: <http://oro.open.ac.uk/43340/1/The%20Uncanny%20Valley%20Effect%20-%20Stephanie%20Lay.pdf>

⁶⁷ Ríos, Tania Alba (2015), *Genealogías de lo Siniestro como Categoría Estética*. Tese de Doutoramento. Universitat de Barcelona, p. 215. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/102333>

⁶⁸ Ríos, Tania Alba (2015), *Genealogías de lo Siniestro como Categoría Estética*. Tese de Doutoramento. Universitat de Barcelona, p. 216. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/102333>

⁶⁹ “[...] an absence of novelty or a sense of closeness [...]”, in Lay, Stephanie (2015), *The Uncanny Valley Effect*. Tese de Doutoramento em Filosofia, p. 16.

Disponível em: <http://oro.open.ac.uk/43340/1/The%20Uncanny%20Valley%20Effect%20-%20Stephanie%20Lay.pdf>

A quebra para o vale (*uncanny valley*) ocorre quando se verifica que a semelhança de determinados *objetos* não é 100% idêntica aos humanos, apesar de certas características se aproximarem imenso com o humano vivo; são essas características que contêm específicas particularidades que causam repulsa aos humanos⁷⁰.

Tania Alba Ríos (2015), interpretando Karl F. MacDorman (2005) e Tyler J. Burleigh, Jordan Richard Schoenherr, Guy L. Lacroix (2013), afirma relativamente à teoria de Mori que: “A teoria tem detratores que aludem à falta de fundamentos empíricos que a suportem. Inclusive, experiências recentes mostram resultados parciais que requerem ampliação a outros contextos e indicam condicionamentos variáveis como a subjetividade e as diferenças culturais”⁷¹. Efetivamente, entende-se que, a ilustração de Mori representa uma visão reducionista da realidade condensando vários contextos que são irrepresentáveis num gráfico de dois eixos, o que, contudo, parece explicar-se pela natural tendência humana de temer a morte, encontrando-a num *uncanny valley* muito próximo de uma pessoa saudável.

O binómio atração / repulsa corresponde a um contexto de todo desconsiderado por Mori na sua teoria, pelo que o seu gráfico não representa fielmente as mais variadas obras de *Taxidermia Artística* existentes, porquanto nem toda a *Taxidermia Artística* se encontra no mesmo nível de inquietude. Como refere Patchett (2006: 3), a *Taxidermia* produz sensações distintas conforme as pessoas que a observam. Por exemplo, parece que, Kate Clark e Juan Cabana criam seres híbridos antropomorfizados relativamente próximos do *uncanny valley* que, por sua vez, encontram-se em patamares diferentes na sensação de estranheza ou de inquietude.

Sobre o *uncanny*, “[...] de forma a melhor compreender e definir os parâmetros ou as principais características pelas quais o *uncanny* se processa em termos imagéticos, quer em termos de origem, sintoma ou contexto [...]”⁷², Freud *apud* Torres (2016: 125) identifica cinco tipologias ou temas visuais (*Bonecas / Autómatos, Duplo, Repetição, Morte, Membros Decegados*). Afigura-se que, as referidas tipologias ou temas visuais são identificáveis em obras de *Taxidermia Artística*, e proporcionam um melhor entendimento do *uncanny* do que o gráfico de Mori. Na tipologia *Bonecas / Autómatos*, apesar da semelhança aos seres

⁷⁰ Ríos, Tania Alba (2015), *Genealogías de lo Siniestro como Categoría Estética*. Tese de Doutoramento. Universitat de Barcelona, p. 215. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/102333>

⁷¹ “La teoría tiene detratores que aluden a la falta de fundamentos empiricos que la sustenten. Incluso experimentos recientes muestran resultados parciales que requieren su ampliacion a otros contextos e indican condicionamientos variables como la subjetividade y las diferencias culturales.”, in Ríos, Tania Alba (2015), *Genealogías de lo Siniestro como Categoría Estética*. Tese de Doutoramento. Universitat de Barcelona, p. 216. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/102333>

⁷² Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 125. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

humanos, é evidente a dúvida quanto à sua vivacidade⁷³. O nível de antropomorfismo das obras de Kate Clark permite identificá-las nesta tipologia. Na tipologia *Duplo*, a duplicação ou espelhamento da imagem⁷⁴ identifica-se nas obras de *Taxidermia Artística* com animais bizarros, isto é, por exemplo com animais siameses em diversas obras da artista Sarina Brewer, ou na obra *L'Adieu Impossible*, da dupla de artistas *Les Deux Garçons* (Fig. 1.1). A tipologia *Repetição* corresponde a reminiscências que são sucessivamente reproduzidas⁷⁵. A tipologia *Repetição* identifica-se na obra *Who's Afraid of the Big Bad Wolf* (Fig. 1.2 e 1.3), de Adel Abdessemed, ou nas obras da artista Claire Morgan. A tipologia *Morte* significa a libertação do espírito através da morte física do corpo⁷⁶ e identifica-se em obras de diversos artistas como Damien Hirst. Segundo John C. Welchman (2013: 238), as obras do artista britânico iludem o observador quando à vivacidade do animal e apresentam o próprio corpo do animal. A tipologia *Membros Decepidos* é associada aos membros que foram retirados do corpo⁷⁷ e identifica-se em obras de E. V. Day, Nate Hill e Damien Hirst.

Torres (2016: 173) salienta que o que cria a sensação *uncanny* é o próprio cenário onde a obra se encontra; não são propriamente as tipologias *uncanny*. Porém, parece que, na *Taxidermia Artística* é a obra e a sua envolvente, no seu conjunto, que produzem o efeito de maximização da sensação *uncanny*, produzindo esse conjunto obra-envolvente um efeito maior de estranheza e inquietude do que a obra ou a envolvente isoladamente. Com efeito, se por um lado o cenário onde a obra se encontra cria a sensação *uncanny*, também as obras de *Taxidermia Artística* provocam *per si* essa sensação.

⁷³ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 125.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

⁷⁴ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 125.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

⁷⁵ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 125.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

⁷⁶ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 125.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

⁷⁷ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 155.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>



Figura 1.1 *Les Deux Garçons, L'Adieu Impossible.*
Fonte: Imagem de Robert Marbury (2014: 57).



Figura 1.2: Adel Abdessemed, *Who's Afraid of the Big Bad Wolf*.
Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/adel-abdessemed-2-24-12_detail.asp?picnum=13



Figura 1.3: Adel Abdessemed, pormenor de *Who's Afraid of the Big Bad Wolf*.
Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/adel-abdessemed-2-24-12_detail.asp?picnum=14

1.2. A REPRESENTAÇÃO DA MORTE E A METAFORIZAÇÃO DESFRAGMENTÁRIA DO CORPO ENQUANTO PROCEDIMENTO CRIATIVO

“O artista, ao representar o corpo, integra elementos do próprio corpo, ou de outros seres vivos, em sua obra. Ao mesmo tempo, proclama a conscientização do corpo do espectador. Este corpo do outro (daquele vê), de um modo sutil, apresenta-se também representado nas obras destes artistas. Representação que se efetiva a partir da presença destes índices corporais (como o sangue, na obra de Marc Quinn), os quais são compartilhados por todos nós – seres de corpo. Somos convocados à consciência desta representação de nós mesmos (agora não tão sutilmente assim) através deste choque que, metaforicamente, fala como violência”⁷⁸.

A utilização do corpo enquanto forma de expressão artística teve bastante impacto nos processos criativos de vários movimentos artísticos ao longo do século XX, fazendo uso dele das mais variadas formas desde a própria automutilação e desgaste físico à sua literal destruição⁷⁹.

Vinícius Godoy (2004: 37-39) propõe uma abordagem da utilização do corpo na arte dividida em cinco categorias, relacionando épocas, obras e artistas: 1) corpo como representação artística – insere-se na representação do corpo ao longo da História da Arte, desde as pinturas rupestres –; 2) corpo enquanto evidência abstrata e representativa – a representação do corpo, não havendo a sua existência física, mas sim representacional (por exemplo, a incorporação de um bigode por Marcel Duchamp numa reprodução da *Gioconda*) –; 3) corpo enquanto evidência corpórea – o corpo também pode estar representado não pela sua fisicalidade, mas pelos seus componentes (por exemplo, utilização do sangue) –; 4) representação do corpo enquanto metáfora – pode ser representado enquanto expressividade (textura) abstrata –; 5) corpo enquanto matéria *ausente*, mas com condição metafórica – a partir da sua evidência literal (o próprio corpo).

Rui Serra (2013: 372-378) também contribui para uma abordagem do corpo em cinco categorias, relacionando obras e artistas: ‘riscar o corpo’, designando-se por uma ação sobre uma determinada imagem representativa de um corpo ou sobre o próprio corpo; ‘agredir o corpo’, significando o desgaste físico e agressão interior; ‘cortar e perfurar o corpo’, assemelhando-se à automutilação; ‘mutilar o corpo’, designando-se pela mutilação ou separação do corpo de outro ser; e ‘morte como limite’, categorizando-se pela morte literal do corpo.

⁷⁸ Godoy, Vinícius Oliveira (2004), *Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, p. 37. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/10564>

⁷⁹ Serra, Rui (2013), “Destruição Como Criação”, in Sabino, Isabel (coord.) (2013), *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* Lisboa: CIEBA-FBAUL, p. 371.

Serra (2013), ao definir a categoria ‘mutilar o corpo’, exemplifica com a obra *Mother and Child (Divided)*, de Damien Hirst, porque o artista apresenta o corpo do animal seccionado ao meio e separado da sua metade. Ron Broglio (2011) cita o filósofo Heráclito com a sua célebre afirmação “A Natureza ama esconder-se”, e se o faz, não permanece indefinidamente no desconhecido porque o esconder despoleta a curiosidade da procura, isto é, tudo o que é desconhecido, inquietante, oculto e não visível a olhos nus desperta a curiosidade das pessoas para tentar descodificar esse seu desejo pelo que está escondido. Broglio (2011) exemplifica esta visão referindo-se à obra *Mother and Child (Divided)* (Fig. 1.4) e também a *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (Fig. 1.5), de Damien Hirst, afirmando que é possível observar o interior da Natureza que era desconhecida pelo Homem, porque os corpos dos animais estão separados em partes.



Figura 1.4: Damien Hirst, *Mother and Child (Divided)*, 1993, 2 partes de 1900 x 3225 x 1090 mm e 2 partes de 1029 x 1689 x 625 mm. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. Todos os direitos reservados, DACS 2012.

Fonte: <http://damienhirst.com/mother-and-child-divided-1>



Figura 1.5: Damien Hirst, *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996, 12 partes de 2170 x 1020 x 530 mm. Créditos fotográficos: Stephen White © Damien Hirst and Science Ltd. Todos os direitos reservados, DACS 2012.

Fonte: <http://www.damienhirst.com/some-comfort-gained-from-the-a>

Porém, entende-se que, apesar de se considerar que as obras de Hirst integram efetivamente a categoria ‘mutilar o corpo’, todas as obras em que o artista exibe o corpo do animal no formaldeído hipoteticamente também integram a categoria ‘agredir o corpo’ de Serra (2013), pelo facto do corpo do animal deteriorar-se lentamente.

De acordo com Rob Bartram (2005), a “[...] natureza pode ser representada como uma verdade objetificada através da arte”⁸⁰. A objetificação animal é uma das categorias do processo *Framed Animals* – quando um animal é retirado do seu habitat natural e é introduzido num ambiente diferente em contacto com o ser humano⁸¹. A taxidermia é um dos exemplos de objetificação animal⁸².

⁸⁰ “[...] nature can be represented as an objectified truth through art.”, in Bartram, Rob (2005), “Nature, art and indifference” (online), *Cultural Geographies*, SAGE Publications, 12 (1), p. 2. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00572144>

⁸¹ Gill, Caitlin Elizabeth (2014), *Proximity to Animals*. Dissertação de Mestrado, pp. 19-20. Disponível em: <http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/192/>

⁸² Gill, Caitlin Elizabeth (2014), *Proximity to Animals*. Dissertação de Mestrado, p. 21. Disponível em:

Um animal torna-se objeto pela sua objetificação com recurso à metáfora, tendo como consequência que, segundo Sue Coe, todos os seus interesses e o seu bem-estar não sejam devidamente tidos em conta⁸³. Também, todo o animal torna-se objeto quando é taxidermizado, e todo o animal é taxidermizado com o propósito de representar toda a sua espécie, tornando-se assim um símbolo de representação⁸⁴. Segundo Tilley, entende-se por objetificação o relacionamento dos sujeitos com os objetos, afirmando que estas duas realidades não são opostas, pois os objetos criam a identidade das pessoas⁸⁵. Porém, Gosden e Knowles pretendem desmaterializar a taxidermia, deixando de estar associada à mimetização e ao animal enquanto exemplar da sua espécie⁸⁶. Segundo Jane Desmond, a mimetização do animal e o animal enquanto exemplar de toda a sua espécie, sugerem a objetificação do próprio ser⁸⁷.

Segundo Abrille (2012: 6), todo o animal taxidermizado é um *ready-made*. Efetivamente, observa-se que, a *Taxidermia Artística* é um *ready-made*. Entende-se também que, o animal é objetificado com recurso à metáfora quando a taxidermia é exibida enquanto objeto artístico, contudo, também na taxidermia está salvaguardado o interesse do animal porquanto nesta o animal taxidermizado representa toda a sua espécie, tornando-se um símbolo de representação.

1.3. CONTRIBUTOS PARA UMA ESTRUTURA TAXONÓMICA DA *TAXIDERMIA ARTÍSTICA*

“O animal embalsamado situa-se na fronteira localizada entre a ciência e a arte”⁸⁸.

<http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/192/>

⁸³ Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, pp. 12-13. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

⁸⁴ Patchett, Merle M. (2006), “Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives” (online), p. 7. Disponível em:

http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives

⁸⁵ Patchett, Merle M. (2006), “Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives” (online), p. 9. Disponível em:

http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives

⁸⁶ Patchett, Merle M. (2006), “Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives” (online), pp. 10-11. Disponível em:

http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives

⁸⁷ Desmond, Jane *apud* Patchett, Merle M. (2006), “Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives” (online), p. 8. Disponível em:

http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives

⁸⁸ Scoditti, Fabrizio de Matos (2011), *Memória e Invenção em História Natural. Intervenção artística em contexto museológico*. Dissertação de Mestrado em Escultura, p. 23.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/73272>

O conservador Raphaël Abrille (2012) propõe, para uma utilização tradicional da taxidermia, uma estrutura taxonômica categorizada em sete táxons, como ele refere, “muitas vezes permeáveis entre eles”:

“o troféu de caça, o animal doméstico, o animal «bizarro», a composição de fantasia, o objeto de uso, o espécime de história natural e o híbrido quimérico. Cada uma dessas categorias corresponde a uma privilegiada finalidade: ostentar o seu poder (no caso do troféu), preservar o insulto da morte do animal amado (no caso do animal doméstico), demonstrar a sua «curiosidade» (como no caso do animal «bizarro»), entreter e acima de tudo moralizar com um objeto literalmente «fabuloso» (como no caso da composição de fantasia), explorar restos dos animais para fins utilitários (no caso dos objetos de uso), a redução de um objeto de estudo e de experimentação (no caso das espécimes de história natural) e, finalmente, manipular o próximo através da apresentação de uma criatura de existência improvável (no caso dos híbridos quiméricos)”⁸⁹.

Refletindo sobre esta estrutura⁹⁰ da taxidermia e do significado dos táxons propostos por Abrille (2012), considera-se que, nem todas as categorias propostas por Abrille (2012) para a utilização tradicional da taxidermia conseguem incorporar trabalhos artísticos (Quadro 1.1). Contudo, afigura-se que, as características das obras dos artistas que trabalham com animais

⁸⁹ “*le trophée de chasse, l’animal domestique, l’animal «bizarre», la composition de fantaisie, l’objet d’usage, le spécimen d’histoire naturelle et l’hybride chimérique. A chacune de ces catégories correspond une finalité privilégiée: faire étalage de sa puissance (dans le cas du trophée), préserver de l’injure de la mort l’animal chéri (dans le cas de l’animal domestique), faire montre de sa «curiosité» (dans le cas de l’animal «bizarre»), divertir et surtout moraliser, avec un objet littéralement «fabuleux» (dans le cas de la composition de fantaisie), instrumentaliser la dépouille animale à des fins utilitaires (dans le cas de l’objet d’usage), la réduire à un objet d’étude et d’expérimentation (dans le cas du spécimen d’histoire naturelle) et enfin manipuler son prochain en lui soumettant une créature à l’existence improbable (dans le cas de l’hybride chimérique).*” in Abrille, Raphaël (2012), “L’art (contemporain) de la taxidermie” (online), *INHA*, p. 13. Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20Final%20R_%20Abrille%20.pdf

⁹⁰ Relativamente à estruturação da taxidermia, na dissertação *Why Look at Dead Animals? Taxidermy in Contemporary Art* (2013), Vanessa Mae Bateman identifica três tipos de taxidermia contemporânea (como ela designa), entre os mais variados tipos de taxidermia contemporânea que a autora afirma existirem, sendo eles: *Anthropomorphic taxidermy* (que demonstra um lado mais sombrio da taxidermia, por expor diretamente a morte); *abject* (retratando a materialidade da morte, os artistas que seguem este tipo têm uma relação muitas vezes antiética e ilegal), o que nos parece corresponder a um atributo de alguma taxidermia; e, *natural* (apresentação da taxidermia como se estivesse num museu de história natural). Porém, a proposta de Abrille (2012), parece ser a mais desenvolvida e adequada para uma contribuição estrutural/taxonômica da *Taxidermia Artística*. Contudo, na dissertação de Mestrado *Proximity to Animals* (2014), Caitlin Elizabeth Gill refere as sete categorias de divisão da taxidermia que Rachel Poliquin propôs: *Wonder* (espécimes raros, exóticos e monstruosos das coleções de história natural do século XI e XVII); *Scientific Specimen* (espécimes científicos de Museus de História Natural); *Trophy* (troféus de caça); *Theatrical Taxidermy* (antropomorfização do animal, por exemplo em obras de Walter Potter); *Rogue Taxidermy* (híbridos); *Pets* (animais domésticos); *Fashion and Household* (animais usados para decoração ou inovação).

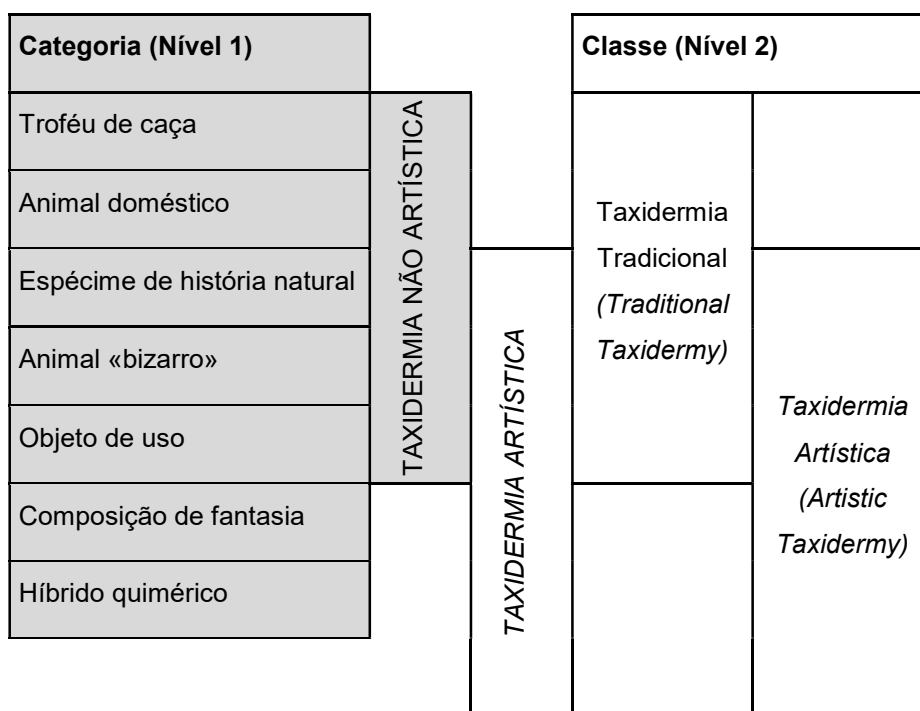
taxidermizados enquadram-se em cinco das sete categorias⁹¹ taxonómicas da taxidermia que propôs. Desta forma, parece que, esta categorização proposta por Abrille (2012) engloba a taxidermia não artística, que corresponde à taxidermia convencional ou tradicional (*Traditional Taxidermy*) compreendendo o ‘troféu de caça’, o ‘animal doméstico’, o ‘espécime de história natural’, o ‘animal «bizarro»’ e o ‘objeto de uso’; e a *Taxidermia Artística*, com o ‘espécime de história natural’, ‘o animal «bizarro»’, o ‘objeto de uso’, a ‘composição de fantasia’, e o ‘híbrido quimérico’ (Quadro 1.1).

Táxons taxidérmicos propostos por Raphaël Abrille (2012: 13)			
Categoria	Descrição Abreviada		
Troféu de caça	Exibição de poder e de posse do homem sobre o animal	TAXIDERMIA NÃO ARTÍSTICA	TAXIDERMIA ARTÍSTICA
Animal doméstico	Preservação da relação emocional entre Homem-Animal		
Espécime de história natural	Objeto polifacetado		
Animal «bizarro»	Demonstração da monstruosidade da natureza		
Objeto de uso	Utilização do corpo para criação de objetos utilitários		
Composição de fantasia	Criação de uma composição inventiva antropomórfica		
Híbrido quimérico	Transformação antropomórfica ou zoomórfica do animal criando híbridos		

Quadro 1.1: Táxons taxidérmicos e divisão entre *Taxidermia Artística* e Taxidermia Não Artística.
Fonte: Adaptado de Raphaël Abrille (2012).

⁹¹ Para uma melhor compreensão da nomenclatura e para uma melhor diferenciação das categorias de Abrille (2012) com os géneros artísticos, opta-se pela seguinte terminologia em inglês: *Trophy Taxidermy* para ‘Troféu de caça’; *Pet Taxidermy* para ‘Animal doméstico’; *Natural History Taxidermy* para ‘Espécime de história natural’; *Bizarre Animal Taxidermy* para ‘Animal «Bizarro»’; e, *Domestic-use Taxidermy* para ‘Objeto de uso’.

Sarina Brewer afirma que “Sem um nome para unificar vários estilos de arte, não pode haver um movimento artístico oficial”⁹². No mesmo sentido, entende-se que, a taxidermia subdivide-se em duas classes: *Traditional Taxidermy* – ou taxidermia tradicional ou convencional – e *Artistic Taxidermy* – ou *Taxidermia Artística* (Quadro 1.2). Hughes (2004: 14) considera que a taxidermia tradicional representa animais vivificados, enquanto a taxidermia na arte, segundo Rachel Poliquin *apud* Gill (2014: 11-12), pretende metaforizar a condição humana.



Quadro 1.2: Categorias Taxidérmicas Artísticas e Não Artísticas de Abrille (2012), e Classe Taxidérmica Artística.

Fonte: Elaboração própria (2017).

De que modo se poderá relacionar todos os artistas e a sua assinatura artística das obras taxidérmicas na classe *Artistic Taxidermy*, com as categorias de Abrille (2012) quando propôs uma estrutura taxonómica da taxidermia?

Afigura-se que, a *Taxidermia Artística (Artistic Taxidermy)* subdivide-se em vários géneros, alguns diretamente relacionados com as categorias propostas por Abrille (2012).

⁹² “Without a name to unify various styles of art, there can be no art official movement.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. IX.

“Hirst criou uma série de obras que envolvem animais inteiros ou animais cortados em peças. Essas obras variam de partes de animais em jarras ou tanques de formaldeído, como em *The Lovers' Cabinets* (1991) e *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996), a animais inteiros em formaldeído, como *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding* (1991) e *Away from the Flock* (1994). Em algumas dessas peças, os animais ou as suas partes são colocados em prateleiras como se estivessem numa exposição de história natural ou num laboratório de biologia; em outros, o uso de animais de gado – bovinos, suínos e ovinos – recorda a destruição de animais para consumo”⁹³.

Efetivamente, o portfólio artístico de Hirst é composto pelo uso dos animais tanto seccionados como por inteiro e, algumas obras do artista são colocadas em frascos (por exemplo, a obra *The Lovers*; Fig. 1.6) ou estão dispostas de forma a replicarem um contexto de história natural⁹⁴. Nas suas obras de arte, Damien Hirst evoca o espírito científico dos Gabinetes de Curiosidades e da ordenação classificativa e expositiva dos museus⁹⁵.

A partir desta perspectiva, afigura-se que, as obras que se caracterizam por conterem objetos de carácter científico (dos gabinetes de curiosidades), mas colocados em contexto artístico, ou seja, objetos como os que são encontrados nos gabinetes de curiosidades, para os quais Damien Hirst, tal como na obra *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding*, parece apresentar uma ordem classificativa⁹⁶, configuram um género da *Taxidermia Artística*, uma *Wonder Taxidermy*. A expressão *Wonder Taxidermy*, surge na sequência dos Gabinetes de Curiosidades serem também designados *Cabinets of Curiosities* ou *Wunderkammern*⁹⁷ ou Câmaras de Maravilhas⁹⁸ e, apesar dos Gabinetes

⁹³ “Hirst has created a number of works that involve whole animals or cut up animal parts. These works range from animal parts in jars or tanks of formaldehyde, as in *The Lovers' Cabinets* (1991) and *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996), to whole animals in formaldehyde, as with *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding* (1991) and *Away from the Flock* (1994). In some of these pieces, the animals or their parts are placed on shelves as if in a natural history exhibit or in a biology laboratory; in others, the use of livestock animals — cattle, pigs, and sheep — recalls cutting animals for consumption.”, in Broglio, Ron (2011), *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, p. 2.

⁹⁴ Broglio, Ron (2011), *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, p. 2.

⁹⁵ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 211.

⁹⁶ Allison, Ashley Lynn (2009), *The display of the animal body in the art of Angela Singer*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, p. 61. Disponível em: <http://www.mhsl.uab.edu/dt/2010r/allison.pdf>;

Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 211.

⁹⁷ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson., p. 20.

⁹⁸ Brengel, Ana Maria Vieira (2015), *Artista/Câmara de Maravilhas*. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade Estadual Paulista, p. 51. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122059/000817731.pdf>

conterem variados objetos⁹⁹, segundo Allison (2009: 61), as obras como *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding* “[...] possuem semelhanças visuais impressionantes com a forma sistemática como os colecionadores do gabinete apresentariam os seus troféus intelectuais”¹⁰⁰. Também Rachel Poliquin *apud* Gill (2014) identificou a categoria *Wonder* como espécimes raros, exóticos e monstruosos das coleções de história natural do século XI e XVII.

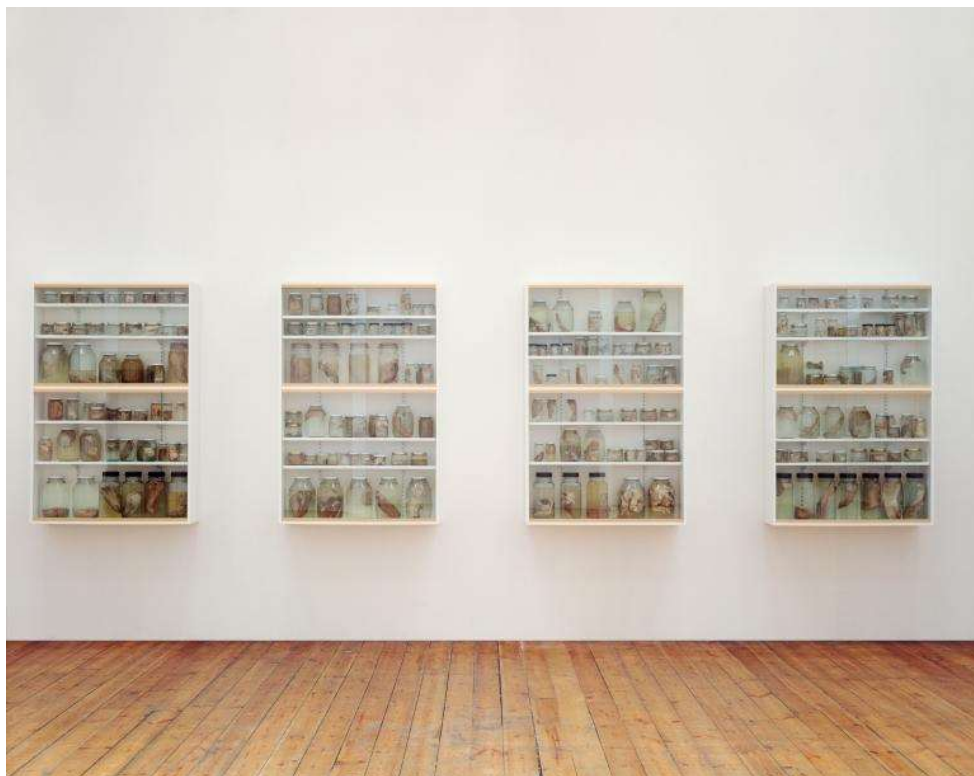


Figura 1.6: Damien Hirst, *The Lovers: The Committed Lovers; The Spontaneous Lovers; The Detached Lovers; The Compromising Lovers*, 1991, cada parte: 152.4 x 101.6 x 22.9 cm. Créditos fotográficos: Cortesia de White Cube © Damien Hirst and Science Ltd. Todos os direitos reservados, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-lovers-the-committed-love>

⁹⁹ Allison, Ashley Lynn (2009), *The display of the animal body in the art of Angela Singer*, p. 36. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Disponível em:

<http://www.mhsl.uab.edu/dt/2010r/allison.pdf>;

Scoditti, Fabrizio de Matos (2011), *Memória e Invenção em História Natural*. Intervenção artística em contexto museológico, p. 23. Dissertação de Mestrado em Escultura. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/10216/73272>;

Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 20.

¹⁰⁰ “[...] possesses striking visual similarities to the systematic manner in which cabinet collectors would present their intellectual trophies”, in Allison, Ashley Lynn (2009), *The display of the animal body in the art of Angela Singer*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Disponível em: <http://www.mhsl.uab.edu/dt/2010r/allison.pdf>

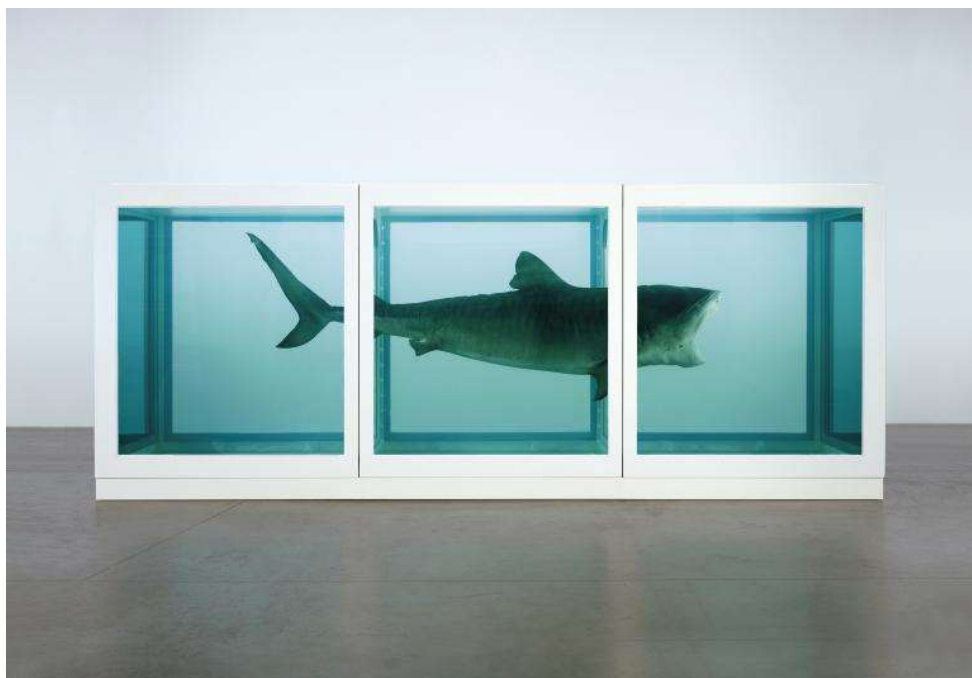


Figura 1.7: Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, 217.0 x 542.0 x 180.0 cm. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. Todos os direitos reservados, DACS 2012.

Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>

Segundo uma entrevista realizada pela curadora Mirta D'Argenzio a Damien Hirst, a série *Natural History* foi criada pelo *desprezo* que o artista sente pela forma de utilização ou tratamento dos animais nos Jardins Zoológicos, criando assim uma série de um Jardim Zoológico de animais mortos (geralmente com animais domésticos, em contraste com os Jardins Zoológicos com os seus animais exóticos) sempre pendentes no formaldeído¹⁰¹. Poliquin *apud* Gill (2014: 10-11) identifica a categoria *Scientif Specimen* como os espécimes científicos dispostos nos Museus de História Natural representando toda uma espécie. De fato, algumas das obras de Damien Hirst replicam um contexto de história natural¹⁰². Contudo, a série *Natural History*, de Hirst, pelo facto do artista colocar os animais imersos em formaldeído em caixões/vitrinas de vidro constitui a sua marca artística (assinatura)¹⁰³ (exemplificando com as obras de Damien Hirst *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* e *In His Infinite Wisdom* – respetivamente Fig. 1.7 e Fig. 1.9), e por si só

¹⁰¹ «A Zoo of Dead Animals», Damien Hirst em entrevista com Mirta D'Argenzio, *apud* Cicelyn, Eduardo *et al.* (ed. lit.) (2004), *Damien Hirst: Napoli, Museo Archeologico Nazionale*. Napoli: Electa Napoli, p. 134.

¹⁰² Broglio, Ron (2011), *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, p. 2.

¹⁰³ Godoy, Vinícius Oliveira (2004), *Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, p. 43. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/10564>

constitui um género da *Taxidermia Artística*, designado por *Natural History Taxidermy* ou *Scientific Specimen*.

O tema das obras da série *Natural History* do artista Damien Hirst é maioritariamente a morte¹⁰⁴. Das cinco tipologias de *uncanny* identificadas por Freud *apud* Torres (2016: 125), a morte significa a libertação do espírito através da morte física do corpo. Welchman (2013: 238) afirma que as obras do artista britânico evidenciam as particularidades da ‘mistificação’ e ‘revelação’ que Freud *apud* Torres (2016) integra na tipologia morte.



Figura 1.8: Sarina Brewer, *Barnyard Bastard Egg*, 2004.

Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-sideshow.html#PhotoSwipe1492692158907>



Figura 1.9: Damien Hirst, *In His Infinite Wisdom*, 2003, 222,0 x 176,0 x 74,0 cm.

Créditos fotográficos: Dave Morgan © Damien Hirst and Science Ltd. Todos os direitos reservados, DACS 2012.

Fonte: <http://www.damienhirst.com/in-his-infinite-wisdom>

¹⁰⁴ Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, p. 50. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>



Figura 1.10: Sarina Brewer, *Viva la Barnum*, 2008.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-sideshow.html#PhotoSwipe1501592139511>



Figura 1.11: Sarina Brewer, *Lucky Charms*, 2007.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-fantasy.html#PhotoSwipe1501592280477sideshow.html#PhotoSwipe1501592139511>

A categoria ‘animal «bizarro»’, proposta por Abrille (2012), é caracterizada pelos animais siameses, pelos animais que têm membros a mais ou a menos, pelas aberrações, que são curiosidades (e que não deixam de ser curiosidades) para os apaixonados pela natureza. Entende-se que, esta categoria tem paralelo na *Taxidermia Artística* com algumas obras de Sarina Brewer no género *Bizarre Taxidermy*, como a obra *Heraldry*, mencionada por Abrille (2012), ou *Barnyard Bastard* (Fig. 1.8) – que Turner (2013: 158) designa por *freaks*. Afigura-se que, este género integra obras que provocam sensações tanto muito como pouco inquietantes (*uncanny*). As obras deste género tanto podem ser mórbidas e repulsivas (como a obra *Viva La Barnum* – Fig. 1.10 –, de Sarina Brewer), como menos mórbidas (por exemplo, a obra *Lucky Charms* – Fig. 1.11 –, de Sarina Brewer).

Segundo Freud, a tipologia ‘duplo’ é caracterizada pela duplicação de partes do corpo, pelo espelhamento, pela simetria¹⁰⁵. Parece que, o espelhamento ou simetria a que Freud *apud* Torres (2016) se refere na tipologia ‘duplo’, identifica-se em obras de animais bizarros de alguns artistas, como é o caso da obra *L’Adieu Impossible* (Fig. 1.1), da dupla de artistas *Les Deux Garçons*.

Desde o século XIX, os animais são usados para criações de moda, isto é, em composições de vestuário, contudo mais timidamente desde o final do século XX e início do século XXI face às controvérsias éticas¹⁰⁶.

Para Abrille (2012: 13 e 17), a categoria ‘objeto de uso’ corresponde à transformação e transfiguração do animal para uma finalidade de servir como objeto utilitário. Abrille (2012) ilustra a categoria ‘objeto de uso’ com as pantufas *Rabbit Slippers* feitas de coelho (Fig. 1.12), do artista neo-conceptual belga Wim Delvoye e com obras da artista alemã Iris Schieferstein¹⁰⁷. As obras da artista Iris Schieferstein são maioritariamente compostas pela utilização da pele e cascos de animais (de vaca e de cavalo), como se fossem autênticas peças de vestuário utilizáveis¹⁰⁸.

Por sua vez, Turner (2013) designa o uso do animal para fins decorativos e de mobiliário na taxidermia por *Zoomorphic*¹⁰⁹ e exemplifica com móveis e objetos decorativos incorporando animais ou partes de animais, e com tapetes em pele de animais. Turner (2013: 211-212) refere que também os estilistas e designers de moda utilizam o animal taxidermizado como forma de composição artística, exemplificando com Reid Peppard ou Iris Schieferstein (Fig.

¹⁰⁵ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 33.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

¹⁰⁶ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 212.

¹⁰⁷ Abrille, Raphaël (2012), “L’art (contemporain) de la taxidermie” (online), *INHA*, p. 18. Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20Final%20R_%20Abrille%20.pdf

¹⁰⁸ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue’s Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 91.

¹⁰⁹ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 136.

1.13), e também Eastoe (2012: 144) com o estilista britânico Alexander McQueen, que incorporou, nas suas criações de moda, peças com animais embalsamados (Fig. 1.14). Poliquin *apud* Gill (2014: 10-11) designa a categoria *Fashion and Household* identificando-a pelos animais usados para decoração ou inovação (moda).



Figura 1.12: Wim Delvoye, *Rabbit Slippers*, 2010. © 2017.
Fonte: <https://wimdelvoye.be/work/rabbit-slippers/>



Figura 1.13: Iris Schieferstein, *Heroes*, 2008. Créditos fotográficos: © Iris Schieferstein.
Fonte: <http://www.iris-schieferstein.de/objekte/heroes.html>



Figura 1.14: Coleção de Primavera-Verão de Alexander McQueen, 2011. Fotografia digitalizada a partir do livro *The Art of Taxidermy* (2012), de Jane Eastoe¹¹⁰.

¹¹⁰ Eastoe, Jane (2012), *The Art of Taxidermy*. London: Pavilion Books, p. 144.

Rachel Poliquin (2012) *apud* Gill (2014), Turner (2013) e Eastoe (2012) contribuem para o entendimento de que, a categoria 'objeto de uso' de Abrille (2012) caracterizada pela exploração de partes de animais com fins utilitários, integra e subdivide-se em dois géneros da *Taxidermia Artística*, isto é, a *Zoomorphic Taxidermy* e a *Fashion Taxidermy*. Desta forma, os objetos utilitários da *Zoomorphic Taxidermy* correspondem a móveis e objetos domésticos a partir da transformação e transfiguração do animal, de que se destacam as obras *Dog Carpets* (Fig. 1.15), de Ondrej Brody e Kristofer Paetau e *Le Déjeuner em Fourrure* (Fig. 1.16), de Méret Oppenheim. Os objetos utilitários da *Fashion Taxidermy* correspondem a criações artísticas de *design* de moda, calçado, peças de vestuário e acessórios de moda que integram taxidermia na sua composição, que se identificam em obras de artistas como Iris Schieferstein (Fig. 1.13), e Julia deVille (Fig. 1.17).



Figura 1.15: Ondrej Brody e Kristofer Paetau, *Dog Carpets*, 2007.

Fonte: <http://brodypaetau.com/recent-works/dog-carpets-2007-by-ondrej-brody-and-kristofer-paetau>



Figura 1.16: Méret Oppenheim, *Le Déjeuner en Fourrure*, 1936. © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / Pro Litteris, Zurich.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/80997?locale=en>

A artista Julia deVille cria acessórios de moda usando a taxidermia, como por exemplo a pregadeira *Little Bat* (Fig. 1.17)¹¹¹. Parece que, as obras de Julia deVille que integram a *Fashion Taxidermy* transmitem uma elevada perturbação visual e uma elevada sensação de inquietude – *uncanny* – para o observador.

O fato do cão ser informalmente considerado pelo Homem como o seu melhor amigo¹¹², contribui para o entendimento de que a obra *Dog Carpets* (Fig. 1.15), de Ondrej Brody e Kristofer Paetau hipoteticamente produz no observador ocidental uma maior sensação de inquietação (*uncanny*) do que a obra *Le Déjeuner en Fourrure* (Fig. 1.16), de Méret Oppenheim.

¹¹¹ Separador «*Bespoke Taxidermy*», informação disponível no *website* da artista Julia deVille. Disponível em: <http://www.juliadeville.com/bespoke/taxidermy/>

¹¹² Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, p. 48. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>



Figura 1.17: Julia deVille, *Little Bat*.

Fonte: <http://www.juliadeville.com/ bespoke/details/7329904707/little-bat/>

Segundo Abrille (2012), “Exprimindo a um alto grau o antropomorfismo aplicado ao animal, as composições que designamos «de fantasia» constituem uma quarta categoria”¹¹³ da utilização tradicional da taxidermia. A estas composições, com o intuito de divertimento para o espectador, a arte em que os animais representam o contexto da vida quotidiana – como a obra *The Prize Fight (Boxing Squirrels)*, de Edward Hart –, Turner (2013) designa por *Anthropomorphic Taxidermy*, do qual Walter Potter é o precursor¹¹⁴, conceito este também utilizado por Robert Marbury (2014) e Jane Eastoe (2012). Por sua vez, Poliquin *apud* Gill (2014: 10-11) designa estas obras de Walter Potter por *Theatrical Taxidermy*.

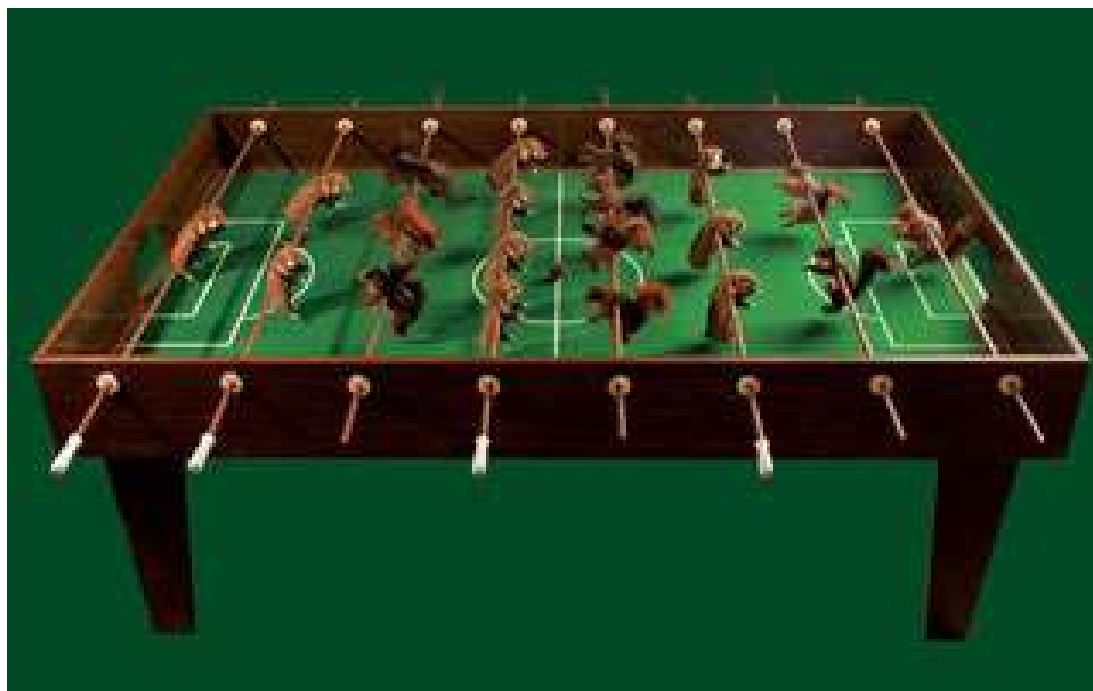


Figura 1.18: Géza Szöllösi, *Hamsters vs Squirrels*, 2006. Géza Szöllösi Todos os direitos reservados. 2016.

Fonte: <https://www.gezaszollosi.com/my-pets/>

¹¹³ “Exprimant à un haut degré l’anthropomorphisme appliqué à l’animal, les compositions que nous appellerons «de fantaisie» constituent une quatrième catégorie”, in Abrille, Raphaël (2012), “L’art (contemporain) de la taxidermie” (online), *INHA*, p. 16. Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20Final%20R_%20Abrille%20.pdf

¹¹⁴ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 120/136.

Na taxidermia, o Antropomorfismo significa a atribuição de características humanas a animais¹¹⁵. O género *Anthropomorphic Taxidermy* da *Taxidermia Artística* é caracterizado pelo uso *tradicional* de animais taxidermizados com características criativas e quotidianas, representando cenários miniatura de situações diárias (como é o caso das obras de Walter Potter), incorporação dos animais em objetos de lazer humano, entre outros¹¹⁶. Jane Eastoe (2012) refere que na *The Great Exhibition* (1851), o taxidermista alemão Herrmann Ploucquet colocou em exposição animais *taxidermizados* que correspondem a esse género e que, desde aí, inspirando Walter Potter, este criou a *scenic taxidermy*¹¹⁷. Desta forma, parece que, a categoria ‘composição de fantasia’ proposta por Abrille (2012), que este identifica nalgumas obras, nomeadamente *Hamsters vs Squirrels* (Fig. 1.18), do húngaro Géza Szöllösi¹¹⁸, corresponde ao género taxidémico artístico *Anthropomorphic Taxidermy*.

“Muitos são os artistas, que, à semelhança do que acontecia nos antigos gabinetes de curiosidades, fazem uso da taxidermia para criar novos seres fantásticos, normalmente híbridos, de duas ou mais espécies, ou mesmo híbridos com partes humanizadas, refletindo uma vontade inequívoca em nós, homens, querermos idealizar criaturas da nossa imaginação”¹¹⁹.

Abrille (2012) propõe a expressão ‘híbrido quimérico’ como uma categoria que representa animais fantasiosos e imaginários; ou seja, animais formados por parte de um animal e parte de outro, criando seres e criaturas fantásticas que apelam ao imaginário da nossa infância¹²⁰. Os seres híbridos são congéneres a criaturas fantásticas como os seres mitológicos, como os da mitologia grega – seres que são constituídos pela união entre o ser humano e o animal (entre os quais, o centauro) ou, a fusão entre animais (por exemplo, quimeras)¹²¹.

A categoria ‘híbrido quimérico’ de Abrille (2012) identifica-se em trabalhos criados pelas artistas Sarina Brewer¹²² (em algumas das suas obras; Fig. 1.19) e Kate Clark¹²³ (Fig. 1.20),

¹¹⁵ Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, p. 47. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

¹¹⁶ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 120/136.

¹¹⁷ Eastoe, Jane (2012), *The Art of Taxidermy*. London: Pavilion Books, pp. 24-37

¹¹⁸ Abrille, Raphaël (2012), “L’art (contemporain) de la taxidermie” (online), *INHA*, p. 16.

Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20Final%20R_%20Abrille%20.pdf

¹¹⁹ Scoditti, Fabrizio de Matos (2011), *Memória e Invenção em História Natural. Intervenção artística em contexto museológico*. Dissertação de Mestrado em Escultura, p. 26. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/73272>

¹²⁰ Abrille, Raphaël (2012), “L’art (contemporain) de la taxidermie” (online), *INHA*, p. 13/20-22. Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20Final%20R_%20Abrille%20.pdf

¹²¹ Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 3.

¹²² Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue’s Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 29.

¹²³ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue’s Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 111.

e pelo artista Juan Cabana (Fig. 1.21). Entende-se que, o 'híbrido quimérico' designa-se como um género de *Taxidermia Artística – Chimeric Hybrid Taxidermy* – ou seja, este género é caracterizado pela criação de seres antropomórficos ou seres resultantes de fusões entre diferentes espécies animais, apresentando obras com diferentes intensidades *uncanny*, isto é, que provocam sensações de inquietação com diferentes níveis de intensidade. Kate Clark é uma artista que cria seres terrestres antropomórficos¹²⁴ – contudo, aparenta não explorar profundamente esta dicotomia entre seres humanos e animais (Fig. 1.20). Por outro lado, entende-se que, Juan Cabana (Fig. 1.21 e Fig. 1.22) explora esta dicotomia como uma simbiose, criando seres marinhos antropomórficos – quiméricos fantásticos do limiar terra-mar, cujas obras são todas com conteúdo oceânico¹²⁵ – distinguindo-se assim das obras terrestres de Kate Clark. Em consonância, noutro aspeto em que diferem os trabalhos destes dois artistas, nas suas obras, Cabana usa-se do mórbido e do sombrio, enquanto as composições de Clark afiguram-se muito mais harmoniosas e delicadas, pelo que as obras de Cabana são mais estranhas e inquietantes (*uncanny*) do que as obras de Clark. Qual a obra que provoca maior sensação de estranheza e inquietação (*uncanny*): *Nerina* (Fig. 1.21), de Juan Cabana, ou *Untitled (Coyote)* (Fig. 1.20), de Kate Clark?



Figura 1.19: Sarina Brewer, *North Woods Chimera*, 2004.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-fantasy.html#PhotoSwipe1492696711464>

¹²⁴ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 111.

¹²⁵ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por *email* no dia 07.02.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, p. XXI.



Figura 1.20: Kate Clark, *Untitled (Coyote)*, 2007. © 2017 Kate Clark Studio.

Fonte: <http://www.kateclark.com/portfolio/untitled-coyote/>

Para ilustrar a categoria 'híbrido quimérico', Abrille (2012) menciona a conhecida série de obras do artista contemporâneo alemão Thomas Grünfeld, intitulada *Misfits* (os animais idealizados pelo alemão Thomas Grünfeld foram recriados a partir dos seres mitológicos alemães do século XIX¹²⁶; Fig. 1.23). Segundo Turner (2013), artistas como as alemãs Iris Schieferstein e Katharina Moessinger, e a austríaca Deborah Sengl, fazem uso de animais para criar seres híbridos aludindo aos híbridos mitológicos alemães *wolpertingers* do século XIX. Contudo, constata-se que há artistas que apresentam obras com híbridos ficcionados que parecem fazer-nos acreditar na possibilidade de existirem, pois apelam profundamente ao nosso imaginário (por exemplo, nas obras de Kate Clark e Juan Cabana), e outros em que aparenta que o artista não pretende iludir-nos que não são reais (por exemplo, nas obras de Thomas Grünfeld). Afigura-se que, entre as cinco tipologias ou temas visuais de Freud *apud* Torres (2016), o nível de antropomorfismo das obras de Kate Clark identifica-as na tipologia *Bonecas / Autómatos*, porquanto nesta tipologia evidencia-se uma semelhança com os seres humanos¹²⁷.

¹²⁶ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 211.

¹²⁷ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 125. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>



Figura 1.21: Juan Cabana, *Nerina*, 2008.
Fonte: <http://www.thefeejeemermaid.com/Ocrulsea2.htm>



Figura 1.22: Juan Cabana, *Kraken Head*, 2012. © 2001, Juan Cabana.
Todos os direitos reservados.
Fonte: <http://www.thefeejeemermaid.com/krakenhead1.htm>



Figura 1.23: Thomas Grünfeld, *Misfit (flamingo)*, 1998.

Fonte: Fotografia retirada da 7ª revista *Antennae* intitulada “*Botched Taxidermy*”, editada por Aloï (2008b).

Sobre o seu trabalho, Juan Cabana afirma que a sua motivação pela arte oceânica advém da sua paixão pelo oceano e pelos seus mistérios, mais insondados que os terrestres¹²⁸. Cabana afirmou em entrevista:

“[...] Se eu usasse plantas na minha arte, um vegetariano ficaria chateado? Provavelmente”¹²⁹.

“[...] Eu raramente uso qualquer peça de animal e quando o faço, é de espécies que não estejam em perigo. Eu compro *online*. Eu nunca poderia caçar ou matar qualquer animal, a menos que eu estivesse morrendo de fome e não tivesse escolha”¹³⁰.

“A maioria das minhas peças são feitas de peixe. Peixes comuns que as pessoas comem. Eu vou ao mercado, compro um peixe, tiro-lhe a pele, guardo as partes para a arte e como a carne do peixe. Poderá um vegetariano ficar chateado com isso? Eu costumava pescar quando eu era um rapaz, mas agora eu sentir-me-ia culpado por fazer o peixe sofrer, então eu já não pesco”¹³¹.

Segundo as palavras do artista, Juan Cabana mostra preocupação por fazer a melhor e máxima utilização das diversas partes do animal, isto é, procura utilizar na sua arte as partes que lhe sobram do consumo alimentar e que em qualquer caso nunca seriam consumidas ou aproveitadas para outro fim e, por essa razão, seriam excluídas¹³².

Contudo, a classificação proposta por Abrille (2012), porventura por respeitar à utilização tradicional da taxidermia, não considerou vários géneros da *Taxidermia Artística*.

Parecerá natural que as obras do artista Scott Bibus possam provocar sensações de desconforto, nem tanto pelo carácter *poético*, mas mais pelo choque, horror, inquietude, repulsa, morte e sangue¹³³. Com efeito, entende-se que, as obras de Bibus encontram-se no

¹²⁸ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por *email* no dia 07.02.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, p. XXI.

¹²⁹ “[...] *If I were using plants in my art would a vegetarian be upset? Most likely.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por *email* no dia 07.02.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, p. XXII.

¹³⁰ “[...] *I rarely use any animal parts and when I do its from non-endangered species I purchase online. I could never hunt or kill any animal unless I was starving and had no choice.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por *email* no dia 07.02.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, p. XXII.

¹³¹ “*Most of my pieces are made from fish. Common fish people eat. I go to the market, buy a fish, skin it, save parts for art then eat the fish meat. Perhaps a vegetarian might be upset with this? I used to fish when I was a boy but now would feel guilty about making the fish suffer, so I no longer fish.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por *email* no dia 07.02.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, p. XXIII.

¹³² Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por *email* no dia 07.02.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, p. XXIII.

¹³³ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue’s Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 37.

vale de inquietude (*uncanny valley*), evidenciando no observador uma extrema inquietação e repulsa. As suas obras silenciam os públicos através do choque traduzido nas obras e pretendem criar o maior impacto e choque nas pessoas levando-as eventualmente à repulsa, seja de uma forma evidente (Fig. 1.24 e 1.25), ou sub-reptícia. Obras de outros artistas como Adel Abdessemed, Neil Hamon e Xiao Yu, apresentam cenários de perturbação visual, decomposição, contaminação visual e composicional. Afigura-se que, as obras destes artistas, como a *Who's Afraid of the Big Bad Wolf* (Fig. 1.2 e 1.3), de Adel Abdessemed, têm uma perturbação visual e composicional muito mais acentuada do que a obra *Hide and Fight*, de Polly Morgan, a qual estará entre as obras menos inquietantes deste género. Pretenderá Scott Bibus chamar a atenção para a forma como os animais são mortos, mostrando aos espectadores a aparência com que estes ficam, propositadamente para que fiquem incomodados e condenem as suas mortes desnecessárias e descuidadas? Admitindo o seu gosto pessoal por coisas estranhas e *gore*¹³⁴, Scott Bibus afirma que, ao contrário do que se verifica na prática de taxidermia tradicional que demonstra a ilusão de vida, é sua intenção que os públicos entendam que o animal exibido está realmente morto e que reajam àquilo que observam¹³⁵. Considera-se que, as diversas obras com estas características de impacto de choque e forte repulsa nos observadores, eventualmente com cenários de perturbação visual, decomposição, contaminação visual e composicional, enquadram-se num género artístico *Shocking Taxidermy*.

Também, parece que, a artista britânica Tessa Farmer (Fig. 1.26 e 1.27), faz uma conjugação entre a repulsa e um cenário inventivo e imaginado. Por sua vez, afigura-se também incluir na *Shocking Taxidermy* trabalhos da artista E. V. Day (Fig. 1.28), não tanto pelo choque, mas mais pela repulsa que a sua obra poderá, porventura, impelir aos públicos mais sensíveis pois explora o conceito de *nojento*.

Igualmente, entende-se que, a obra *The Promise of Money*, de Damien Hirst – uma vaca com uma corda ao pescoço com as partes viscerais a saírem do seu interior; Fig. 1.29 –, integra o género *Shocking Taxidermy*.

¹³⁴ «*Rogue Taxidermy Reality Show Sizzle Reel*», informação disponível no vídeo da página do Youtube do artista Scott Bibus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LgAWnlh7vnU>

¹³⁵ «*Scott Bibus Rogue Taxidermist Reality Show Sizzle Reel*», informação disponível no vídeo da página do Youtube do artista Scott Bibus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Cy-Y1fDgpl>



Figura 1.24: Scott Bibus, *Roadkill Cat*, 2010. © Scott a. a. Bibus, 2016.
Fonte: <http://www.deadanimalart.com/gallery>



Figura 1.25: Scott Bibus, *Roadkill Opossum*, 2010. © Scott a. a. Bibus, 2016.
Fonte: <http://www.deadanimalart.com/gallery>



Figura 1.26: Tessa Farmer, *Little Savages*, 2007.
Fonte: <http://www.tessafarmer.com/little-savages/>



Figura 1.27: Tessa Farmer, pormenor de *Little Savages*, 2007.
Fonte: <http://www.tessafarmer.com/little-savages/>



Figura 1.28: E. V. Day, *Untitled*, 2005. Copyright 2011.
Fonte: <http://evdaystudio.com/index.php?/flamencotornado/tongues-and-clams-slide-show/>



Figura 1.29: Damien Hirst, *The Promise of Money*, 2003. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. Todos os direitos reservados, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-promise-of-money>

Por outro lado, parece que, a *de-taxidermy* (termo devido à artista Angela Singer¹³⁶) e a *esodermy* (termo devido à artista Sarina Brewer¹³⁷), não têm correspondente na categorização proposta por Abrille (2012) mas, apesar de enquadráveis num género *Shocking Taxidermy*, têm características específicas nesse género que as distingue das demais obras.

“[...] Angela Singer questiona a violência desnecessária que os seres humanos infligem nos animais através de uma série de obras que tentam alterar tanto a estética quanto o significado do troféu, usando um processo que ela designa ‘de-taxidermy’ (Aloi 2008: 10). No seu trabalho, intitulado *Sore*, ela remove a pele do troféu de uma cabeça de veado, levando-a de volta para a sua forma taxidérmica de suporte original e acrescentou uma nova ‘carne’ criada pelo revestimento e escultura de cera de sangue vermelha”¹³⁸.

Como refere Rachel Poliquin (2012), *de-Taxidermy* é o processo, criado pela artista e ativista Angela Singer, de aproveitar os restos dos animais trabalhando-os artisticamente, a fim de criticar os seres humanos pela crueldade praticada contra os animais e pela deformação estética, cobrindo as áreas maltratadas dos animais (Fig. 1.30). Merle Patchett (2010) afirma relativamente a Singer que, “Muitas das suas montagens subsequentes de troféus ‘de-taxidermizados’, relacionam de forma semelhante a estética do trabalho à história do animal individual numa tentativa de forçar o espectador a questionar como e por que o animal morreu”¹³⁹.

Relativamente ao termo *de-taxidermy*, Marie Cazaban-Mazerolles (2016) afirma:

“*detaxidermy*: realizado a partir de um material de taxidermia antigo, as suas obras revelam mais uma vez as marcas de espancamentos administrados ao corpo do animal e, tradicionalmente dissimuladas na prática de naturalização. Deste ponto de vista, a peça *Sore* («ferida») [...] constitui uma carga impressionante contra a brutalidade inerente à cultura do troféu: depois de o ter escalpado, a artista cobriu a cabeça de um veado com

¹³⁶ Patchett, Merle M. (2010), *Putting animals on display: geographies of taxidermy practice*. Tese de Doutoramento, p. 313 Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/2348/>

¹³⁷ «*Esodermy*», informação disponível no *website* da artista Sarina Brewer. Disponível em: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-esodermy.html>

¹³⁸ “[...] Angela Singer calls into question the unnecessary violence that humans visit on animals through a series of works attempting to alter both the aesthetic and meaning of the trophy mount, using a process that she calls ‘de-taxidermy’ (Aloi 2008: 10). In one work, entitled *Sore*, she removed the skin from the trophy mount of a deer head, taking it back to its original supporting taxidermic form and added a new ‘flesh’ created by coating and carving blood-red wax”, in Patchett, Merle M. (2010), *Putting animals on display: geographies of taxidermy practice*. Tese de Doutoramento, p. 313 Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/2348/>

¹³⁹ “Many of her subsequent ‘de-taxidermised’ trophy mounts similarly relate the aesthetics of the work to the history of the individual animal in a bid to force the viewer to question how and why the animal died”, in Patchett, Merle M. (2010), *Putting animals on display: geographies of taxidermy practice*. Tese de Doutoramento, p. 313 Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/2348/>

cera vermelho-sangue, produzindo uma figura adequada a despertar o horror a qualquer um que lhe ponha os olhos”¹⁴⁰.



Figura 1.30: Angela Singer, *Sore*, 2002-03, 63 x 48 x 61 cm.

Fonte: Fotografia retirada da 7ª revista *Antennae* intitulada “*Botched Taxidermy*”, editada por Aloi (2008b).

De acordo com Poliquin (2012), a obra *Sore* conta a história de um veado cujos chifres foram cortados e enquanto o caçador os retirava, tanto o caçador como o animal ficaram cobertos com o próprio sangue do animal; deste modo, Angela Singer recria o cenário da carnificina e de horror e, também, invoca o momento instantâneo da *destruição* corpórea e morte do animal.

¹⁴⁰ *“detaxidermy: réalisées à partir d’un matériel taxidermique ancien, ses oeuvres révèlent à nouveau les marques des sévices administrés aux corps des animaux et traditionnellement dissimulées dans la pratique de naturalisation. De ce point de vue, la pièce Sore («plaie»), [...] constitue une charge saisissante contre la brutalité inhérente à la culture du trophée: après l’avoir desquamée, l’artiste a recouvert la tête d’un cervidé de cire rouge sang, produisant ainsi une figure propre à susciter l’horreur chez quiconque y pose les yeux.”*, in Cazaban-Mazerolles, Marie (2016), “Compte-rendu de l’exposition Dead Animals, or the curious occurrence of Taxidermy in Contemporary Art et du colloque organisé à son occasion: Taxidermy, Art, and the Animal question”, p. 7. Disponível em: https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/313/files/2016/03/MarieCAZABAN-MAZEROLLES_DeanimalsVF.pdf

Pascal Bernier cria obras com animais que terão morrido em acidentes de caça¹⁴¹, tapando os supostos maltratos aos animais com ligaduras¹⁴², de forma a criar empatia com os públicos¹⁴³ (Fig. 1.31). Por este motivo, afigura-se que, estas obras do artista Pascal Bernier assemelham-se conceitualmente às obras ‘*de-taxidermy*’ da artista Angela Singer, também as incluindo no *conceito de-taxidermy*. De certa forma, as obras de Angela Singer induzem o choque numa forma sub-reptícia assinalando onde os animais foram feridos, tapando essas feridas com flores, jóias, etc.¹⁴⁴; enquanto Bernier tapa os animais (que foram supostamente feridos) com ligaduras¹⁴⁵.



Figura 1.31: Pascal Bernier, *Jaguars*, 1994/2000.

Fonte: <http://pascalbernier.com/sculptures>

¹⁴¹ «Pascal Bernier's fatal toys», informação escrita por Denis Gielsen disponível no *website* do artista belga Pascal Bernier, consultado em 09.04.2017.

¹⁴² Biolcati, Cristina (2013), “Animals – A different perception”, mostra di Pascal Bernier, dal 12 al 31 dicembre, Torino” (online), *Oubliette Magazine*, s/p. Disponível em: <http://oubliettemagazine.com/2013/12/14/animals-a-different-perception-mostra-di-pascal-bernier-dal-12-al-31-dicembre-torino/>

¹⁴³ «Animals – A Different Perception – Entrevista a Pascal Bernier», informação disponível no vídeo de Edoardo Garis no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pi7khuBrt1U>

¹⁴⁴ Poliquin, Rachel (2012), *The Breathless Zoo: Taxidermy and the Cultures of Longing*. Pennsylvania: Penn State University Press, p. 153.

¹⁴⁵ Biolcati, Cristina (2013), “Animals – A different perception”, mostra di Pascal Bernier, dal 12 al 31 dicembre, Torino” (online), *Oubliette Magazine*, s/p. Disponível em: <http://oubliettemagazine.com/2013/12/14/animals-a-different-perception-mostra-di-pascal-bernier-dal-12-al-31-dicembre-torino/>

É certo que a taxidermia é uma simulação de vida num corpo defunto¹⁴⁶, o que em grego significa ‘arranjar a pele’¹⁴⁷; porém, Sarina Brewer aborda a taxidermia de outra forma, isto é, criando um conceito novo – *esodermy*, atribuindo-lhe como significado a expressão ‘preservação de cadáveres’¹⁴⁸, e que se traduz por *esodermia* –, imprime unicamente a forma dos animais através da carne taxidermizada de cada um deles, “[...] que é normalmente descartada no processo de taxidermia”¹⁴⁹ (Fig. 1.32).



Figura 1.32: Sarina Brewer, *Scaredy Cat*, 2003.

Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-esodermy.html#PhotoSwipe1492698080143>

¹⁴⁶ Scoditti, Fabrizio de Matos (2011), *Memória e Invenção em História Natural. Intervenção artística em contexto museológico*. Dissertação de Mestrado em Escultura, p. 25. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/73272>

¹⁴⁷ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 9.

¹⁴⁸ «*Esodermy*», informação disponível no *website* da artista Sarina Brewer. Disponível em: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-esodermy.html>

¹⁴⁹ «*Esodermy*», informação disponível no *website* da artista Sarina Brewer. Disponível em: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-esodermy.html>

A artista Sarina Brewer afirma “Sinto que todas as criaturas exibem beleza na morte, assim como na vida”¹⁵⁰. Para a artista “a esodermia é uma exploração da beleza da anatomia interna do animal”¹⁵¹. Sarina Brewer afirma que a sua arte tanto pede que os públicos definam os próprios padrões éticos (embora, muitas vezes hipócritas), como pede a sua reflexão sobre o consumo do animal (afirmando que há pessoas que defendem que os animais podem ser mortos para alimentação, mas não para criação artística, salientando a importância de se questionar essa atitude)¹⁵². Na sua generalidade, as obras da artista possuem temáticas políticas, sociais, autobiográficas, ambientais e da vida do próprio animal¹⁵³.

Observa-se que, a artista Sarina Brewer é uma artista completa no que diz respeito à relação das suas obras com a proposta taxidérmica de Abrille (2012), explorando mais do que uma categoria taxonómica da utilização tradicional da taxidermia. Inclusive, entende-se que, pelas características das suas obras, a artista Sarina Brewer explora mais do que um género taxidérmico artístico: a criação de animais bizarros, híbridos quiméricos, e *esodermy* na *Shocking Taxidermy*.

Género	Subgéneros	Artistas
<i>Shocking Taxidermy</i>		Adel Abdessemed, Damien Hirst, Neil Hamon, Polly Morgan, Scott Bibus, Tessa Farmer, <i>The Idiots</i> , Xiao Yu
	<i>de-taxidermy</i>	Angela Singer, Pascal Bernier
	<i>esodermy</i>	Sarina Brewer

Quadro 1.3: Subdivisão do género *Shocking Taxidermy*.

Fonte: Elaboração própria (2017).

De modo semelhante, muitas das obras do artista Géza Szöllösi – aquelas em que o artista utiliza maioritariamente a carne do porco¹⁵⁴ simulando um estado completamente cru e

¹⁵⁰ “*I feel all creatures exhibit beauty in death, as well as in life.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XV.

¹⁵¹ “*Esodermy is an exploration of the beauty of internal anatomy.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XV.

¹⁵² Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XV.

¹⁵³ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XVI.

¹⁵⁴ «*Project Flesh*», informação disponível no *website* do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

carnal (perversão sexual nos cadáveres)¹⁵⁵, preservando muitas das suas obras em formaldeído (Fig. 1.33) – são denominadas, pelo próprio artista, por *Project Flesh*¹⁵⁶. Afigure-se que, as obras da série *Project Flesh* integram o género *Flesh Taxidermy* (cuja designação provém do nome dessa série de obras de Géza Szöllösi), caracterizando o género pela utilização de partes do corpo do animal criando representações e ações, por vezes de choque¹⁵⁷. Porém, segundo o artista Géza Szöllösi, apesar de não se considerar um artista de choque, afirma que o categorizam dessa forma¹⁵⁸. Da mesma forma que o animal é objetificado pela taxidermia¹⁵⁹, as obras da série *Project Flesh*, de Géza Szöllösi, são *ready-mades*¹⁶⁰ e, ainda assim, o artista não encontra nenhum entrave pelo corpo ser considerado objeto¹⁶¹.



Figura 1.33: Géza Szöllösi, *Homo Oral I*, 2007. Géza Szöllösi Todos os direitos reservados. 2016.
Fonte: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

¹⁵⁵ Urban, Otto M. (2010), *Decadence Now! Visions of Excess*, in «*Project Flesh*», informação disponível no *website* do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

¹⁵⁶ «*Project Flesh*», informação disponível no *website* do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

¹⁵⁷ Urban, Otto M. (2010), *Decadence Now! Visions of Excess*, in «*Project Flesh*», informação disponível no *website* do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

¹⁵⁸ Géza Szöllösi em entrevista com Dora Sarvari, in «*Dora Sarvari: The Hungarian Barbarian*», informação disponível no *website* do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

¹⁵⁹ Abrille, Raphaël (2012), “L’art (contemporain) de la taxidermie” (online), *INHA*, p. 6. Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20Final%20R_%20Abrille%20.pdf

¹⁶⁰ «Q&A - In reference to the *Project Flesh*», informação disponível no *website* do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

¹⁶¹ «*Carne Trémula*», informação disponível no *website* do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

O *Project Flesh*, de Géza Szöllősi, intervém no *medium* da escultura, ultrapassando os *media* mais comuns como a pedra e a madeira, usando em alternativa a pele de porco por ser parecida com a humana, criando trabalhos esculturais, fiéis tanto quanto possível aos respetivos modelos (antropomorfismo das esculturas de carne¹⁶²), tendo-se para isso inspirado na abordagem hiper-realista das obras de George Segal, Duane Hanson e Ron Mueck¹⁶³.



Figura 1.34: Sean Crawford.

Fonte: Imagem do artigo do jornal *The Daily Mail*, escrito por Geary (2015).

As obras do artista neozelandês Sean Crawford (Fig. 1.34) destacam-se por serem uma simbiose fictícia entre o animal *taxidermizado* e o metal – tanto o animal *taxidermizado* como a componente metálica, cada uma constitui metade de toda a composição artística. A artista neozelandesa Lisa Black apresenta obras com características biónicas – parte animal, parte

¹⁶² «*Nemes Z Mária: Budapest Horror*», disponível no *website* do artista Géza Szöllősi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

¹⁶³ «*Project Flesh*», informação disponível no *website* do artista Géza Szöllősi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

máquina –¹⁶⁴, de que se destacam *Fixed Baby Crocodile* e *Fixed Fawn* (Fig. 1.36). Igualmente, *Oddity Avenue* tem obras com estas características, como *Steam Punk Weasel* (Fig. 1.35). Parece que, as obras destes artistas, pelas suas características, correspondem a uma *Fictional Symbiosis Taxidermy*¹⁶⁵, devido ao facto destas constituírem uma simbiose fictícia, ao ponto de parecerem ou simularem a integração de próteses em animais.



Figura 1.35: *Oddity Avenue*, pormenor de *Steam Punk Weasel*, 2012. © *Oddity Avenue*, seawolfsanctuary 2017.

Fonte: <http://oddityavenue.com/portfolio/11>

¹⁶⁴ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 145.

¹⁶⁵ A expressão *Fictional Symbiosis Taxidermy* provém da visível simbiose fictícia das obras que os artistas deste género taxidémico artístico criam, pois são simbioses ficcionadas entre o artificial e o real.



Figura 1.36: Lisa Black, *Fixed Fawn*. 2016 © Copyright Lisa Black. Todos os direitos reservados.
Fonte: <http://lisablackcreations.com/portfolio/>

Observa-se que, as obras de artistas como Alex Randall, Cai Guo-Qiang, *The Idiots* e Peter Gronquist apresentam uma composição fantasiosa e imaginativa, onde o espaço ocupa a mente de forma glamorosa e iluminada. Dá a impressão que, nas obras destes artistas, o animal deixa de ser embalsamado para passar a ser um animal com vida; e, a obra deixa de ser apenas uma obra para passar a fazer parte do espaço. As obras de Claire Morgan, nomeadamente *Here is the End of all Things* (Fig. 1.39), são em grande escala onde a artista faz uso da ilusão dos materiais, dispendo de forma a parecer que as obras estão paradas no

tempo e no espaço¹⁶⁶. Por sua vez, parece que, algumas obras *Natural History* de Damien Hirst, como *The Pursuit of Oblivion* ou *The Tranquility of Solitude (for George Dyer)* (Fig. 1.37), não só apresentam cenários fantasiosos, como também mais sombrios do que a obra *Here is the End of all Things*, de Claire Morgan. Afigura-se que, as obras com estas características, pelo seu carácter fantasioso, caprichoso ou inventivo (porém, por vezes também irónico) que é impresso a partir do uso do animal enquanto criação artística, constituem um género de *Taxidermia Artística*. A obra *Head On*, do artista chinês Cai Guo-Qiang, parece um exemplo paradigmático deste género de arte – réplicas de lobos com pele de carneiro pintada¹⁶⁷ (Fig. 1.38) –, transporta-nos para um cenário completamente glamoroso e único. As obras *Here is the End of all Things* (Fig. 1.39) e *The Carriers* (Fig. 1.40), respetivamente de Claire Morgan e Alex Randall, também se identificam neste género, pois parecem transportar os espectadores para um espaço distante da repulsa (apesar de uma certa inquietude ainda estar presente, através do animal embalsamado). Entende-se que, estas características *Fantasy Taxidermy* também se identificam nas obras do trio de artistas holandeses *The Idiots*, mais concretamente as obras *Geological Discovery* (Fig. 1.41) e *Ophelia* (Fig. 1.42) – em *Ophelia* é observável o carácter de utopia, de exuberância, de ficção onírica e de veracidade que os artistas imprimem na obra¹⁶⁸. Na obra *Ophelia* os artistas apresentam a morte romantizada – no limiar entre a fantasia e a realidade, o *sonho* do animal no sono eterno –, o tema artístico provém de uma obra literária de William Shakespeare (em que a personagem heroica e literária *Ophelia* suicida-se tragicamente – afogando-se com o peso de joias de ouro)¹⁶⁹.

De acordo com os próprios artistas *The Idiots* em entrevista com Rachel Poliquin, esta obra *Ophelia* é sobre uma realidade capitalista (ouro e dinheiro) e outra ambiental (natureza)¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 97.

¹⁶⁷ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 224.

¹⁶⁸ Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 34.

¹⁶⁹ Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 34.

¹⁷⁰ Poliquin, Rachel (2008b), *Idiots: The Alchemical Vision*, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008b), *Botched Taxidermy*, Revista *Antennae*, 7ª publicação, p. 41.

Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf



Figura 1.37: Damien Hirst, *The Tranquility of Solitude (for George Dyer)*, 2006. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-tranquility-of-solitude-f>



Figura 1.38: Cai Guo-Qiang, *Head On*, 2015. Créditos fotográficos: Kamiyama Yosuke.
Fonte: <http://www.caiguoqiang.com/projects/head-0>

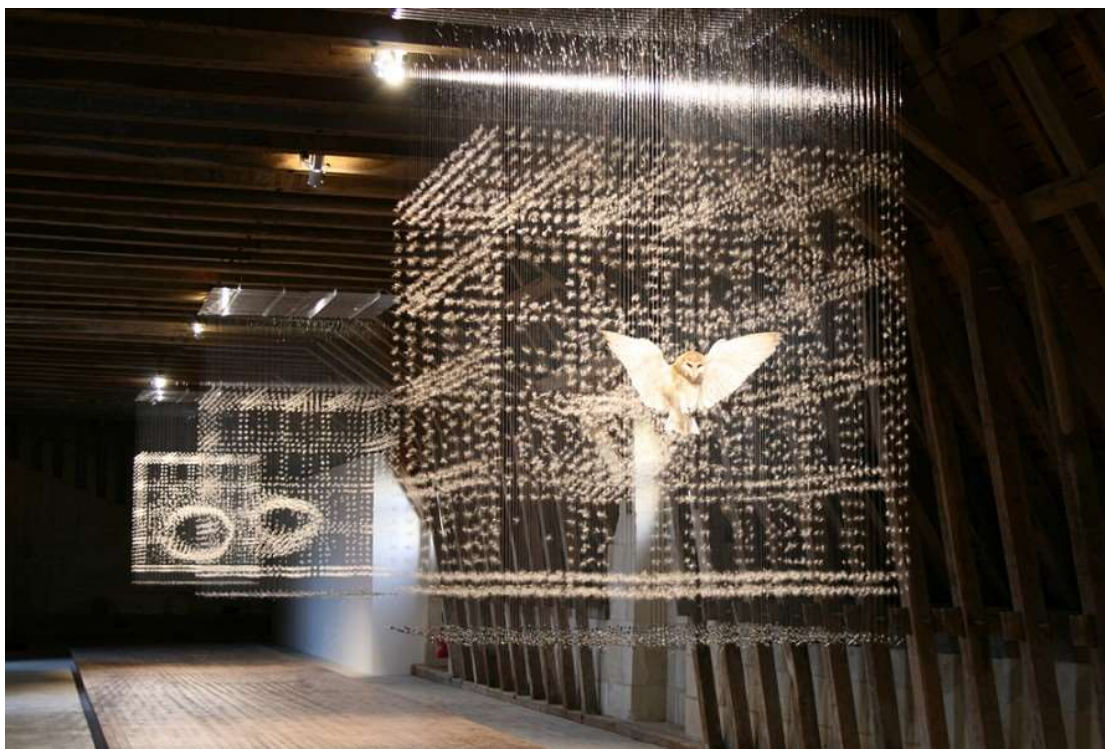


Figura 1.39: Claire Morgan, *Here is the End of all Things*, 2011. © Copyright Claire Morgan 2017.
Fonte: <http://www.claire-morgan.co.uk/sculpture-2011>



Figura 1.40: Alex Randall, *The Carriers*.

Fonte: http://www.alexrandall.co.uk/alexrandall/lighting_item/the-carriers/



Figura 1.41: *The Idiots, Ophelia*, 2005, taxidermia de uma leoa, cerâmica / vidro, coleção do National Museum Oslo. Créditos fotográficos: Karin Nussbaumer. Copyright 2016 Idiots / Afke Golsteijn.
Fonte: [http://idiots.nl/portfolio-items/ophelia/#iLightbox\[gallery-1\]/0](http://idiots.nl/portfolio-items/ophelia/#iLightbox[gallery-1]/0)



Figura 1.42: *The Idiots, Geological Discovery*, 2012, taxidermia de uma leoa, ametista. Comissionado pelo Kiasma Museum Finland Helsinki. Créditos fotográficos: Henny Boogert. Copyright 2016 Idiots / Afke Golsteijn.
Fonte: [http://idiots.nl/portfolio-items/geological-discovery/#iLightbox\[gallery-1\]/1](http://idiots.nl/portfolio-items/geological-discovery/#iLightbox[gallery-1]/1)

A artista Polly Morgan afirmou em entrevista que algumas das suas obras (por exemplo a obra *Still Birth*) têm características *pop*¹⁷¹. Marbury (2014), refere que Scott Bibus e Peter Gronquist exploram este universo da cultura *pop* nas suas obras artísticas. Também, parece que, algumas obras do artista australiano Rod McRae (Fig. 1.43) e do artista escocês David Shrigley (Fig. 1.44) têm influências da cultura e arte *pop*¹⁷², e conformam uma *Pop Taxidermy*.



Figura 1.43: Rod McRae, *Operation Foxtrot*, 2010. Copyright © 2015 Rod McRae.

Fonte: http://www.rodmcrae.com.au/by_the_sea_12_foxtrot11.html

¹⁷¹ «1/2 Polly Morgan – What Do Artists Do All Day?», vídeo do *YouTube* da página *Art Documentaries* sobre a artista britânica Polly Morgan.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5PxZbqjlcE>

¹⁷² O termo *pop* surgiu em 1958 por Lawrence Alloway; porém, desde os inícios dos anos 50 já haviam obras a serem criadas seguindo essa cultura. O *pop* descreve a produção de arte a partir da cultura popular, cujas temáticas eram assentes maioritariamente no *kitsh* (objeto banal) e repetição de figuras, in Dempsey, Amy (2010), *Styles, Schools & Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*. London: Thames & Hudson, pp. 217-219.



Figura 1.44: David Shrigley, *I'm Dead (Kitten)*, 2007. © Copyright 2017 David Shrigley – Todos os direitos reservados.
Fonte: <http://davidshrigley.com/category/sculpture/>

O Quadro 1.4 apresenta uma estruturação dos géneros da *Taxidermia Artística* associando-os, sempre que possível, aos táxons taxidérmicos propostos por Abrille (2012), tal como a géneros artísticos emergentes da *Taxidermia Artística*.

Táxons Taxidérmicos propostos por Raphaël Abrille (2012)		Taxonomia da <i>Taxidermia Artística</i>		
Categoria (Nível 1)		Classe (Nível 2)	Género (Nível 3)	
Troféu de caça	TAXIDERMIA NÃO ARTÍSTICA	TAXIDERMIA ARTÍSTICA	<i>Wonder Taxidermy</i>	
Animal doméstico			<i>Natural History ou Scientific Specimen</i>	
Espécime de história natural			<i>Bizarre Taxidermy</i>	
Animal «bizarro»			<i>Zoomorphic Taxidermy</i>	
Objeto de uso			<i>Fashion Taxidermy</i>	
Composição de fantasia			<i>Artistic Taxidermy</i>	<i>Anthropomorphic Taxidermy</i>
Híbrido quimérico			<i>Chimeric Hybrid Taxidermy</i>	
			<i>Shocking Taxidermy</i>	
	<i>Flesh Taxidermy</i>			
	<i>Fictional Symbiosis Taxidermy</i>			
	<i>Pop Taxidermy</i>			
	<i>Fantasy Taxidermy</i>			

Quadro 1.4: Estruturação das classes e dos géneros artísticos relacionados com os Táxons Taxidérmicos propostos por Abrille (2012).

Fonte: Elaboração própria (2017).

Em suma, pela leitura do Quadro 1.5 entende-se que, dos sete táxons propostos por Abrille (2012) para categorizar a utilização tradicional da taxidermia, os que mais se assemelham a géneros artísticos são os que o autor designa por “espécime de história natural” (géneros *Wonder Taxidermy* e *Natural History ou Scientific Specimen*), “animal «bizarro»” (género *Bizarre Taxidermy*), “objeto de uso” (géneros *Zoomorphic Taxidermy* e *Fashion Taxidermy*), “composição de fantasia” (género *Anthropomorphic Taxidermy*) e “híbrido quimérico” (género *Chimeric Hybrid Taxidermy*). Ainda, o referido Quadro 1.5 apresenta os géneros de *Taxidermia Artística* e alguns dos artistas que os praticam.

Taxonomia da <i>Taxidermia Artística</i>		
Classe (Nível 2)	Género (Nível 3)	Artistas
<i>Artistic Taxidermy</i>	<i>Wonder Taxidermy</i>	Damien Hirst, Nate Hill
	<i>Natural History ou Scientific Specimen</i>	Damien Hirst
	<i>Bizarre Taxidermy</i>	<i>Les Deux Garçons</i> , Sarina Brewer, Charles Waterton
	<i>Zoomorphic Taxidermy</i>	Alex Randall, Méret Oppenheim, <i>Ondrej Brody & Kristofer Paetau</i>
	<i>Fashion Taxidermy</i>	Alexander McQueen, Iris Schieferstein, Julia DeVille, Méret Oppenheim, Reid Peppard, Wim Delvoye
	<i>Chimeric Hybrid Taxidermy</i>	Charles Avery, Enrique Gomez de Molina, Iris Schieferstein, James Prosek, Juan Cabana, Kate Clark, <i>Oddity Avenue</i> , Sarina Brewer, Thomas Grünfeld
	<i>Shocking Taxidermy</i>	Adel Abdessemed, Angela Singer, Damien Hirst, Neil Hamon, Pascal Bernier, Polly Morgan, Sarina Brewer, Scott Bibus, Tessa Farmer, <i>The Idiots</i> , Xiao Yu
	<i>Flesh Taxidermy</i>	Géza Szöllösi
	<i>Fictional Symbiosis Taxidermy</i>	Lisa Black, <i>Oddity Avenue</i> , Sarina Brewer, Sean Crawford
	<i>Fantasy Taxidermy</i>	Cai Guo-Qiang, Claire Morgan, David Shrigley, Emily Mayer, Enrique Gomez de Molina, Géza Szöllösi, Pascal Bernier, Polly Morgan, Sarina Brewer, <i>The Idiots</i> , Yang Maoyuan, Yunus & Eliza
	<i>Pop Taxidermy</i>	David Shrigley, Emily Mayer, Harriet Horton, Maurizio Cattelan, Peter Gronquist, Polly Morgan, Rod McRae, Sarina Brewer, <i>The Idiots</i>
	<i>Anthropomorphic Taxidermy</i>	Herrmann Ploucquet, Martha Maxwell, Maurizio Cattelan, Walter Potter, Edward Hart, Géza Szöllösi, <i>Oddity Avenue</i>

Quadro 1.5: Artistas nos géneros artísticos da *Taxidermia Artística*.

Fonte: Elaboração própria (2017).

Algumas particularidades de obras de *Taxidermia Artística*, transversais aos vários géneros de taxidermia, constituem-se como atributos suscetíveis de classificação. O Atributo Taxidérmico Artístico (ou *Taxidermic Artistic Attribute*), adjectiva a obra artística de taxidermia com uma determinada característica ou conjunto de características perfeitamente definidas. Afigura-se que, há vários atributos taxidérmicos artísticos, descritores complementares dos géneros da *Taxidermia Artística*.

Entende-se que, a *Rogue Taxidermy* é um atributo da *Taxidermia Artística*. A expressão *Rogue Taxidermy* – criada pelos artistas americanos Sarina Brewer, Scott Bibus e Robert Marbury, fundadores da associação *The Minnesota Association of Rogue Taxidermists* – corresponde a uma taxidermia caracterizada pelo estilo pop-surrealista, traduzindo-se numa taxidermia escultórica mista em que a sua confeção não é a convencional, mas são utilizados materiais comuns da taxidermia¹⁷³. Não obstante tal facto, os géneros artísticos dos trabalhos destes artistas são muito diversos, e apesar de serem diversos e do impacto visual ser diferente, os artistas associados à *The Minnesota Association of Rogue Taxidermists* seguem uma Carta de Ética (*Ethicals Charter*) da associação: "Nenhum animal pode ser morto especificamente com o propósito de criar arte taxidérmica"¹⁷⁴. O facto destes artistas utilizarem eticamente materiais de origem animal para criar este tipo de arte (este uso ético foi promovido através de uma campanha internacional realizada pela internet), permitiu que os públicos aceitassem que não se mata qualquer animal para criação artística¹⁷⁵. Sobre a Carta de Ética *Rogue*, e em atitude de respeito para com os animais, Bibus afirma: "Eu acho que é bom para definir orientações para o uso de restos de animais na arte. Ela, no mínimo, exorta os artistas a pensar sobre os materiais que estão a usar e de onde provêm"¹⁷⁶. A artista Sarina Brewer afirma: "A *Rogue Taxidermy* serve para criar um tributo ao animal, não é a criação de um tributo à pessoa que matou o animal (que é o objetivo da montagem do troféu convencional)"¹⁷⁷. Em entrevista a artista acrescentou que o trabalho *Rogue* "[...] é uma homenagem ao animal e é uma forma de veneração."¹⁷⁸

¹⁷³ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 7-12.

¹⁷⁴ "No animal may be killed specifically for the purpose of creating taxidermy art", in «Disclaimer», informação disponível no website do artista Scott Bibus. Disponível em: <http://www.deadanimalart.com/gallery>

¹⁷⁵ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. IX-X.

¹⁷⁶ "I think it is good to set out guidelines for the use of animal remains in art. It, at a minimum, urges artists to think about the materials they are using and where they come from", in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por email no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXVIII.

¹⁷⁷ "Rogue taxidermy is about creating a tribute to the animal, it's not about creating a tribute to the person who killed the animal (which is what conventional trophy mount is about).", in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XV.

¹⁷⁸ "[...] is an homage to the animal and is a form of veneration.", in Entrevista de Bernardo S. A. Neto

A artista suíça de origem alemã Méret Oppenheim foi a primeira mulher artista surrealista, e, segundo Robert Marbury (2014), foi uma inspiração para os taxidermistas *Rogue* por ter criado uma obra surrealista intitulada *Object (Le Déjeuner en Fourrure)*, que consiste num conjunto de chávena de chá, pires e colher, que a artista revestiu com pele de gazela chinesa¹⁷⁹. Numa conversa num café em Paris com Pablo Picasso e Dora Maar, mediante uma sugestão de Picasso relativamente à possibilidade de se revestir qualquer coisa com pele, Oppenheim expressou a possibilidade de se fazer com uma chávena e um pires¹⁸⁰. André Breton, incentivando a criatividade da artista, pediu-lhe mesmo que o fizesse para a primeira exposição surrealista dedicada a objetos, de que resultou a obra *Object (Le Déjeuner en Fourrure)*, que Oppenheim realizou em 1936¹⁸¹. Segundo André Breton, o surrealismo expressa pensamentos que são ilógicos e que não partilham qualquer sentido de razão, manipulação da realidade e inconsciência¹⁸².

Entende-se que, estas obras com características irrealis, irracionais, oníricas e imaginativas, logo surreais, justificam o atributo *Surreal Taxidermy*. De acordo com Aloi (2012), a obra *Ophelia* (Fig. 1.41) do trio de artistas *The Idiots* apresenta características surrealistas. Também, a obra *Object (Le Déjeuner en Fourrure)* (Fig. 1.16) da artista Méret Oppenheim, é exemplo característico deste atributo da *Taxidermia Artística*.

Angela Singer afirma que usar na taxidermia apenas animais que foram anteriormente usados como troféus de caça é uma forma de dignificar os animais¹⁸³ (Fig. 1.45). No processo da aquisição dos animais, Singer, como outros artistas, preocupa-se com a sua proveniência – os animais que a artista usa para as suas obras morreram em acidentes ou são antigos troféus de caça¹⁸⁴. Para além disso, no processo criativo a artista pretende alertar para a

Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XIV- XV.

¹⁷⁹ «Meret Oppenheim. Object. Paris, 1936», informação disponível no *website* do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80997?locale=en>

¹⁸⁰ «Meret Oppenheim. Object. Paris, 1936», informação disponível no *website* do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80997?locale=en>

¹⁸¹ «Meret Oppenheim. Object. Paris, 1936», informação disponível no *website* do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80997?locale=en>

¹⁸² Dempsey, Amy (2010), *Styles, Schools & Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*. London: Thames & Hudson, pp. 151-153.

¹⁸³ Baker, Steve (2008), “*Something’s Gone Wrong Again*”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008b), “*Botched Taxidermy*” (online), *Antennae*, Issue 7, p. 11 Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf

¹⁸⁴ Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s “Abject Art” as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*, p. 88. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

maldade que os animais sofrem nas mãos dos seres humanos¹⁸⁵. Afigura-se que, a *Recycled Taxidermy*¹⁸⁶ é um atributo da *Taxidermia Artística*.



Figura 1.45: Angela Singer, *Thorn*, 2004.
Fonte: Imagem de Rachel Poliquin (2012).

“A taxidermia como conceito tem em si algo de uncanny, pois procura induzir a ideia de vida em algo que está morto. Em determinado tipo de peças, a execução é de tal forma mimética que é apenas através da imobilidade do objecto que nos apercebemos que de facto não estamos perante um ser vivo”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst's “Abject Art” as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*, p. 88. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

¹⁸⁶ Aloï, Giovanni (2008b), “Angela Singer: Animal Rights and Wrongs”, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008b), “*Botched Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 7, p. 11. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf
Frank, Eric (2008), “*Melancholic Taxidermy*”, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008b), “*Botched Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 7, p. 57. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf

¹⁸⁷ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 239. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

Ver animais taxidermizados pode ter tanto de inquietante como de prazeroso¹⁸⁸. A taxidermia estranhamente inquietante, que provoque atração e repulsa, “manifestando-se perante o confronto com algo que deveria permanecer secreto, oculto, mas que, por alguma razão se tornou evidente”¹⁸⁹ configura-se como um atributo *Uncanny Taxidermy* da *Taxidermia Artística*. O observador não consegue superar o confronto entre a sua eventual curiosidade e o incómodo pela indução da ideia de vida em algo que está morto, o incómodo pela excessiva proximidade antropomórfica, o incómodo perante determinados exemplares bizarros, o incómodo perante a repetição de elementos e a sua duplicação, a apresentação da própria morte, ou de membros decepados¹⁹⁰. Afigura-se que, as obras *Kraken Head* (Fig. 1.22), de Juan Cabana, *Little Savages* (Fig. 1.26 e 1.27), de Tessa Farmer, *The Promise of Money* (Fig. 1.29), de Damien Hirst, *Sore* (Fig. 1.30), de Angela Singer, ou *Scaredy Cat* (Fig. 1.32), de Sarina Brewer, e *New Animal #20* (Fig. 1.46), de Nate Hill, são exemplos paradigmáticos de obras que apresentam esse tipo de sensações de inquietação, independentemente das eventuais sensações de atração motivadas pela curiosidade dos públicos. Parece que, no oposto, a obra *Heroes* (Fig. 1.13), de Iris Schieferstein, ou a obra *Head On* (Fig. 1.38), de Cai Guo-Qiang, não reúnem todas as características para serem *uncanny*. Com efeito, a taxidermia não-*uncanny*, permite sem remorsos a manifestação da curiosidade pelo objeto que noutras circunstâncias permaneceria oculto, muito embora, sem prejuízo do que refere Torres (2016: 239), todas as obras de taxidermia tenham algo de *uncanny*.

Entende-se que, algumas obras do artista Nate Hill (por exemplo, *New Animal #20*; Fig. 1.46), que pratica *Rogue Taxidermy*¹⁹¹, para além de integrarem a tipologia ‘Membros decepados’ de Freud *apud* Torres (2016) (ou seja, separação do membro do próprio corpo¹⁹²), também integram a categoria “mutilar o corpo” de Serra (2013), pelo facto desta categoria significar a mutilação ou separação do corpo.

Observa-se que, as cinco tipologias ou temas visuais do *uncanny* que Torres (2016: 125) assinala a partir de Freud (*Bonecas / Autómatos, Duplo, Repetição, Morte, Membros Decepados*), identificam-se em numerosas obras de *Taxidermia Artística*. Contudo, considera-

¹⁸⁸ Patchett, Merle M. (2006), “Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives” (online), p. 3. Disponível em:

http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives

¹⁸⁹ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 245. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

¹⁹⁰ Baseado em Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, pp. 48, 76, 125, 127, 155, 180, 202, 229, 237, 245, 249. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

¹⁹¹ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue’s Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 133.

¹⁹² Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 125. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

se que, há algumas obras *uncanny* que não se reveem em nenhuma das tipologias ou temas visuais de Freud, de que se destaca *Roadkill Cat*, de Scott Bibus (Fig. 1.24), *Little Savages*, de Tessa Farmer (Fig. 1.26 e 1.27) e *Rabbit Slippers*, de Wim Delvoye (Fig. 1.12), o que permite supor a hipotética existência de outras tipologias *uncanny* com outras características.



Figura 1.46: Nate Hill, *New Animal #20*.
Fonte: Imagem de Robert Marbury (2014: 134).

Entende-se que, a análise de muitas obras de *Taxidermia Artística* quanto ao incómodo pela indução da ideia de vida em algo que está morto, o incómodo pela excessiva proximidade antropomórfica, o incómodo perante determinados exemplares bizarros, o incómodo perante a repetição de elementos e a sua duplicação, a apresentação da própria morte, ou de

membros decepados ao binómio atração / repulsa, o sangue / *gore*, o mórbido, o sinistro, o movimento, a destruição do corpo e o medo evidencia o quão *uncanny* é cada uma delas pela inquietude que provoca ao observador¹⁹³.

Os fatores indução da ideia de vida em algo que está morto, o binómio atração / repulsa, o antropomorfismo, o sangue / *gore*, o mórbido, o sinistro, o movimento, a destruição do corpo e o medo, têm hipoteticamente uma particular importância a propósito do interesse pelo *uncanny* por parte dos artistas.

Com efeito, exemplificando, apesar de não se saber com exatidão o motivo pelo qual os artistas fazem uso do *uncanny* nas suas obras e pelo facto do medo ser o tema que representa o século atual, o seu uso continuado por parte dos artistas hipoteticamente é consequência das ameaças globais, tais como as resultantes das ações do ser humano (por exemplo o terrorismo) e as da natureza (por exemplo as epidemias, as catástrofes naturais e a morte)¹⁹⁴.

A Ilustração 1.2 evidencia a análise da sensação *uncanny* das obras identificadas em cada género taxidérmico artístico.

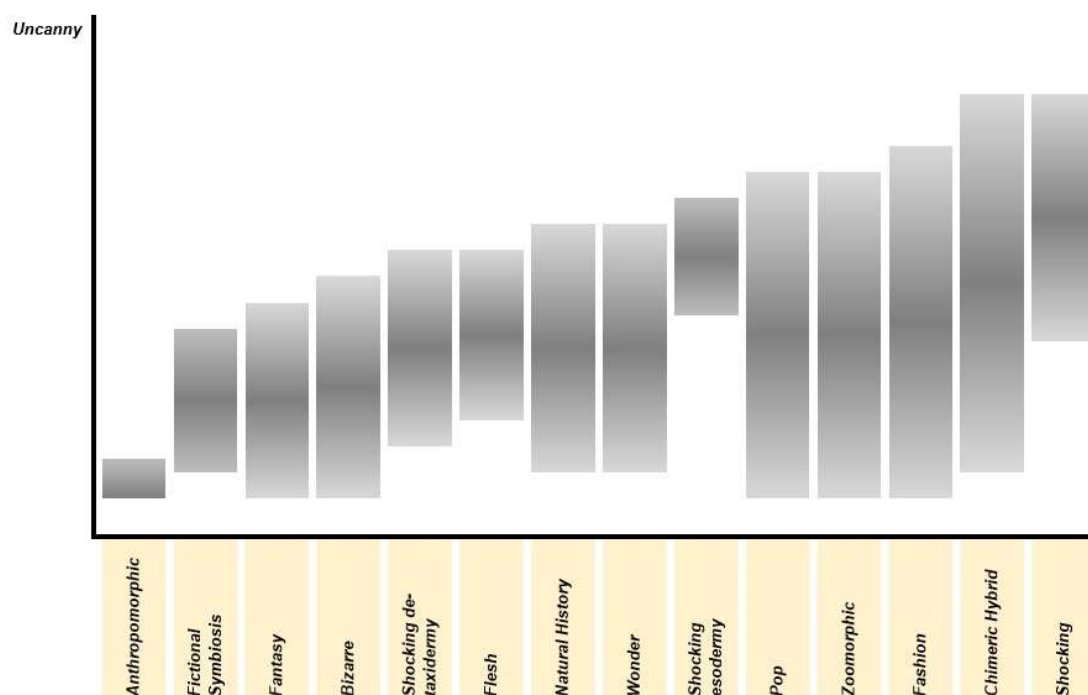


Ilustração 1.2: Sensação *uncanny* consoante os géneros taxidérmicos artísticos.
Fonte: Elaboração própria (2017).

¹⁹³ Baseado em Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, pp. 48, 76, 125, 127, 155, 180, 202, 229, 237, 245, 249.. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

¹⁹⁴ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, pp. 195-199. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

A *Botched Taxidermy* é uma expressão proposta pelo acadêmico Steve Baker (2006; 2008). A *Botched Taxidermy* designa trabalhos de artistas contemporâneos que apresentam uma transformação ou reconfiguração do corpo dos animais¹⁹⁵. Baker (2000) agrupou tematicamente as obras *Botched Taxidermy* (tanto de animais vivos como taxidermia) em vários grupos: ‘*mixed materials*’ (mistura de materiais, entre eles a taxidermia), ‘*stuffed animals not as taxidermy but as toys*’ (metaforização do animal enquanto brinquedo), ‘*three other uses of wrong materials*’ (representação de um animal mas com pele de outro animal), ‘*hybrid forms*’ (híbridos resultantes de criações com diferentes espécies de animais), ‘*messy confrontations*’ (*performance* / interação entre o humano e o animal selvagem), ‘*taxidermic form reworked*’ (forma taxidérmica retrabalhada) e ‘*tattiness*’ (descreve a má qualidade ou condição do animal)¹⁹⁶. Apesar da expressão *Botched Taxidermy* ter sido definida por Baker como descritiva e provocadora, no entanto, não foi sua intenção que a palavra *botched* fosse interpretada pelo seu significado literal, esclarecendo que algumas peças usavam taxidermias e outras apresentavam o corpo do animal imperfeitamente preservado, mas todas elas tinham estragado (ou alterado) o corpo, ou o *erro*, de uma ou de outra forma¹⁹⁷. Mas, Steve Baker vai bem mais longe ao indicar três objeções que foram apresentadas relativamente às obras *Botched Taxidermy*: “[...] em primeiro lugar, que as respostas críticas a esta arte ilusória são sobre o fato contencioso que muitas das obras consistem em verdadeiros corpos de animais danificados; segundo, que as obras são incessantemente feias; e terceiro, que são eticamente irresponsáveis”¹⁹⁸.

Apesar de apresentar essas três objeções, as características das obras que Baker considera fazerem parte da *Botched Taxidermy* são distintas, tal como também indica Patchett (2010):

“Muito embora a posição do taxidermista tenha sido marginalizada em museus e quase desaparecida do cenário comercial (pelo menos no Reino Unido), houve um ressurgimento das práticas artesanais do taxidermista por praticantes de arte contemporânea. O mais visível entre estes é Damien Hirst e os seus trabalhos em formaldeído. Menos conhecida é a série Misfit, de Thomas Grunfeld, de ‘novas’ espécies compostamente criadas a partir de várias partes de animais, e o trio holandês conhecido como The Idiots que transformam

¹⁹⁵ Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 40-41.

¹⁹⁶ Baker, Steve (2000), *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books, pp. 56-60.

¹⁹⁷ Baker, Steve (2008), “Something’s Gone Wrong Again”, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008b), “*Botched Taxidermy*” (online), *Antennae*, Issue 7, p. 4. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf

¹⁹⁸ “[...] first, that critical responses to this art gloss over the contentious fact that many of the works consist of real, damaged, animal bodies; second, that the works are unremittingly ugly; and third, that they’re ethically irresponsible.”, in Baker, Steve (2008), “Something’s Gone Wrong Again”, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008b), “*Botched Taxidermy*” (online), *Antennae*, Issue 7, p. 6. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf

criaturas regulares – coelhos, ouriços, cisnes, pássaros, ratos – em heróis trágicos de contos de fadas contemporâneos [...]. O termo coletivo, 'Botched Taxidermy', para esses tipos de trabalhos foi proposto por Steve Baker (Baker, 2000)¹⁹⁹.

A partir dos grupos temáticos identificados por Baker (2000) e desta referência de Patchett (2010), entender-se-á que, a *Botched Taxidermy* é transversal a vários gêneros de taxidermia dos artistas pós-modernistas que transformam o animal introduzindo-lhes características e peculiaridades artísticas, podendo abranger umas obras e não outras.

Baker afirma relativamente aos híbridos *Botched Taxidermy* que “se trata de uma tentativa de pensar uma coisa nova [...] Nem espécie, nem gênero, nem indivíduo, cada um está aberto tanto à interminável interpretação quanto, mais convincentemente ainda, à recusa da interpretação. Talvez sejam coisas com as quais pensar, ao invés de serem coisas a serem pensadas. [...] para provocar um momento de perplexidade e não reconhecimento, de pensamento genuíno”²⁰⁰. Baker (2000) exemplifica este conceito com obras como *Monogram* de Robert Rauschenberg, *Taxonomy on Non-Endangered Species* de Mark Dion, *Say It Isn't So* de John Isaacs, a série *Misfits* de Thomas Grünfeld e *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* de Damien Hirst.

Vanessa Mae Bateman (2013: 5) identifica três modos da animalidade na arte contemporânea, isto é: *anthropomorphic*, *object* e *natural*. A *Object* retrata materialmente a morte dos animais e muitas vezes pela ligação antiética e ilegal e no envolvimento direto com a morte dos animais²⁰¹. Assim, afigura-se que, o modo *object* identificado por Bateman (2005) corresponde a um atributo artístico *Object Taxidermy* e que, nas obras com esse atributo os artistas têm uma relação antiética e ilegal e muitas vezes envolvem-se diretamente com a morte dos animais.

À semelhança do que Abrille (2012) refere relativamente à taxidermia tradicional afirmando que os táxons taxidérmicos são muitas vezes permeáveis entre eles, constatou-se

¹⁹⁹ “While the position of the taxidermist has been sidelined in museums and all but disappeared from the commercial scene (in the UK at least), there has been a revival of the craft practices of the taxidermist by contemporary arts practitioners. Most visible among these is Damien Hirst and his formaldehyde works. Lesser known are Thomas Grunfeld's Misfit series of 'new' species compositely created from various animal parts, and a Dutch trio known as the Idiots who transform regular creatures – rabbits, hedgehogs, swans, birds, mice – into the tragic heroes of contemporary fairytales [...]. The collective term, 'botched taxidermy', for these types of work has been proposed by Steve Baker (Baker 2000).”, in Patchett, Merle M. (2010), *Putting animals on display: geographies of taxidermy practice*. Tese de Doutorado, p. 311. Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/2348/>

²⁰⁰ “It is an attempt to think a new thing [...] Neither species, nor genus, nor individual, each one is open both to endless interpretation and, more compellingly still, to the refusal of interpretation. They are perhaps things with which to think, rather than themselves being things to be thought about. [...] to prompt a moment of perplexity and non-recognition, of genuine thinking.”, in Baker, Steve (2000), *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books, p. 75.

²⁰¹ Bateman, Vanessa Mae (2013), *Why Look at Dead Animals? Taxidermy in Contemporary Art*. Dissertação de Mestrado em Artes, pp. 5-6. Disponível em: <http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/164/>

que semelhante circunstância ocorre na *Taxidermia Artística*. Com efeito, existem obras de *Taxidermia Artística* que se identificam em mais do que um género artístico, preponderando um deles (género) e assumindo o outro (não preponderante) a característica de atributo do primeiro (descriptor taxidérmico). Como exemplos, destacam-se *The Three Fates* (Fig. 1.47), de Sarina Brewer, onde prepondera o género *Fantasy* com o atributo *Bizarre*; *Turducken à la Monsanto* (Fig. 1.48), também de Sarina Brewer, onde prepondera o género *Chimeric Hybrid* com o atributo *Bizarre*; *And For My Next Trick* (Fig. 1.49), de Sarina Brewer, onde prepondera o género *Chimeric Hybrid* com o atributo *Fantasy*; *Still Birth*, de Polly Morgan, onde prepondera o género *Fantasy* com o atributo *Pop*; *The Dream*, de Damien Hirst, onde prepondera o género *Natural History* com o atributo *Fantasy*; *The Pursuit of Oblivion*, de Damien Hirst, onde prepondera o género *Natural History* com o atributo *Fantasy*; *The Tranquility of Solitude (for George Dyer)*, de Damien Hirst, onde prepondera o género *Natural History* com o atributo *Fantasy*; ou *In His Infinite Wisdom* (Fig. 1.9), de Damien Hirst, onde prepondera o género *Natural History* com o atributo *Bizarre*. Para Melissa Milgrom (2010), a obra *In His Infinite Wisdom*, de Damien Hirst faz lembrar e assemelha-se aos animais bizarros (ou curiosidades) das obras clássicas do taxidermista inglês Walter Potter.



Figura 1.47: Sarina Brewer, *The Three Fates*, 2004.

Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/ewExternalFiles/pinkie-franky-web.jpg>



Figura 1.48: Sarina Brewer, *Turducken à la Monsanto*, 2014.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-sideshow.html#PhotoSwipe1501592602225>



Figura 1.49: Sarina Brewer, *And For My Next Trick*, 2013.
Fonte: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-sideshow.html#PhotoSwipe1501593356807>

Os Quadros 1.6 e 1.7 apresentam respetivamente uma síntese de atributos artísticos da *Taxidermia Artística* e alguns artistas com obras com atributos artísticos taxidérmicos.

Artistic Attribute	Descrição abreviada
<i>Rogue Taxidermy</i>	Caracteriza-se pelo seu estilo pop-surrealista, pela confeção não convencional e, pelos artistas não matarem propositadamente os animais para as suas criações artísticas.
<i>Surreal Taxidermy</i>	Caracteriza-se pelo estilo onírico, irreal, irracional, ilusão.
<i>Botched Taxidermy</i>	Representação não convencional do animal na taxidermia.
<i>Uncanny Taxidermy</i>	Estranhamente inquietante, provocando atração e repulsa. O observador não consegue superar o confronto entre a sua eventual curiosidade e o incómodo pela indução da ideia de vida em algo que está morto, ou a apresentação da própria morte.
<i>Recycled Taxidermy</i>	O uso de animais que foram uma vez usados como troféus de caça e taxidermizá-los é uma forma de dignificar os animais.
<i>Abject Taxidermy</i>	Retratando a materialidade da morte, os artistas têm uma relação antiética e ilegal e muitas vezes envolvem-se diretamente com a morte dos animais.
<i>Bizarre Taxidermy</i>	É caracterizado pelos animais siameses, pelos animais que têm membros a mais ou a menos e pelas aberrações.
<i>Chimeric Hybrid Taxidermy</i>	É definido por animais imaginários ou criaturas fantásticas, que são formados por parte de um animal e parte de outro.
<i>Fantasy Taxidermy</i>	Carácter fantasioso, caprichoso ou inventivo (por vezes também irónico).

Quadro 1.6: Síntese de Atributos Artísticos da *Taxidermia Artística*.

Fonte: Elaboração própria (2017).

Artistic Attribute	Alguns artistas com obras com atributos artísticos taxidérmicos
<i>Rogue Taxidermy</i>	Claire Morgan, Iris Schieferstein, James Prosek, Julia deVille, Kate Clark, Kate Innamorato, <i>Les Deux Garçons</i> , Lisa Black, Mirmy Winn, Nate Hill, Peter Gronquist, Polly Morgan, Rod McRae, Sarina Brewer, Scott Bibus, Tessa Farmer, <i>The Idiots</i> (Afke Golsteijn, Floris Bakker e Ruben Taneja) e Oddity Avenue.
<i>Surreal Taxidermy</i>	Cai Guo-Qiang, Charles Avery, Charles Waterton, Claire Morgan, Damien Hirst, Edward Hart, Emily Mayer, Enrique Gomez de Molina, Géza Szöllósi, Herrmann Ploucquet, James Prosek, Juan Cabana, Lisa Black, Maurizio Cattelan, Méret Oppenheim, <i>Oddity Avenue</i> , Polly Morgan, Sarina Brewer, Sean Crawford, <i>The Idiots</i> , Thomas Grünfeld, Yang Maoyuan
<i>Botched Taxidermy</i>	Angela Singer, Charles Avery, Charles Waterton, Damien Hirst, David Shrigley, Enrique Gomez de Molina, Géza Szöllósi, James Prosek, Lisa Black, <i>Oddity Avenue</i> , Rod McRae, Sarina Brewer, Sean Crawford, <i>The Idiots</i> , Thomas Grünfeld, Walter Potter, Xiao Yu, Yang Maoyuan, Yunus & Eliza
<i>Uncanny Taxidermy</i>	Adel Abdessemed, Angela Singer, Damien Hirst, Emily Mayer, Géza Szöllósi, Juan Cabana, Julia DeVille, Maurizio Cattelan, Nate Hill, Neil Hamon, <i>Oddity Avenue</i> , Ondrej Brody & Kristofer Paetau, Polly Morgan, Reid Peppard, Sarina Brewer, Scott Bibus, Tessa Farmer, <i>The Idiots</i> , Tim Noble & Sue Webster, Xiao Yu
<i>Recycled Taxidermy</i>	Angela Singer
<i>Abject Taxidermy</i>	Damien Hirst
<i>Bizarre Taxidermy</i>	Damien Hirst, Sarina Brewer
<i>Chimeric Hybrid</i>	Damien Hirst
<i>Fantasy Taxidermy</i>	Damien Hirst, Sarina Brewer

Quadro 1.7: Alguns artistas com obras com atributos artísticos taxidérmicos.

Fonte: Elaboração própria (2017).

Sintetizando, entende-se que, uma estrutura da *Taxidermia Artística* estruturada em géneros, com atributos, resumida nos quadros 1.8 e 1.9 e ilustração 1.3, inclui todo o campo artístico que é visivelmente abstrato na propositura de Abrille (2012).

Taxonomia da Taxidermia (visão artística)			
Classe (Nível 1)	Género (Nível 2)	Descrição Abreviada	
TAXIDERMIA NÃO ARTÍSTICA	<i>Traditional Taxidermy</i>	Troféu de caça (<i>Trophy Taxidermy</i>)	Exibição de poder e de posse do homem sobre o animal
		Animal doméstico (<i>Pet Taxidermy</i>)	Preservação da relação emocional entre Homem-Animal
		Espécime de história natural (<i>Natural History Taxidermy</i>)	Objeto polifacetado
		Animal «bizarro» (<i>Bizarre Animal Taxidermy</i>)	Demonstração da monstruosidade da natureza
		Objeto de uso (<i>Domestic-use Taxidermy</i>)	Utilização do corpo para criação de objetos utilitários
TAXIDERMIA ARTÍSTICA	<i>Artistic Taxidermy</i>	<i>Wonder Taxidermy</i>	Reduzindo-a a um objeto de estudo, experimentação e contemplação em contexto artístico
		<i>Natural History</i> ou <i>Scientific Specimen</i>	Reduzindo-a a um objeto de contemplação artística
		<i>Bizarre Taxidermy</i>	Para demonstrar a sua <i>curiosidade</i>
		<i>Zoomorphic Taxidermy</i>	Explorar partes de animais para fins utilitários
		<i>Fashion Taxidermy</i>	Incorporação do animal na moda
		<i>Chimeric Hybrid Taxidermy</i>	Manipular o próximo através da apresentação de uma criatura de existência improvável
		<i>Shocking Taxidermy</i>	Impacto de choque e repulsa nos espectadores
		<i>Flesh Taxidermy</i>	Simulação de ações cruas e carnis dos seres humanos
		<i>Fictional Symbiosis Taxidermy</i>	Simbiose fictícia do animal com um corpo falso
		<i>Fantasy Taxidermy</i>	Composição fantasiosa e imaginativa, onde o espaço ocupa a mente de forma glamorosa e iluminada
		<i>Pop Taxidermy</i>	Semelhanças à cultura <i>pop</i> e ao <i>mainstream</i>
<i>Anthropomorphic Taxidermy</i>	Mimetização da vida quotidiana do ser humano		

Quadro 1.8: Contributo para uma estrutura taxonómica da taxidermia (visão artística) – Descrição dos géneros.

Fonte: Elaboração própria (2017).

Taxonomia da Taxidermia (visão artística)			
	Classe (Nível 1)	Género (Nível 2)	Artistas
TAXIDERMIA NÃO ARTÍSTICA	Traditional Taxidermy	Troféu de caça (<i>Trophy Taxidermy</i>)	
		Animal doméstico (<i>Pet Taxidermy</i>)	
		Espécime de história natural (<i>Natural History Taxidermy</i>)	
		Animal «bizarro» (<i>Bizarre Animal Taxidermy</i>)	
		Objeto de uso (<i>Domestic-use Taxidermy</i>)	
TAXIDERMIA ARTÍSTICA	Artistic Taxidermy	<i>Wonder Taxidermy</i>	Damien Hirst, Nate Hill
		<i>Natural History ou Scientific Specimen</i>	Damien Hirst
		<i>Bizarre Taxidermy</i>	<i>Les Deux Garçons</i> , Sarina Brewer, Charles Waterton
		<i>Zoomorphic Taxidermy</i>	Alex Randall, Méret Oppenheim, <i>Ondrej Brody & Kristofer Paetau</i>
		<i>Fashion Taxidermy</i>	Alexander McQueen, Iris Schieferstein, Julia DeVillie, Méret Oppenheim, Reid Peppard, Wim Delvoye
		<i>Fictional Symbiosis Taxidermy</i>	Lisa Black, <i>Oddity Avenue</i> , Sarina Brewer, Sean Crawford
	Artistic Taxidermy	<i>Chimeric Hybrid Taxidermy</i>	Charles Avery, Enrique Gomez de Molina, Iris Schieferstein, James Prosek, Juan Cabana, Kate Clark, <i>Oddity Avenue</i> , Sarina Brewer, Thomas Grünfeld
		<i>Shocking Taxidermy</i>	Adel Abdessemed, Angela Singer, Damien Hirst, Neil Hamon, Pascal Bernier, Polly Morgan, Sarina Brewer, Scott Bibus, Tessa Farmer, <i>The Idiots</i> , Xiao Yu
		<i>Flesh Taxidermy</i>	Géza Szöllösi
		<i>Fantasy Taxidermy</i>	Cai Guo-Qiang, Claire Morgan, David Shrigley, Emily Mayer, Enrique Gomez de Molina, Géza Szöllösi, Pascal Bernier, Polly Morgan, Sarina Brewer, <i>The Idiots</i> , Yang Maoyuan, Yunus & Eliza
		<i>Pop Taxidermy</i>	David Shrigley, Emily Mayer, Harriet Horton, Maurizio Cattelan, Peter Gronquist, Polly Morgan, Rod McRae, Sarina Brewer, <i>The Idiots</i>
		<i>Anthropomorphic Taxidermy</i>	Herrmann Ploucquet, Martha Maxwell, Maurizio Cattelan, Walter Potter, Edward Hart, Géza Szöllösi, <i>Oddity Avenue</i>

Quadro 1.9: Contributo para uma estrutura taxonómica da taxidermia (visão artística) – Artistas.
Fonte: Elaboração própria (2017).

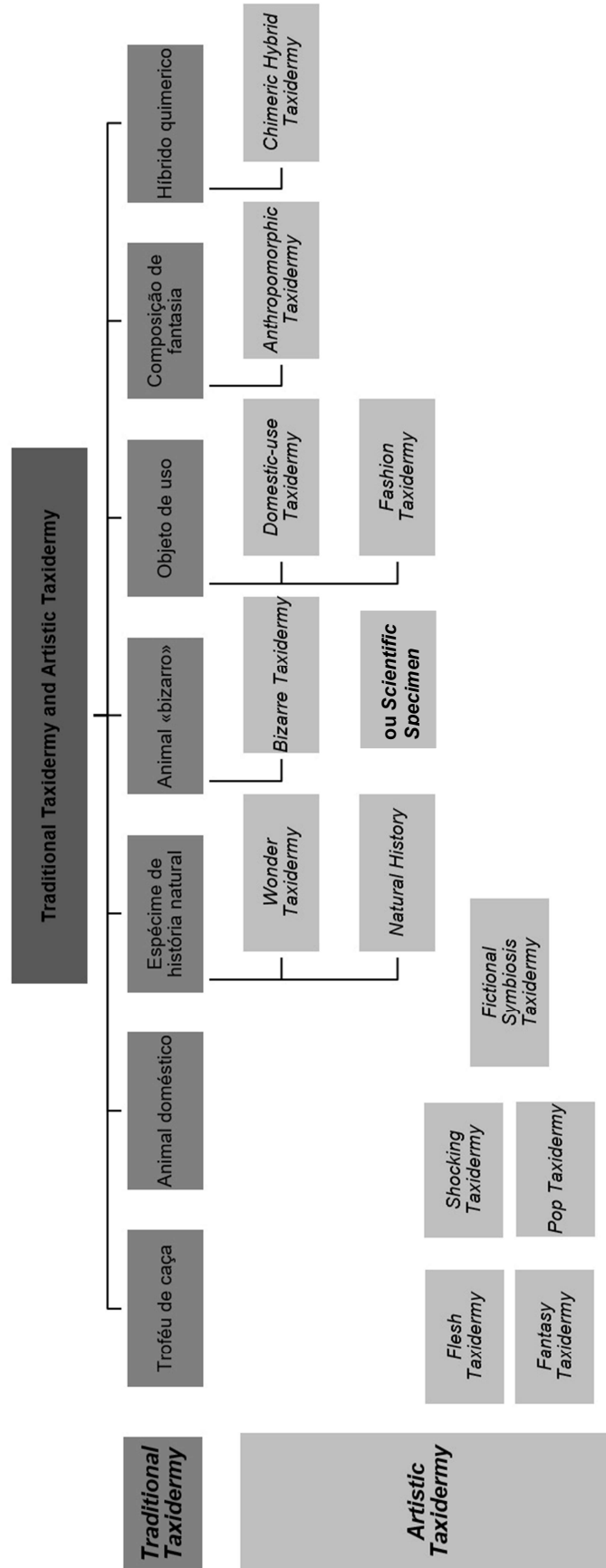


Ilustração 1.3: Ilustração de uma contribuição para uma estrutura artística da taxidermia.
Fonte: Elaboração própria (2017).

Neste contexto, afigura-se que a *Taxidermia Artística* subdivide-se em géneros e atributos artísticos. Parece que, para além das suas aparentes e diferentes características, cada género tem características comuns que mostram uma homogeneidade nas obras que os integram. Analogamente, os atributos taxidérmicos mostram determinadas particularidades que as obras têm, isto é, são descritores de particularidades não associáveis a um género específico, mas são transversais a obras de diversos géneros da *Taxidermia Artística*. Entende-se que, as obras de taxidermia, muito embora de um género artístico, suportam simultaneamente vários atributos seus descritores, ou seja: a obra *Steam Punk Weasel*, de *Oddity Avenue*, configura-se como *Fictional Symbiosis Botched Recycled Rogue Surreal Uncanny Taxidermy*, isto é, género *Fictional Symbiosis*, atributos *Botched*, *Recycled*, *Rogue*, *Surreal* e *Uncanny*. Também, como exemplo, a obra *Ophelia*, do grupo *The Idiots*, configura-se como *Fantasy Botched Surreal Taxidermy*, isto é, género *Fantasy*, atributos *Botched* e *Surreal*.

CAPÍTULO II: ENTRE A TAXIDERMIA ARTÍSTICA E O MERCADO DA ARTE: O ESTUDO DAS OBRAS DE DAMIEN HIRST E POLLY MORGAN

2.1. DAMIEN HIRST

Em 1965 nasceu, em Bristol, o artista britânico Damien Hirst; porém, toda a sua infância foi passada em Leeds²⁰². Em 1986, Damien Hirst entra para a faculdade Goldsmith em Londres, acabando por terminar o curso de Belas Artes em 1989²⁰³. Durante a sua formação no ensino superior, Damien Hirst trabalhou numa morgue, o que contribuiu para que a temática da morte se tornasse uma presença constante na sua criação artística²⁰⁴. De acordo com Marisa Enhuber (2014), a Goldsmith foi impulsionadora da carreira de Damien Hirst, por que incentivava os artistas a estarem constantemente envolvidos com o mercado. Em 1988, Damien Hirst organizou e fez a curadoria da exposição *Freeze* que foi um marco bastante importante para a divulgação de novos talentos²⁰⁵.

Em 1991, Damien Hirst iniciou uma série intitulada *Natural History* que consiste em obras artísticas de animais mortos imersos em formaldeído²⁰⁶ em caixões/vitrinas de vidro, como se de aquários ou natatórios se tratassem. Os referidos caixões/vitrinas de vidro são identificados por autores como Freitas (2013) e Panek (2008) como 'vitrinas', por Godoy (2004) como 'caixas', e por Figueiredo (2015) e Vicenti (2011-2012: 52) como 'tanques'. Apesar de Panek (2008) afirmar que estas obras de Hirst são praticamente uma representação de uma tumba, parece que têm mais semelhanças a um jazigo do que propriamente a uma tumba. Se por um lado, no 'caixão' pretende-se esconder o corpo defunto²⁰⁷, por outro, a vitrina é comumente utilizada para albergar e resguardar peças museográficas, e pode ser utilizada como forma de distanciar o observador de um

²⁰² Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, pp. 49. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²⁰³ Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, pp. 49. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²⁰⁴ Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, pp. 49. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²⁰⁵ Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, pp. 51-52. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²⁰⁶ Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, p. 52. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²⁰⁷ Lello, José e Edgar Lello (1980), *Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*, vol. 1, p. 424, Porto: Lello Universal.

determinado objeto²⁰⁸. O caixão/vitrina cheio de formaldeído cumpre o duplo efeito de encerrar o corpo defunto e simultaneamente expô-lo, como se de um jazigo de vidro se tratasse. Damien Hirst em entrevista com Mirta D'Argenzio (2004) afirma que o uso de animais domésticos mortos enquanto procedimento criativo criaria muito mais impacto do que com qualquer outro animal. Segundo o próprio artista, para transmitir o efeito de *memento mori*, as obras da série *Natural History* praticamente não necessitam ter os animais embalsamados incorporados nas obras, bastando ter os caixões/vitrinas de vidro com formaldeído²⁰⁹. Nas suas obras, Hirst desestabiliza o observador explorando o binómio atração / repulsa numa dinâmica entre a aversão e o desejo, ou ambos em simultâneo²¹⁰.

No portfólio artístico de Hirst, a metáfora é bastante utilizada, relacionando os animais embalsamados e metaforizando-os com o ciclo de vida dos seres humanos²¹¹. De acordo com Allison (2009), as obras de animais de Damien Hirst recordam a panóplia dos Gabinetes de Curiosidades do século XVI, e o seu método de preservação e apresentação do corpo dos animais embalsamados. Nas suas obras, Damien Hirst criou um espaço onde pode apresentar aos públicos de arte os corpos dos animais realmente como eles são²¹². Segundo Frances Phoenix (2002: 1), a mídia fez o público acreditar que Hirst utilizou intencionalmente animais mortos na sua arte com intuito de chocar ou horrorizar. Com a sua arte, através da exposição de preconceitos sociais, Hirst pretende que os espectadores ultrapassem a sua passividade²¹³.

“[...] a obra sustenta-se por esta ausência do corpo que é chamado à obra através de uma metáfora quase oculta a que ela (a obra) se refere”²¹⁴.

²⁰⁸ Panek, Bernadette Maria (2008), *O espaço isolado da vitrine – espaço de autoria*. Tese de Doutoramento em Artes, pp. 14-15. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-05072009-222246/pt-br.php>.

²⁰⁹ Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s “Abject Art” as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*, p. 111. Disponível em:

<http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

²¹⁰ Panek, Bernadette Maria (2008), *O espaço isolado da vitrine – espaço de autoria*. Tese de Doutoramento em Artes, p. 109. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-05072009-222246/pt-br.php>

²¹¹ Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, p. 58. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²¹² Baker, Steve (2012), *Artist / Animal*. Minnesota: University of Minnesota Press, p. 8.

²¹³ Phoenix, Frances (2002), *The Critical Corpse: Re-(inter)preting the Abject Dead Animal in Visual Art*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, p. 58. Disponível em:

http://search.ror.unisa.edu.au/record/UNISA_ALMA11146616050001831/media/digital/open/9916079710901831/12146616040001831/13146614500001831/pdf

²¹⁴ Godoy, Vinícius Oliveira (2004), *Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, p. 39. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/10564>

Com efeito, as obras dos animais da série *Natural History* de Damien Hirst são metafóricas²¹⁵ e, por essa via, os animais são objetificados²¹⁶; tal como Bartram (2005) afirma, as obras de Hirst, em que o artista trabalha com a natureza, proporcionam uma interpretação de objectificação. Hirst utiliza “objetos do quotidiano” e incorpora-os na arte, tal como os *ready-made*²¹⁷. Como afirma Godoy (2004: 40, 49-50), as obras de Damien Hirst, para além do seu paralelismo com o *ready-made*, proporcionam um equilíbrio proporcional e uma mimetização da violência, que significa a representação da violência e não a literal evidência de violência. Esta mimetização é, segundo Godoy (2004: 43-44), adquirida pelo conjunto de objetos no seu todo, com um significado superior à soma da realidade individual de cada um.

“Qual o motivo do interesse por parte dos artistas pelo espaço isolado da vitrine?
O ato de *isolar*, de proibir o acesso ao objeto exposto provoca o observador a pensar, o que gera o *desejo*, e assim permanece na sua *memória*”²¹⁸.

Na série *Natural History*, Damien Hirst faz uso dos caixões/vitrinas de vidro de modo a “[...] definir o espaço da obra [...]”²¹⁹. Segundo Panek (2008), Damien Hirst usa o caixão/vitrina de vidro com a visão “de perpetuar a lembrança com o próprio corpo do *defunto*”, mostrando o corpo²²⁰; “De certa forma o artista, nesse espaço, detém o tempo; imortaliza algo, assim como imortaliza uma atitude, um ato criativo; embalsama um animal, e o coloca numa solução de formol, numa ação de conservá-lo; procede de forma para que se tenha algo eternamente,

²¹⁵ Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, p. 58. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²¹⁶ Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, p. 12. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

²¹⁷ Cicelyn, Eduardo *et al.* (ed. lit.) (2004), *Damien Hirst: Napoli, Museo Archeologico Nazionale*. Napoli: Electa Napoli, p. 15;

Godoy, Vinícius Oliveira (2004), *Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, p. 40. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/10564>

²¹⁸ Panek, Bernadette Maria (2008), *O espaço isolado da vitrine – espaço de autoria*. Tese de Doutoramento em Artes, p. 14. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-05072009-222246/pt-br.php>.

²¹⁹ “[...] definir el espacio de la obra [...]”, in Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, p. 52. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²²⁰ Panek, Bernadette Maria (2008), *O espaço isolado da vitrine – espaço de autoria*. Tese de Doutoramento em Artes, p. 32. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-05072009-222246/pt-br.php>.

evocando a problemática da memória²²¹. Contudo, os caixões/vitrinas de vidro que Hirst utiliza são a sua própria marca artística²²².

Para John C. Welchman (2013), Hirst utiliza o corpo inteiro de espécimes e estes estão dispostos como habitualmente são vistos; ao contrário daqueles espécimes que Hirst secciona, pois, esses, promovem uma distinta linguagem de sensibilidade e curiosidade. Como afirma Welchman (2013: 238), “[...] ele sugere um duplo ato destinado a estimular uma experiência dividida – visando a mistificação e a revelação, através do que Hirst deixa menos claro se a “revelação” é ou não, de fato, desejável”.

Tanto Godoy (2004) como Serra (2013) contribuem para uma categorização relativamente à utilização do corpo na arte. Godoy (2004) relaciona as obras de Damien Hirst com a categoria do corpo enquanto “matéria ausente”, mas metafórica. Com efeito, para Godoy (2004), todas as obras de Damien Hirst apresentam conteúdo metafórico. Ou seja, Godoy (2004) afirma que, apesar de, nas obras de Hirst, o corpo estar presente fisicamente (fiscalidade) mas em simultâneo não se evidenciar a sua vida (vivacidade e/ou espiritualidade), este só se revela através da metáfora. A categoria “Mutilar o corpo”, de Serra (2013), foca-se unicamente nas obras em que o artista corta e separa os corpos dos animais, consistindo numa ação de mutilação do corpo, isto é, em algumas obras da série *Natural History*.

Contudo, entende-se que, a generalidade das obras de Hirst distribuem-se por dois géneros da *Taxidermia Artística* (poucas são as suas obras do género *Shocking*): a *Wonder Taxidermy* e a *Natural History*²²³. Com efeito, o portfolio artístico de Damien Hirst é composto por obras que replicam um contexto de história natural²²⁴ ou o espírito dos Gabinetes de Curiosidades²²⁵, em que há obras que são colocadas em caixões/vitrinas de formaldeído e outras em frascos²²⁶.

Parece que, cada obra de arte produz sensações diferentes consoante o seu

²²¹ Panek, Bernadette Maria (2008), *O espaço isolado da vitrine – espaço de autoria*. Tese de Doutoramento em Artes, p. 31. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-05072009-222246/pt-br.php>.

²²² Godoy, Vinícius Oliveira (2004), *Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, p. 43. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/10564>

²²³ A série *Natural History* é uma série criada em 1991 por Damien Hirst, com o intuito de preservar animais em caixões de formaldeído, in Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, p. 52. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²²⁴ Broglio, Ron (2011), *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, p. 2.

²²⁵ Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson, p. 211.

²²⁶ Broglio, Ron (2011), *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, p. 2.

observador²²⁷, e também cada obra de arte possui atributos que descrevem características particulares dessa obra não abrangidas pelo seu género de *Taxidermia Artística*. Afigura-se que, algumas das obras de Hirst possuem atributos tão diferentes quanto: *abject* (por exemplo a obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*; Fig. 1.7), *surreal* (por exemplo a obra *The Pursuit of Oblivion*), *uncanny* (por exemplo a obra *God Knows Why*), *bizarre* (por exemplo a obra *In His Infinite Wisdom*; Fig. 1.9), *chimeric hybrid* (por exemplo a obra *Pigs Might Fly*) e *fantasy* (por exemplo a obra *Cock and Bull*). Segundo Phoenix (2002: 22), a historiadora Lisa Wainwright acredita que os animais taxidermizados têm características menos abjetas do que propriamente os animais preservados em soluções de formaldeído.

2.1.1. A OBRA *THE GOLDEN CALF*, 2008

“O título da obra refere-se à narração do Êxodo à adoração idólatra dos Israelitas a um Bezerro de Ouro durante a ausência de Moisés. Como nas representações artísticas tradicionais do ídolo, o bezerro de Hirst é coroado com um disco solar de ouro maciço, símbolo da deificação pagã”²²⁸.

No acontecimento bíblico, Moisés ausentou-se (subindo ao monte Sinai) para receber os mandamentos de Deus²²⁹. Enquanto isso, o povo hebreu, sem saber do paradeiro de Moisés, pediu a Abraão que lhes desse um ídolo que fosse usado para adoração e que os conduzisse ao seu destino – criaram assim um bezerro de ouro (com as joias dos hebreus), colocando-o sobre um altar²³⁰. Moisés, ao regressar, vendo o objeto de culto e o comportamento idólatra do seu povo, não só destruiu os mandamentos, como destruiu o bezerro de ouro²³¹.

²²⁷ Deleuze e Guattari, 1992 *apud* Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 179. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

²²⁸ “The work’s title refers to the Exodus account of the Israelites’ idolatrous worship of a Golden Calf during Moses’s absence. As in traditional artistic depictions of the idol, Hirst’s calf is crowned with a sun disc of solid gold, a symbol of pagan deification.”, in «*The Golden Calf, 2008*», informação sobre a obra *The Golden Calf* disponível no website do artista Damien Hirst, consultado em 08.10.2016.

²²⁹ Hall, James (1992), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray, pp. 215-216.

²³⁰ Hall, James (1992), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray, pp. 215-216.

²³¹ Hall, James (1992), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray, p. 216.



Figura 2.1: Damien Hirst, *The Golden Calf*, 2008, 398.9 x 350.5 x 167.6 cm, vidro, ouro, aço inoxidável banhado a ouro, silicone, vitela britânica. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. Todos os direitos reservados, DACS 2012.
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-golden-calf>



Figura 2.2: Damien Hirst, *The False Idol*, 2008, 259.6 x 195.0 x 103.3 cm, vidro, aço inoxidável banhado a ouro, silicone, ouro, abraçadeiras de plástico, bezerro preservado em solução de formaldeído, com plintos em mármore de Carrara e aço inoxidável. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. Todos os direitos reservados, DACS 2012.

Fonte: <http://www.damienhirst.com/false-idol>



Figura 2.3: Damien Hirst, *End of an Era*, 2009, 213.4 x 170.9 x 97.2 cm. Créditos fotográficos: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. Todos os direitos reservados, DACS 2012.

Fonte: <http://www.damienhirst.com/end-of-an-era>

Será que Damien Hirst queria mostrar a esse povo que parte da sua História ainda é presente e que não está esquecida? Ou, que de facto existe (ou sempre existiu) um ídolo de adoração e é ali – no local onde a obra se encontra – que devem prestar homenagem? Poderá parecer que sim, contudo afigura-se ser outra a mensagem que o artista pretende transmitir. Com efeito, Damien Hirst criou uma outra obra intitulada *The False Idol*²³² (2008; Fig. 2.2) e, por outro lado, o bezerro de ouro é também, ele próprio, por si só, um falso ídolo – Hope B. Werness (2003) também atribui essa qualificação ao bezerro de ouro bíblico salientando a maior importância dada aos valores materiais que aos espirituais. Damien Hirst ao criar estas duas obras parece que quis mostrar a dicotomia *bezerro de ouro / falso ídolo* com a referência de que um e o outro são a mesma coisa, não obstante com diferentes aparências materiais, um mais exuberante que o outro²³³, não deixam de ser ambos falsos ídolos (duas faces da mesma moeda). O bezerro de ouro também é referido na Bíblia Sagrada em 1Rs 12:28-32 quando o rei Jeroboão teve a ideia de fazer dois bezerros para o povo adorar – foi nisto que consistiu o pecado²³⁴.

É interessante verificar na obra *The False Idol* que Damien Hirst evidencia-o mesmo como um falso ídolo, diminuindo a sua importância face à obra *The Golden Calf* (Fig. 2.1). Hirst ao colocar um plinto falso em *The False Idol* está não só a diminuir a sua importância face à outra obra, mas também está a reforçar a ideia de que é mesmo um falso ídolo.

Ainda, entende-se que, a obra *End of an Era* de 2009 (uma cabeça de um bezerro com adornos em ouro, em formaldeído; Fig. 2.3) é a continuação e complemento das obras *The Golden Calf* (Fig. 2.1) e *The False Idol* (Fig. 2.2), como símbolo de que a adoração a este falso ídolo terminou. Porém, “Com uma obra de arte, eu tento dizer alguma coisa e negá-la ao mesmo tempo”²³⁵, afirma Hirst. Por outro lado, “Com ‘End of an Era’, Hirst ridiculariza a imortalidade inferida do seu trabalho *The Golden Calf* (Fig. 2.1) e desacredita imediatamente a mitologia criada em torno de ‘Beautiful Inside My Head Forever’”²³⁶.

Em *End of an Era*, Damien Hirst volta a salientar a importância da obra por via do plinto, valorizando-a e assemelhando-a, nesse aspeto, a *The Golden Calf* (Fig. 2.1). Também, volta a colocar o disco solar em ouro – símbolo da deificação pagã, já referido anteriormente –, em *The False Idol* retirara-o.

²³² «*The False Idol, 2008*», informação sobre a obra *The False Idol* disponível no *website* do artista Damien Hirst.

²³³ Em *The Golden Calf* o animal é coroado com um disco de sol de ouro maciço, um símbolo de deificação pagã, in «*The Golden Calf, 2008*», informação sobre a obra *The Golden Calf* disponível no *website* do artista Damien Hirst.

²³⁴ A Bíblia Sagrada: tradução ecumênica (1996). São Paulo: Edições Loyola.

²³⁵ “*With an artwork, I try to say something and deny it at the same time.*”, in «*End of an Era*», informação sobre a obra *End of an Era* disponível no *website* do artista Damien Hirst.

²³⁶ “*With ‘End of an Era’ Hirst mocks the immortality inferred on his work ‘The Golden Calf’ and immediately debunks the mythologising surrounding ‘Beautiful Inside My Head Forever’*”, in «*End of an Era*», informação sobre a obra *End of an Era* disponível no *website* do artista Damien Hirst.

Num discurso de 2013 do Papa Francisco, no Vaticano, a interpretação da expressão *bezerro de ouro* ganha um novo significado (ou seja, um novo falso ídolo) amplamente partilhado – a ganância (um dos sete pecados mortais)²³⁷. Com estas duas obras – *The Golden Calf* (Fig. 2.1) e *The False Idol* (Fig. 2.2) –, pretenderá Damien Hirst mostrar-nos isso mesmo? – ou somente ridicularizar a imortalidade?

Em imagem estática fotográfica não se consegue apreciar a monumentalidade da obra, mas presencialmente admira-se certamente os (quase) quatro metros que a obra tem, e a aparência de poder e imponência que a mesma possa transmitir. Segundo Werness (2003), é um animal que simboliza prosperidade.

2.1.2. AS OBRAS DE DAMIEN HIRST: A BIOÉTICA E O MERCADO DA ARTE

“Hirst também usou vacas, porcos e ovelhas para certas obras, e pode-se argumentar que esses animais de outra forma seriam abatidos em fazendas, e que tornarem-se obra de arte pode até ter sido um melhor resultado para eles”²³⁸.

Segundo Milgrom (2010) a taxidermia dos animais que Damien Hirst utiliza nas suas obras é realizada pela artista Emily Mayer. Relativamente ao tubarão da obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, este foi comissionado e proveio da Austrália²³⁹. Realizada em 1991, esta obra de Hirst foi vendida em 2005 por Charles Saatchi a Steve Cohen²⁴⁰, e ajudou a incrementar o valor das obras do artista²⁴¹. De fato, a venda do tubarão de Damien Hirst, por cerca de 12 milhões de dólares, ajudou na valorização de obras da coleção de Saatchi, incrementando o seu valor²⁴².

²³⁷ Davies, Lizzy (2013), “Pope Francis attacks ‘cult of money’ in reform call” (online), *The Guardian*, s/p. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2013/may/17/pope-francis-attacks-cult-money>

²³⁸ “Hirst has also used cows, pigs and sheep for certain works, and one could argue that these animals would be otherwise have been slaughtered on farms, that becoming artwork may even be a better outcome for them.”, in Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, p. 17. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

²³⁹ Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, pp. 17-18. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

²⁴⁰ Thompson, Don (2008 [2012]), *The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*. London: Aurum, p. 69.

²⁴¹ Harris, Andrew (2012), “Financial artscapes: Damien Hirst, crisis and the City of London” (online), revista *Cities*, p. 6. Disponível em: http://discovery.ucl.ac.uk/1361794/1/Harris_Financial%20Artscapes%20revised.pdf

²⁴² Harris, Andrew (2012), “Financial artscapes: Damien Hirst, crisis and the City of London” (online), revista *Cities*, p. 6. Disponível em: http://discovery.ucl.ac.uk/1361794/1/Harris_Financial%20Artscapes%20revised.pdf

Caroline Goldstein afirma que Damien Hirst obtém os animais já mortos, comissionando a sua morte através de vários contactos, como o pescador Vic Hislop, a taxidermista Emily Mayer e num mercado de peixe chamado *Billingsgate Fish Market*²⁴³.

Segundo Enhuber (2014), Damien Hirst aplicou o conceito de fábrica que Andy Warhol já havia criado para uma produção de obras em grande quantidade. Em 2008, Hirst criou 244 novas obras de arte (incluindo algumas obras da série *Natural History*, de animais embalsamados) e introduziu-as em leilão – por intermédio da leiloeira Sotheby's, em Londres – com o título *Beautiful Inside My Head Forever*, sem passar previamente pelo mercado galerista²⁴⁴. Segundo o próprio artista Damien Hirst, o facto de ter colocado 244 obras recém-criadas em leilão sem passar previamente pelo mercado galerista advém do facto da compra em galerias ser um processo complicado porque envolve o cumprimento de uma série de requisitos para que os galeristas decidam se vendem ou não a obra a determinada pessoa²⁴⁵. No entanto, segundo Andrew Harris (2012) essas obras foram colocadas em comercialização prévia em locais como Nova Deli (na Índia), Kiev (na Ucrânia) e em Aspen (nos Estados Unidos da América)²⁴⁶. Ao leilão *Beautiful Inside My Head Forever* assistiram os galeristas do artista, Jay Joplin e Larry Gagosian, tendo este último adquirido a obra correspondente ao primeiro lote²⁴⁷.

De acordo com Harris (2012), o animal que Damien Hirst utilizou na obra *The Golden Calf* é um bezerro que, por sua vez, também é o símbolo – a marca ou o logotipo – da empresa financeira Merrill Lynch. Por sua vez, a empresa financeira Merrill Lynch tem uma parceria com a leiloeira Sotheby's²⁴⁸. No entanto, Harris (2012) dá a entender que esta escolha de Hirst por um bezerro foi uma manobra de valorização das suas obras.

²⁴³ Goldstein, Caroline *apud* Curtis, Joseph (2017), "Britain's wealthiest artist Damien Hirst hit by claims animals were killed in the name of art and nearly ONE MILLION creatures died as a result of his work" (online), *The Daily Mail*, s/p. Disponível em:

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-4420794/Damien-Hirst-hit-claims-animals-killed-art.html>

²⁴⁴ «Damien Hirst: Projects», informação disponível no *website* do artista britânico Damien Hirst. Disponível em: <http://damienhirst.com/biography/projects>

²⁴⁵ «Beautiful Inside My Head Forever Auction», informação disponível no *website* do artista britânico Damien Hirst. Disponível em: http://damienhirst.com/exhibitions/permanent-displays/projects/2008/beautiful-auction#_ftnref1

²⁴⁶ Harris, Andrew (2012), "Financial artscapes: Damien Hirst, crisis and the City of London" (online), revista *Cities*, p. 2. Disponível em: http://discovery.ucl.ac.uk/1361794/1/Harris_Financial%20Artscapes%20revised.pdf

²⁴⁷ Wassink, Agnes (2010), *The Dutch contemporary art market 2002-2008: Case Studies Marlene Dumas and Rineke Dijkstra.*, Erasmus University Rotterdam, p. 13. Disponível em: <https://thesis.eur.nl/pub/8981/Thesis.AWassink.pdf>

²⁴⁸ «Corporate Art Services – Overview», informação disponível no *website* da leiloeira Sotheby's. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/inside/sothebys-services/corporate-art-services/2014/06/corporate-art-services-overview.html>

Desde 2007 o mundo tem enfrentado uma recessão financeira²⁴⁹ e, no mesmo dia do leilão de Damien Hirst, o banco Lehman Brothers anunciou falência²⁵⁰. Na perspectiva de Harris (2012), este leilão talvez tivesse sido uma tentativa de reconsolidação financeira e cultural.

Sotheby's, Londres		
15 setembro, 2008*		
Título da obra	Estimativa de venda	Hammer price
<i>The Golden Calf</i>	8.000.000 – 12.000.000 GBP	10.345.250 GBP
<i>The Kingdom</i>	4.000.000 – 6.000.000 GBP	9.561.250 GBP
<i>Here Today, Gone Tomorrow</i>	2.500.000 – 3.500.000 GBP	2.953.250 GBP
<i>The Black Sheep with the Golden Horns</i>	2.000.000 – 3.000.000 GBP	2.617.250 GBP
<i>After the Flood</i>	1.000.000 – 1.500.000 GBP	1.777.250 GBP
<i>Theology, Philosophy, Medicine, Justice</i>	3.000.000 – 4.000.000 GBP	–
16 setembro, 2008*		
<i>The Dream</i>	2.000.000 – 3.000.000 GBP	2.337.250 GBP
<i>False Idol</i>	1.800.000 – 2.500.000 GBP	1.385.250 GBP
<i>The Incredible Journey</i>	2.000.000 – 3.000.000 GBP	1.105.250 GBP
<i>Pigs Might Fly</i>	500.000 – 700.000 GBP	541.250 GBP
<i>Togetherness</i>	250.000 – 350.000 GBP	242.500 GBP

* As obras foram vendidas a 15 e a 16 de setembro de 2008. A cotação monetária difere com a da atualidade.

Quadro 2.1: Vendas de obras de taxidermia em formaldeído de Damien Hirst pela Sotheby's, a 15 e 16 de setembro de 2008.

Fonte: Elaboração própria (2017), a partir dos dados da Sotheby's das datas 15 set. 2008²⁵¹ e 16 set. 2008²⁵².

²⁴⁹ With, Claudine de (2012), "Damien Hirst as a metaphor for the financial crisis" (online), p. 2. Disponível em: <http://www.aemuse.nl/wp-content/uploads/2014/03/Damien-Hirst-as-a-metaphor-for-the-financial-crisis.pdf>

²⁵⁰ Harris, Andrew (2012), "Financial artscapes: Damien Hirst, crisis and the City of London" (online), revista *Cities*, p. 3. Disponível em: http://discovery.ucl.ac.uk/1361794/1/Harris_Financial%20Artscapes%20revised.pdf

²⁵¹ «Damien Hirst – Beautiful Inside My Head Forever (Evening Sale). 15 September 2008», informação sobre o leilão do artista Damien Hirst disponível no *website* da leiloeira Sotheby's. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever-evening-sale-l08027.html>

²⁵² «Damien Hirst – Beautiful Inside My Head Forever. 16 September 2008», informação sobre o leilão do artista Damien Hirst disponível no *website* da leiloeira Sotheby's. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever.html>

O Quadro 2.1 lista algumas das obras com animais embalsamados que Damien Hirst apresentou a leilão, as suas estimativas de venda e o seu preço de venda (*hammer price*²⁵³). Verifica-se que a valorização das obras de Damien Hirst é elevada. Como é que esta valorização é definida (atendendo que as obras são com animais)? E, que diferenças têm os valores das obras de Hirst com os valores de outros artistas, como Polly Morgan?

Como Lucille Palazy *et al.* (2011) referem, o tamanho de um troféu é um fator que determina a sua valorização. Também, a sua raridade influencia, sendo esta um fator ainda mais determinante que o tamanho²⁵⁴. Por exemplo, o tubarão tigre da obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* mede cerca de 4,3 metros²⁵⁵ e esta espécie encontra-se na categoria “Quase Ameaçada” da IUCN Red List²⁵⁶. Contudo, como se comportam esses fatores que Palazy *et al.* (2011) e Courchamp *et al.* (2006) referem face à valorização das obras – obras, estas, de animais mortos que foram a leilão?

Jin Lipeng (2016) refere que as obras da série *Natural History* de Damien Hirst transmitem uma preocupação relativamente à forma como os animais são utilizados. Ainda, o autor destaca que as obras de Hirst também promovem assuntos relacionados com o capitalismo²⁵⁷. Por outro lado, tanto Baker (2010) como outros autores afirmam que Damien Hirst não se preocupa com as particularidades éticas das suas obras. A artista e ativista Angela Singer não identifica quaisquer preocupações éticas por parte de Hirst nas suas obras²⁵⁸. Igualmente, muitos outros ativistas afirmam que esta série de Hirst é como um delito aos direitos dos animais²⁵⁹; inclusive o próprio artista, apesar de não afirmar diretamente que mata os animais para as suas criações, leva a subentender que o poderá fazer ou comissionar

²⁵³ *Hammer price*, definido como a licitação máxima pelo qual a obra foi arrematada, in McAndrew, Clare (ed.) (2010), *Fine Art and High Finance*. New York: Bloomberg Press, p. 12.

²⁵⁴ Courchamp, Franck *et al.* (2006), “Rarity Value and Species Extinction: The Anthropogenic Allee Effect” (online), *Plos Biology*, p. 2407. Disponível em: <http://journals.plos.org/plosbiology/article/file?id=10.1371/journal.pbio.0040415&type=printable>

²⁵⁵ Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, p. 50. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>

²⁵⁶ Simpfendorfer, C. 2009. Galeocerdo cuvier. The IUCN Red List of Threatened Species 2009: e.T39378A10220026. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2009-2.RLTS.T39378A10220026.en>.

²⁵⁷ Lipeng, Jin (2016), *Animal ethics and Contemporary Art: an exploration of the intersections between ethics and aesthetics, humans and animals, human and animal injustices*. Tese de Doutoramento em Fine Art, Lancaster University, p. 53. Disponível em: <http://eprints.lancs.ac.uk/82819/1/2016jinphd.pdf.pdf>

²⁵⁸ Angela Singer entrevistada por Aloi, Giovanni (2008b), “Angela Singer: Animal Rights and Wrongs”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008b), “*Botched Taxidermy*” (online), *Antennae*, Issue 7, p. 17. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf

²⁵⁹ Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s “Abject Art” as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*, p. 88. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

para esse fim²⁶⁰. Não obstante, segundo uma estimativa conservadora da *Artnet News*, o artista britânico terá usado para as suas criações artísticas, durante a sua carreira artística, perto de um milhão de animais²⁶¹.

Frances Phoenix (2002) sumariza uma tabela de materiais abjetos, apresentando categorias de abjeção, identificadas por Julia Kristeva, que se aplicam ao corpo do animal como material, isto é, '*corporal waste*', '*food taboo*' e '*signs of sexual difference*'. Phoenix (2002) sumariza também uma tabela de assuntos abjetos, apresentando categorias de abjeção, identificadas por Julia Kristeva, que se aplicam aos temas da arte que incorporam o corpo do animal, isto é, '*the taboo*', '*the other*' e '*the liminal*'. Phoenix (2002) correlaciona algumas das categorias de abjeção com obras de artistas contemporâneos, como Damien Hirst. Phoenix (2002) identificou a categoria '*corporal waste*' nas obras *The Lovers* e *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, mencionando que a razão do desperdício na obra *The Lovers* se deve aos órgãos e fluídos preservados, enquanto na obra seguinte se deve à totalidade do corpo, aos fluídos corporais e pelo fato do animal ter sido morto para a arte. Porém, de acordo com os assuntos abjetos, a obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* é, segundo Phoenix (2002), é também identificada na categoria '*The Taboo*', devido à morte. A obra *The Lovers* (mais concretamente na *The Committed Lovers*) é identificada por Phoenix (2002) como integrante da categoria '*The Liminal*' pelo fato da sua temática situar-se entre o humano e o animal.

2.2. POLLY MORGAN

Em 1980, em Banbury, na Inglaterra, nasceu Polly Morgan²⁶²; e cresceu em Cotswold no seio de uma família que possuía uma grande quantidade de animais²⁶³. Quando ingressou na faculdade, Polly Morgan estudou Literatura Inglesa²⁶⁴. Começou a interessar-se pela

²⁶⁰ Hirst, Damien *et al.* (1997) *apud* Huang, Tsung-huei (2015), "On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst's "Abject Art" as a Point of Departure" (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*, p. 88. Disponível em:

<http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

²⁶¹ Goldstein, Caroline (2017), "How Many Animals Have Died for Damien Hirst's Art to Live? We Counted.", *website* de mercado da arte *Artnet News*, s/p. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097>

²⁶² «Biography», informação disponível no *website* da artista britânica Poly Morgan. Disponível em: <http://pollymorgan.co.uk/biography/>

²⁶³ Jacques, Adam (2013), "Polly Morgan: The taxidermy artist talks llama rides, eyeball scarves and how to deal with despair", *The Independent*. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/polly-morgan-the-taxidermy-artist-talks-llama-rides-eyeball-scarves-and-how-to-deal-with-despair-8618057.html>

²⁶⁴ «Biography», informação disponível no *website* da artista britânica Poly Morgan. Disponível em: <http://pollymorgan.co.uk/biography/>

taxidermia aos 23 anos, acabando por ter lições na Escócia com o taxidermista George Jamieson; tendo em 2004, realizado os seus primeiros trabalhos escultóricos num restaurante em Londres²⁶⁵. Este entusiasmo pela taxidermia surgiu quando a artista quis decorar o seu apartamento com uma peça de taxidermia; porém, a peça era demasiado tradicional e bastante cara, e um amigo sugeriu-lhe que ela fizesse por ela própria esse tipo de peças²⁶⁶.

Ao longo da sua carreira, Morgan tem vindo a vender as suas obras a celebridades, como Kate Moss, e colecionadores e, galerias como a Gagosian demonstraram interesse na sua arte (tornando-se seus patronos)²⁶⁷. A artista Polly Morgan revela preocupar-se com a ética nos seus trabalhos, e considera que a morte dos animais para criar propositadamente arte, para além de ser um método preguiçoso, é imoral²⁶⁸. Segundo a artista, a taxidermia só será respeitada se esta for exibida de forma sensível e se for bem executada²⁶⁹. A artista acredita que a grande maioria dos membros da associação *Guild of Taxidermists*, da qual ela também é membro, opõem-se à caça e à morte de animais com o propósito da taxidermia²⁷⁰.

“O seu trabalho muitas vezes brinca com o chamado "vale de inquietude", um termo do mundo da arte emprestado da robótica para descrever o nosso relacionamento amor/ódio com o artificial. Estudos científicos demonstraram que, quanto mais humanos parecem os robôs, mais gostamos deles, mas apenas até certo ponto: entretanto somos repelidos por algo tão simples como a verossimilhança completa. Polly explora esta área cinzenta onde a representação animal familiar funde-se com o desconhecido, e onde a realidade mistura-se com a fantasia”²⁷¹.

²⁶⁵ Dehn, Georgia (2012), “World of Polly Morgan, artist” (online), *The Telegraph*, s/p. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9158146/World-of-Polly-Morgan-artist.html>

²⁶⁶ Dehn, Georgia (2012), “World of Polly Morgan, artist” (online), *The Telegraph*, s/p. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9158146/World-of-Polly-Morgan-artist.html>

²⁶⁷ Aloï (2008a), “*Taxidermy Chic*”, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008a), “*Rogue Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 6, p. 39. Disponível em: <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

²⁶⁸ Aloï (2008a), “*Taxidermy Chic*”, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008a), “*Rogue Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 6, p. 39. Disponível em: <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

²⁶⁹ Aloï (2008a), “*Taxidermy Chic*”, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008a), “*Rogue Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 6, p. 41. Disponível em: <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

²⁷⁰ Aloï (2008a), “*Taxidermy Chic*”, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008a), “*Rogue Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 6, p. 39 e 41. Disponível em: <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

²⁷¹ “Her work often toys with what’s called the “uncanny valley”, an art-world term borrowed from the robotics to describe our love/hate relationship with the artificial. Scientific studies have shown that the more human that robots look, the more we like them, but only to a point: we are repulsed by anything just shy of complete verisimilitude. Polly explores this gray area where familiar animal representation merges with the unknown, and where reality blends with fantasy.”, in Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue’s Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan, p. 65.

Considera-se que, a generalidade das obras do portfolio artístico de Polly Morgan distribuem-se por três géneros da *Taxidermia Artística*: *Fantasy*, *Pop*²⁷² e *Shocking*. Afigura-se que, algumas das obras de Morgan possuem atributos tão diferentes quanto: *Rogue* (por exemplo a obra *Harbour*)²⁷³, *Surreal* (por exemplo a obra *Passing Clouds*), *Uncanny* (por exemplo a obra *Pyric Victors*). Toda a taxidermia tem algo de *uncanny*²⁷⁴, contudo produzindo no observador diferentes intensidades de estranheza e inquietação²⁷⁵. Parece que, algumas das obras da artista Polly Morgan nos géneros *Shocking Taxidermy* e *Pop Taxidermy* têm a particularidade de provocar diferentes sensações de estranheza e inquietude – *uncanny*. Contudo, entende-se que, será o conjunto da obra de *Taxidermia Artística* e a sua envolvente que produzirá o efeito de maximização da sensação *uncanny*, produzindo esse conjunto um efeito maior de estranheza e inquietude do que a obra ou a envolvente isoladamente.

Polly Morgan trabalha uma arte que muitas pessoas toleram ainda menos do que se fosse um homem a criá-la²⁷⁶. Sobre essa visão sexista, os artistas Sarina Brewer e Scott Bibus afirmam respetivamente:

“Eu sou considerada um dos pioneiros neste género, tal como Polly Morgan, e Julia Deville, etc. Os pioneiros como nós sofreram muita intolerância do público, especialmente aqueles de nós que são do sexo feminino. Foi especialmente difícil para mim aqui nos Estados Unidos. Porque as pessoas nos Estados Unidos são mais julgadoras sobre a taxidermia *versus* as pessoas noutros países.”²⁷⁷

²⁷² «1/2 Polly Morgan – What Do Artists Do All Day?», vídeo do *YouTube* da página *Art Documentaries* sobre a artista britânica Polly Morgan.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5PxZbqjlcE>

²⁷³ Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York, pp. 65-71.

²⁷⁴ Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, p. 239.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

²⁷⁵ Patchett, Merle M. (2006), “Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives” (online), p. 3. Disponível em:

http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives

²⁷⁶ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XVI-XVII; Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por *email* no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXV.

²⁷⁷ “I am considered one of the trailblazers in this genre, alongside Polly Morgan, and Julia Deville, etc. Pioneers like us suffered much bigotry from the public, especially those of us who are female. It was especially hard for me here in the United States. because people in the United States are more judgmental about taxidermy versus people in other countries.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XVI.

“Os americanos, ao que parece, permanecem profundamente sexistas, e a ideia de uma mulher “brincando com animais mortos” ainda é muito mais chocante do que qualquer coisa que um homem poderia fazer no mesmo gênero.”²⁷⁸

As obras de Damien Hirst são consideradas como o protótipo do *ready-made* de Duchamp²⁷⁹. Segundo Abrille (2012: 6), todo o animal taxidermizado é um *ready-made*; pelo que, em todas as demais obras dos artistas que utilizam a taxidermia como *medium* criativo, também o animal taxidermizado é um *ready-made*, inclusive as obras da artista Polly Morgan.

Relativamente à utilização do corpo na arte, parece que, algumas obras de Polly Morgan identificam-se na categoria “matéria ausente” de Godoy (2004). Com efeito, afigura-se que, à semelhança do que Godoy (2004) refere relativamente à categoria ‘matéria ausente’ nas obras de Hirst, o mesmo ocorre nalgumas obras de Morgan, isto é, apesar do corpo do animal usado pela artista estar fisicamente presente, não está verdadeiramente presente como corpo vivo. A própria artista refere que o comportamento do corpo dos pássaros é muito distinto do de outros animais, porquanto quando um pássaro se encontra deitado ele está morto²⁸⁰.

A maioria das obras de Polly Morgan evidencia notoriamente a morte do animal – o animal defunto²⁸¹. Não obstante, a artista afirma que as suas obras não são só sobre a morte, mas a maioria delas são sobre a vida²⁸². Para a artista, a taxidermia é apenas sobre a exibição do animal²⁸³. Enquanto os taxidermistas criam cenários mimetizando o habitat natural dos animais e apenas pretendem mostrar a identidade do animal; a artista britânica procura tanto o equilíbrio composicional como a condução de mensagens para os observadores²⁸⁴.

²⁷⁸ “Americans, it seems, remain profoundly sexist, and the idea of a woman “playing with dead animals” is still far more shocking than anything a man might do in the same genre.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por email no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXV.

²⁷⁹ Cicelyn, Eduardo *et al.* (ed. lit.) (2004), *Damien Hirst: Napoli, Museo Archeologico Nazionale*. Napoli: Electa Napoli, p. 15;

Godoy, Vinícius Oliveira (2004), *Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, p. 40. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/10564>

²⁸⁰ Lala, Kisa (2013), “Sculpting Corpses: A Conversation With Taxidermy Artist Polly Morgan” (online), *The Huffington Post*. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kisa-lala/sculpting-corpses-a-conve_b_852712.html

²⁸¹ Gregory, Helen e Anthony Purdy (2015), “Present Signs, Dead Things: Indexical Authenticity and Taxidermy’s Nonabsent Animal” (online), *Configurations*, Johns Hopkins University Press, vol. 23, nº 1, p. 79. Disponível em: <http://www.andrea-roe.com/PresentSignsDeadThings.pdf>

²⁸² «1/2 Polly Morgan – What Do Artists Do All Day?», vídeo sobre a artista britânica Polly Morgan, a partir do minuto 8:35, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5PxZbqjlcE>

²⁸³ «1/2 Polly Morgan – What Do Artists Do All Day?», vídeo sobre a artista britânica Polly Morgan, a partir do minuto 6:25. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5PxZbqjlcE>

²⁸⁴ «1/2 Polly Morgan – What Do Artists Do All Day?», vídeo sobre a artista britânica Polly Morgan, a partir do minuto 6:35. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5PxZbqjlcE>

Segundo Morgan, com as suas obras procura que as pessoas não as associem naturalmente a um determinado animal²⁸⁵.

2.2.1. A OBRA *SYSTEMIC INFLAMMATION*, 2010

“Inflamação Sistémica mostra uma máquina voadora queimada suportada no ar por um grupo de tentilhões e canários. Foi inspirada numa ilustração anónima publicada no *The Scientific American* em 1865 para uma fantástica invenção, mostrando um homem preso dentro de uma gaiola transportada superiormente por pássaros. Na versão de Morgan, a gaiola permanece, mas não há qualquer homem no seu interior. Porque terá ela escolhido excluir a figura central? À parte a potencial ética precária da taxidermia humana, o homem é removido porque, para incluí-lo, comprometeria a tensão entre estes trabalhos como representações metafóricas e factuais da morte”²⁸⁶.

Pela análise do significado das palavras do título *Systemic Inflammation* (Fig. 2.4), infere-se a mensagem que a artista pretendeu transmitir através da sua obra.

Segundo o dicionário *The New Shorter Oxford* (Brown, 1993), por sistémico (em inglês, *systemic*) define-se algo que só funciona no seu conjunto²⁸⁷. Por sua vez, inflamação (em inglês, *inflammation*) é definida – de acordo com *The New Encyclopædia Britannica* (McHenry, 1993) – como uma reação de danificação (infecção, marca) nos tecidos vivos.

Atendendo a estas definições, parece que, a obra *Systemic Inflammation* transmite a mensagem de que a mesma não resulta se não tiver no seu conjunto pássaros e gaiola – isto é, não teremos a leitura completa da obra, porque precisamos de ter todos os componentes da mesma para compreendermos o seu significado.

²⁸⁵ «Polly Morgan | Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art», informação disponível no vídeo do YouTube da página da Brown University, a partir do minuto 17:40. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yYrI4AMa2M4>

²⁸⁶ “*Systemic Inflammation* shows a burnt flying machine borne in the air by a troupe of finches and canaries. It was inspired by an anonymous illustration published in *The Scientific American* in 1865 for a fantasy invention, showing a man locked inside a cage being carried aloft by birds. In Morgan’s version, the cage remains but there is no man. Why has she chosen to exclude this central figure? Aside from the potentially precarious ethics of taxidermy humans, the man is removed because to include it would compromise the tension between these works as metaphorical and factual representations of death.”, in Hunt, Tom (2010), Introdução em *Haunch of Venison* London (2010), “Polly Morgan: Psychopomps”, Catálogo de Exposição, p. 3. Disponível em: http://pollymorgan.co.uk/wp-content/uploads/2014/01/morgan_online_catalogue.pdf

²⁸⁷ Brown, Lesley (ed.) (1993), *The New Shorter Oxford*. Vol. 2, p. 3193. Oxford: Clarendon Press. (Fourth Edition) (First Edition 1933), p. 3193.



Figura 2.4: Polly Morgan, *Systemic Inflammation*, 2010, 130 x 113 cm.
Fonte: <http://polymorgan.co.uk/works/systemic-inflammation/>

Numa leitura mais aprofundada desta obra, afigura-se permitir proceder interpretativamente de várias formas, como o suporte em que os pássaros estão agarrados (fio) serve como um fio condutor à interpretação da prisão da vida (sentido figurativo) – ou seja, apesar dos pássaros estarem *livres* (fora da gaiola), acabam por estar presos não só ao seu destino doméstico, mas também à própria vida (isto é, a liberdade é uma ilusão), sendo esta a sua *marca*.

James Bevan (1983), na *Enciclopédia Médica da Família*, relativamente à septicemia (inflamação sistémica, em inglês *Systemic Inflammation*), ensina:

“Septicemia, ou bacteriemia, é a presença de uma infeção bacteriana no fluxo sanguíneo. Um foco infeccioso no sangue pode desenvolver-se no local da sua formação ou ser transportado pelo sangue a outras partes do corpo. «A porta de entrada» pode ter localizações e aspetos muito variáveis e a sua evolução é normalmente irreversível, terminando pela morte do doente”²⁸⁸.

Numa visão mais complexa do significado do título e da obra, os pássaros estão a transportar a sua doença, isto é, a gaiola é a prisão deles, é a sua doença e vão morrer com ela, seja dentro da gaiola ou fora dela. Por os pássaros estarem fora da gaiola, aparentemente vivem em liberdade; mas trata-se efetivamente de uma aparente liberdade porque estes transportam a sua prisão. Por analogia, idêntica situação ocorre com os humanos, presos às suas convenções sociais, isto é, por mais que estejamos livres, estamos sempre presos vivendo numa aparente liberdade; neste contexto, os pássaros significam o sangue e a vida *versus* a gaiola que representa a infeção e a doença. Nesta interpretação, a artista repta à utilização do significado literal do título na análise da obra. Esta obra de Morgan é uma oposição da vida no sentido de que, em vez do aprisionamento dos pássaros na vida doméstica, estes transportam a sua casa para um outro mundo²⁸⁹. Segundo a artista, era sua ideia com esta obra traduzir a mensagem da fénix (a erguer-se das cinzas), em que os pássaros cor-de-laranja simbolizassem as chamas²⁹⁰.

“Eu acho que esse lado [da Taxidermia] realmente me atraiu, e não é prejudicá-los também, o que eu realmente pretendo. Porque eu realmente amo animais, e eu realmente

²⁸⁸ Bevan, James (1983), *Enciclopédia Médica da Família*. Volume 2. Lisboa: Círculo dos Leitores, p. 167.

²⁸⁹ Hunt, Tom (2010), Introdução em Haunch of Venison London (2010), “Polly Morgan: Psychopomps”, Catálogo de Exposição, p. 2. Disponível em: http://pollymorgan.co.uk/wp-content/uploads/2014/01/morgan_online_catalogue.pdf

²⁹⁰ «5 Questions with Polly Morgan», entrevista a Polly Morgan, informação disponível no *website* do Nation Museum of Women in the Arts. Disponível em: <https://nmwa.org/blog/2015/07/27/5-questions-with-polly-morgan/>

não gosto da ideia de ter pássaros em gaiolas ou jardins zoológicos. Eu queria algo morto porque estende esse truque”²⁹¹.

A artista Polly Morgan pretendia criar quatro esculturas, uma delas a *Systemic Inflammation*, tendo a ideia de criar escoltas voadoras de modo a transportar coisas vivas para um mundo morto (*psychopomps*)²⁹².

2.2.2. AS OBRAS DE POLLY MORGAN: A BIOÉTICA E O MERCADO DA ARTE

Outrora, este tipo de arte era unicamente praticado por homens, mas o surgimento tanto de mulheres a praticar a *Taxidermia Artística* como a evolução dos ideais éticos, permitiu que uma nova forma de taxidermia surgisse – taxidermia baseada no princípio de não matar animais para propósito artístico²⁹³.

A princípio, a artista obtinha os animais que utilizava para as suas criações artísticas em lojas de animais, parques selvagens e em quintas; atualmente obtém-nos através de *networking*, que morreram em acidentes de viação, doações de jardins zoológicos e veterinários, e aviários – ou seja, os animais não foram mortos propositadamente²⁹⁴, nem nunca matou animais com tal propósito²⁹⁵. Segundo Marbury (2014), a artista Polly Morgan, à semelhança dos demais artistas *Rogue*, como ela, não mata propositadamente um animal para as suas criações artísticas, adquirindo-os legalmente. O sucesso de Polly Morgan pode dever-se ao facto de obter os animais de forma legal e ética, pois, como afirma Virginia Treanor, desde que Morgan tornou-se reconhecida como parte integrante de uma postura

²⁹¹ “I think that side of [taxidermy] really appealed to me, and it’s not harming them either, which I really love. Because I do really love animals, and I don’t really like the idea of having birds in cages or zoos. I wanted something dead because it extends that trick.”, in Polly Morgan apud Vicent, Alice E. (2012), “Inside The World Of Taxidermist Polly Morgan” (online), *The Huffington Post*, s/p. Disponível em: http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/05/24/polly-morgan_n_1541557.html

²⁹² «Polly Morgan | Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art», informação disponível no vídeo do YouTube da página da Brown University, a partir do minuto 26:10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yYrI4AMa2M4>

²⁹³ Semic, Sara (2016), “How Taxidermy Became Cool Again” (online), revista *Elle*. Disponível em: <http://www.elleuk.com/life-and-culture/culture/articles/a32430/how-taxidermy-became-cool-again/>

²⁹⁴ Philby, Charlotte (2010), “Death becomes her: Meet Polly Morgan, Britart’s hottest property” (online), *The Independent*, s/p. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/death-becomes-her-meet-polly-morgan-britarts-hottest-property-2027383.html>

²⁹⁵ Jacques, Adam (2013), “Polly Morgan: The taxidermy artist talks llama rides, eyeball scarves and how to deal with despair” (online), *The Independent*, s/p. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/polly-morgan-the-taxidermy-artist-talks-llama-rides-eyeball-scarves-and-how-to-deal-with-despair-8618057.html>;

Lala, Kisa (2013), “Sculpting Corpses: A Conversation With Taxidermy Artist Polly Morgan” (online), *The Huffington Post*, s/p. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kisa-lala/sculpting-corpses-a-conve_b_852712.html

ética e legal, muitas pessoas enviam-lhe animais²⁹⁶. A própria artista afirma nunca ter matado um animal para fins artísticos²⁹⁷, e considera “[...] que seria perverso tirar a vida de um animal apenas para tentar recriar o que está perdido”²⁹⁸. Importa salientar que Polly Morgan considera que não se deve pagar por um pássaro morto mais do que ele vale vivo, para que não se fomente a sua morte propositada e desnecessária²⁹⁹. A artista Polly Morgan afirma que acredita que a maioria dos membros da *Guild of Taxidermists*, da qual é membro, se opõe à caça e à morte de animais especificamente para fins de taxidermia³⁰⁰. Esta associação afirma respeitar as leis que não permitem e/ou previnem a matança de determinados animais (animais, esses, defendidos pela própria associação)³⁰¹.

Como se constatou no Quadro 2.1., as obras de Damien Hirst atingem milhões de libras. Porquê, a disparidade de valores entre as obras de Polly Morgan e as de Damien Hirst, ou entre as obras de outros artistas, ademais quando Polly Morgan é reconhecida por ter preocupações éticas³⁰² na criação das suas obras e Damien Hirst é identificado por alguns por não ter quaisquer preocupações éticas³⁰³?

Polly Morgan é uma artista que trabalha maioritariamente com pássaros³⁰⁴. Segundo Polly Morgan, os pássaros possuem algo de vulnerável quando estão deitados, porque quando isso acontece significa que os pássaros estão mortos, ao contrário de outros

²⁹⁶ Treanor, Virginia *apud* Wecker, Menachem (2015), “Two explorations of nature and centuries-old gender stereotypes” (online), *The Washington Post*. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/two-explorations-of-nature-and-centuries-old-gender-stereotypes/2015/06/25/dbab0ef6-0b90-11e5-a7ad-b430fc1d3f5c_story.html?utm_term=.0caf20af347a

²⁹⁷ Polly Morgan entrevistada por Lala, Kisa (2013), “Sculpting Corpses: A Conversation With Taxidermy Artist Polly Morgan” (online), *The Huffington Post*. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kisa-lala/sculpting-corpses-a-conve_b_852712.html

²⁹⁸ Polly Morgan entrevistada por Aloi (2008a), “Taxidermy Chic”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008a), “*Rogue Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 6, p. 39 e 41. Disponível em: <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

²⁹⁹ Polly Morgan entrevistada por Dehn, Georgia (2012), “World of Polly Morgan, artist” (online), *The Telegraph*, s/p. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9158146/World-of-Polly-Morgan-artist.html>

³⁰⁰ Aloi (2008a), “Taxidermy Chic”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008a), “*Rogue Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 6, p. 39. Disponível em: <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

³⁰¹ «Modern Taxidermy», informação disponível no *website* da *Guild of Taxidermists*. Disponível em: <http://www.taxidermy.org.uk/index.php/about-taxidermy/311-modern-taxidermy>

³⁰² Aloi (2008a), “Taxidermy Chic”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008a), “*Rogue Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 6, p. 39. Disponível em: <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

³⁰³ Aloi, Giovanni (2008b), “Angela Singer: Animal Rights and Wrongs”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008b), “*Botched Taxidermy*” (online), revista *Antennae*, Issue 7, p. 17. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf

³⁰⁴ Lane, Harriet (2008), “Polly Morgan: dead clever” (online), *The Telegraph*. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/3672349/Polly-Morgan-dead-clever.html>

animais³⁰⁵. Morgan afirma que tem preferência por trabalhar com animais de porte pequeno do que com animais de porte grande³⁰⁶.

Sotheby's, Londres*			
Datas dos leilões	Nome da obra	Estimativa de venda	Hammer price
16 fev. 2012	<i>Sunny Side Up</i>	400 – 600 GBP	1.625 GBP
27 jun. 2013	<i>Systemic Inflammation</i>	25.000 – 35.000 GBP	–

* As obras foram vendidas a 16 de fevereiro de 2012 e a 27 de junho de 2013. A cotação monetária difere com a da atualidade.

Quadro 2.2: Vendas de obras de taxidermia de Polly Morgan pela Sotheby's, a 16 de fevereiro de 2012 e 27 de junho de 2013.

Fonte: Elaboração própria (2017), a partir dos dados da Sotheby's das datas 16 fev. 2012³⁰⁷ e 27 jun. 2013³⁰⁸.

Como Palazy *et al.* (2011) referem, o tamanho de um troféu é um fator que determina a sua valorização. Também, a sua raridade influencia, sendo esta um fator mais determinante do que o tamanho³⁰⁹. No entanto, como o ser humano tolera mais um homem a criar este tipo de arte do que propriamente uma mulher³¹⁰, será que esta visão sexista ainda está presente hoje em dia como fator na disparidade de valorização das obras; ou será que esta valorização provém apenas dos fatores dimensão da obra e raridade da espécie?

Efetivamente, entende-se que, tendo em conta os fatores que Palazy *et al.* (2011) e Courchamp *et al.* (2006) referem como determinantes para a valorização do troféu, as obras de Damien Hirst comparadas com as de Polly Morgan são mais valorizadas.

³⁰⁵ Polly Morgan em entrevista a Lala, Kisa (2013), "Sculpting Corpses: A Conversation With Taxidermy Artist Polly Morgan" (online), *The Huffington Post*. Disponível em:

http://www.huffingtonpost.com/kisa-lala/sculpting-corpses-a-conve_b_852712.html

³⁰⁶ Lala, Kisa (2013), "Sculpting Corpses: A Conversation With Taxidermy Artist Polly Morgan" (online), *The Huffington Post*. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kisa-lala/sculpting-corpses-a-conve_b_852712.html

³⁰⁷ «Polly Morgan: Sunny Side Up», informação sobre a obra no *website* da leiloeira Sotheby's. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/contemporary-art-day-auction-112021/lot.147.html>

³⁰⁸ «Polly Morgan: Systemic Inflammation», informação sobre a obra no *website* da leiloeira Sotheby's. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.329.html/2013/contemporary-art-day-auction-113023>

³⁰⁹ Courchamp, Franck et al. (2006), "Rarity Value and Species Extinction: The Anthropogenic Allee Effect" (online), *Plos Biology*, p. 2407. Disponível em:

<http://journals.plos.org/plosbiology/article/file?id=10.1371/journal.pbio.0040415&type=printable>

³¹⁰ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XVI-XVII; Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por *email* no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXV.

CAPÍTULO III: A BIOÉTICA NO MERCADO LEILOEIRO DE TAXIDERMIA ARTÍSTICA

3.1. A BIOÉTICA NA TAXIDERMIA ARTÍSTICA

“A tendência de matar animais na arte surgiu em 1971, quando o artista americano Newton Harrison planeou electrocutar peixes-gato, ostras e camarões como parte da sua instalação *Portable Fish Farm*, na Hayward Gallery, em Londres. Harrison encheu tanques com 135 peixe-gato, 96 ostras, 11 lagostas, 2 lagostins e inúmeros minúsculos camarões para demonstrar como podemos viver num ambiente poluído pela colheita de peixes”³¹¹.

Na perspectiva de Marbury, quando se questiona qual a ética da utilização de animais na arte, reflete-se sobre: não respeitar o sentimento de outrem; não cumprir ou respeitar a lei; não respeitar ou fazer o que é aceitável para uma sociedade; e, quanto aos padrões do certo e do errado do que uma pessoa deve fazer³¹².

Em 1991, Damien Hirst criou uma obra intitulada *The Physical Impossibility in the Mind of Someone Living*, que consiste num tubarão dentro de um caixão de vidro com formaldeído; que foi propositadamente comissionado pelo próprio artista³¹³ ou, segundo Don Thompson (2008 [2012]), pelo colecionador Charles Saatchi. No entanto, segundo Phoenix (2002: 28-29), Hirst arrepende-se do comissionamento do tubarão para a criação da sua obra, hipoteticamente por ter considerado o seu ato desprezível, passando desde então a adquirir os animais em locais específicos para abate.

Porém, ao longo dos anos, devido a problemas de conservação do tubarão, este foi deteriorando-se, acabando por ser substituído por um novo, em 2005³¹⁴. Contudo, depois da deterioração do primeiro tubarão, novos tubarões foram encomendados – três tubarões-tigre e um tubarão branco –, tendo o caçador de tubarões australiano Vic Hislop revelado que o

³¹¹ “The trend of killing animals in art was set in 1971, when American artist Newton Harrison planned to electrocute catfish, oysters and shrimps as part of his *Portable Fish Farm* installation at the Hayward Gallery in London. Harrison filled tanks with 135 catfish, 96 oysters, 11 lobsters, 2 crayfish and innumerable tiny brine shrimps to demonstrate how we may live in a polluted environment by harvesting fish.”, in Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 114.

³¹² «Mark Dion & Robert Marbury – Playing with Dead Things: The Ethics of Animal Bodies in Art», informação disponível no YouTube na página Brown University, a partir do minuto 34:10. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X31Vf_S37_k

³¹³ Bekoff, Marc (2009 [2010]), *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC (2ª edição), p. 79.

³¹⁴ Thompson, Don (2008 [2012]), *The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*. London: Aurum, pp. 2-3, 69.

tubarão branco é uma espécie vulnerável³¹⁵ (VU), tratando-se por isso de um táxon protegido, ameaçado, em risco elevado de extinção na natureza³¹⁶.

"O próprio Hislop admite que este tubarão é uma espécie classificada vulnerável, dizendo:

"Eles estão protegidos, e foi um grande desafio precisamente para ele deixar a Austrália.

Mas eles [os representantes de Hirst] cuidaram de toda a papelada"³¹⁷.

De acordo com Marc Bekoff (2010), Damien Hirst não tem qualquer contacto físico com os animais que usa nas suas criações artísticas até ao momento em que estes são entregues mortos ao próprio artista.

Os animais são usados pelos humanos das mais variadas maneiras. A mais frequente utilização dos animais por parte dos humanos é notoriamente para sua alimentação; porém, também podem ser utilizados para outros fins, como a realização de experiências científicas, roupa ou diversão humana³¹⁸. A esta utilização dos animais, nomeadamente para alimentação, Peter Singer apelida por *utilitarismo* – colocação do animal num ponto de utilização social³¹⁹. O autor exemplifica que a condição de bem-estar de um animal será diferente consoante se trate de uma galinha fechada numa gaiola ou uma galinha ao ar livre explorando os valores éticos que lhe estão associados³²⁰. Segundo Manuel Sant'Ana (2011), ao longo das épocas, o debate bioético relativo aos animais não foi partilhado por todos da mesma forma, pois alguns autores defendiam a separação moral (os seres humanos não têm quaisquer deveres para com os animais); outros defendiam a existência de uma hierarquia

³¹⁵ Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, pp. 17-18. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

³¹⁶ Fergusson, I., Compagno, L.J.V. & Marks, M. (2009), *Carcharodon carcharias*, The IUCN Red List of Threatened Species 2009: e.T3855A10133872. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2009-2.RLTS.T3855A10133872.en>.

³¹⁷ "Hislop himself concedes that this shark is a noted vulnerable species, saying: "They're protected, and it was a big challenge just for it to leave Australia. But they [Hirst's representatives] took care of all the paperwork.", in Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, pp. 17-18. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

³¹⁸ Cunha, Luciano Carlos (2011), "O Princípio da beneficência e os animais não-humanos: uma discussão sobre o problema da predação e outros danos naturais" (online), Universidade Federal de Santa Catarina, *Ágora*, vol. 30, nº 2, p. 100. Disponível em: <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/7399/101-133.pdf;jsessionid=6D49413A7EE7ACCF1046825B2C905389?sequence=1>

³¹⁹ Sant'Ana, Manuel Duarte Pimentel Ferreira de Magalhães (2011), *A teoria proteccionista na abordagem ao estatuto bioético do animal não-humano*. Dissertação de Mestrado em Bioética. Faculdade de Medicina da Universidade do Porto, pp. 47-48. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/22120>

³²⁰ Sant'Ana, Manuel Duarte Pimentel Ferreira de Magalhães (2011), *A teoria proteccionista na abordagem ao estatuto bioético do animal não-humano*. Dissertação de Mestrado em Bioética. Faculdade de Medicina da Universidade do Porto, pp. 47-48. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/22120>

moral; e, outros defendiam a igualdade moral, ou seja, o *sentientismo*. De acordo com Luciano Carlos Cunha (2011: 100), esta utilização dos animais por parte dos humanos sugere a crença de uma hierarquia entre espécies (que o autor define por *status* moral), ou seja, a espécie humana sente-se superior perante outra espécie (alegradamente inferior). Sobre este propósito, o termo *especismo* revela a discriminação de uma espécie perante outra, considerando-a inferior³²¹. Com efeito, “Uma abordagem especista envolve atribuir diferentes valores ou direitos a seres com base nas espécies às quais eles pertencem”³²². Contudo, qual o contributo do especismo na controvérsia e nas preocupações éticas a propósito da *Taxidermia Artística*? Hughes (2004) afirma que, na arte, através da metáfora, os animais tornam-se objetos – sugerindo que os animais são objetificados aquando da sua utilização no procedimento artístico. No entanto, a aceitação da utilização artística de insetos é bastante diferente da utilização de mamíferos, porque os insetos são considerados uma espécie inferior face às demais³²³; da mesma forma que, a morte dos insetos é socialmente mais aceite do que qualquer outra espécie como os mamíferos³²⁴. Este é o *especismo* eletivo³²⁵. Aqueles animais que os humanos sentem mais apego e mais sentido de proteção (por exemplo, o cão e o gato, nalgumas culturas) são considerados superiores aos que são utilizados quer para a nossa alimentação quer para experiências científicas³²⁶. Igualmente, o artista e presidente da associação *Rogue Taxidermist* Robert Marbury afirma que, a nossa relação não é a mesma com todas as espécies de animais, ou seja, a relação humana com os mamíferos e os pássaros não é igual à que temos com os peixes e as cobras³²⁷.

“Paradoxalmente, parece que, através do discurso especista, alguns animais são representados como mais animais do que outros. Assim, na tentativa de aproximar os mamíferos e humanos, o especismo também pode ter distanciado inadvertidamente os não mamíferos de nós e de outros animais. Parece que mais animais são percebidos como

³²¹ Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, p. 47. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

³²² “A *speciesistic approach involves assigning different values or rights to beings on the basis of the species to which they belong.*”, in Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 103.

³²³ Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, p. 51. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

³²⁴ Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 116.

³²⁵ Felipe, Sônia T. (2007), “Dos Direitos morais aos Direitos Constitucionais. Para além do especismo elitista e eletivo” (online), *Revista Brasileira de Direito Animal*, vol. 2, nº 2, p. 171. Disponível em: http://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/104166/direitos_morais_direitos_felipe.pdf

³²⁶ Felipe, Sônia T. (2007), “Dos Direitos morais aos Direitos Constitucionais. Para além do especismo elitista e eletivo” (online), *Revista Brasileira de Direito Animal*, vol. 2, nº 2, p. 171. Disponível em: http://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/104166/direitos_morais_direitos_felipe.pdf

³²⁷ «Mark Dion & Robert Marbury – Playing with Dead Things: The Ethics of Animal Bodies in Art», informação disponível no YouTube na página Brown University, a partir do minuto 46:00. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X31Vf_S37_k

sendo taxonomicamente próximos de nós, mais fácil é antropomorfizar os mesmos, e quanto mais nos inclinamos a reconhecer direitos humanos como eles”³²⁸.

Noutra perspetiva, o *especismo* elitista considera que todos os animais são indistintamente e igualmente inferiores aos humanos³²⁹.

A *hipocrisia* parece não deixar de estar presente no quotidiano do Homem. Hughes (2014: 33) refere que, o uso de animais na arte pode estar fortemente carregado de hipocrisia. Quando abordada a morte de insetos, torna-se muito mais aceitável presenciar ou infligir a morte a esses animais do que a qualquer outro animal; porém, a morte dos animais pode ser vista de diferentes perspetivas, sendo presenciada ou infligida numa instituição de contexto cultural ou artístico ou outro espaço de contexto doméstico – a conclusão é que a morte do animal terá diferentes impactos sociais se esta for presenciada ou infligida em diferentes situações³³⁰. Efetivamente, observa-se que este tipo de situações ainda é frequente.

“[...] se a arte contemporânea não está apta para abordar produtivamente a morte dos animais, a morte dos animais envolvidos é fútil e desnecessária. Nesta perspetiva, a arte contemporânea não só perderia a oportunidade de endereçar elementos chave na nossa relação com os animais, mas também falharia com os animais mais uma vez por ‘usá-los’, em vez de tentar compreendê-los por uma nova e diferente perspetiva”³³¹.

Na perspetiva de Baker, a representação dos animais é uma ferramenta valiosa porque “[...] afeta a forma como pensamos e, conseqüentemente, como os tratamos”³³². Segundo o mesmo autor, os artistas não devem estar condicionados a quaisquer limitações relacionadas com o processo criativo e a expressão artística, porque através da emancipação artística, a consequência daí resultante é proporcionar diálogos principalmente sobre a ética associada

³²⁸ “Paradoxically, it seems that through the speciesistic discourse some animals are represented as being more animal than others. So, in the attempt to bring mammals and human closer, speciesism may have also inadvertently distanced non-mammals from us and other animals. It seems that more animals are perceived to be taxonomically close to us, the easier it is to anthropomorphise them, and the more we are inclined to acknowledge human-like rights to them.”, in Aloï, 2012: 104.

³²⁹ Felipe, Sônia T. (2007), “Dos Direitos morais aos Direitos Constitucionais. Para além do especismo elitista e eletivo” (online), *Revista Brasileira de Direito Animal*, vol. 2, nº 2, p. 172 Disponível em: http://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/104166/direitos_morais_direitos_felipe.pdf

³³⁰ Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, pp. 115-116.

³³¹ “[...] if contemporary art is not able to productively address the killing of animals, the killing of animals involved is hollow and unnecessary. From this perspective, contemporary art would be not only missing the opportunity to address key elements of our relationship with animals, but would also fail animals once again by ‘using them’, instead of trying to understand them from new and different perspectives.”, in Aloï, Giovanni (2010), “The death of the animal” (online), *Journal of Visual Art Practice*, p. 61. Disponível em: http://www.academia.edu/5550906/Giovanni_Aloï-The_Death_of_the_Animal_-_Journal_of_Visual_Art_Practice-2010

³³² “[...] affects the way we think about, and hence treat animals”, in Bekoff, Marc (2009 [2010]), *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC (2ª edição), p. 77.

ao relacionamento entre as espécies humana e animais³³³. Todavia, Rachel Share *apud* Mitchell (2016) refere que o animal não deverá ser utilizado na arte a menos que não haja qualquer interferência no seu bem-estar e a sua saúde não seja colocada em risco. Efetivamente, considera-se que, é crucial que em qualquer tipo de expressão artística não hajam condicionamentos à liberdade de expressão artística, mas que também incube ao artista ponderar com bom senso os valores éticos sempre que exerce a sua arte.

“Os artistas contemporâneos, inclinados a integrar elementos animais nas suas obras, explicaram o uso de animais como um meio de reformular o pensamento sobre a vida e a ética”³³⁴.

No entanto, onde poderão os artistas contemporâneos adquirir legalmente peles de animais para integrar nas suas obras, não os matando propositadamente para tal fim? De acordo com Marbury, nos Estados Unidos da América pode-se adquirir legalmente as peles dos animais de sete formas: pode-se caçar legalmente em locais apropriados (incluindo as pragas e animais da indústria da alimentação); pode-se armadilhar desde que legalmente; pode-se matar legalmente pragas; pela morte natural dos animais das quintas; por mortes na estrada; animais que estão a ser criados para aves de rapina, lagartos e cobras; e, materiais reciclados (ou seja, animais criados para um determinado propósito)³³⁵.

Afigura-se que, são muitos os artistas que compram em lojas e utilizam a pele dos animais para criar a sua arte, tal como Kate Clark³³⁶. As obras de Kate Clark são um pouco diferentes das obras de outros artistas, no sentido em que Clark emprega a pele dos animais e não o animal no seu todo³³⁷. Artistas como Scott Bibus, Sarina Brewer e Robert Marbury obtêm as peles dos animais (ou mesmo os animais por inteiro) através de doações dos veterinários, ou resultado de acidentes de viação, ou de partes remanescentes não utilizadas pelos museus nas suas montagens³³⁸. Também, os animais que Sean Crawford utiliza para a

³³³ Bekoff, Marc (2009 [2010]), *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC (2ª edição), p. 77.

³³⁴ “Contemporary artists inclined to integrate animal elements into their works have explained their use of animals as a means of reframing thought about life and ethics.”, in Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s “Abject Art” as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*, p. 88. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

³³⁵ «Mark Dion & Robert Marbury – Playing with Dead Things: The Ethics of Animal Bodies in Art», informação disponível no YouTube na página Brown University, a partir do minuto 36:15. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X31Vf_S37_k

³³⁶ National Geographic. “Human-Looking Faces on Animal Bodies: Taxidermy as Art” (online).

³³⁷ National Geographic. “Human-Looking Faces on Animal Bodies: Taxidermy as Art” (online).

³³⁸ Topcik, Joel (2005), “Head of Goat, Tail of Fish, More Than a Touch of Weirdness” (online), *The New York Times*, s/p. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/01/03/arts/design/head-of-goat-tail-of-fish-more-than-a-touch-of-weirdness.html>

sua criação artística, “[...] são produto de caça de carne e de controlo de pragas”³³⁹. Ainda, a *Taxidermia Artística* da artista britânica Angela Singer (1966 –) tem como objetivo, segundo as suas palavras, criar um conflito interno (incómodo, transtorno, intranquilidade, excitação) quando os espectadores observam a sua arte, porque a própria artista despreza o modo como os animais são vistos (como um recurso) e tratados³⁴⁰. Singer preocupa-se com a proveniência dos animais, salvaguardando que sejam animais mortos na estrada ou troféus de caça reciclados³⁴¹. Scott Bibus afirma que: “A maioria dos artistas que trabalham neste campo assumem a ética de aquisição de peças de animais muito a sério. Estes são principalmente os artistas que criam peças únicas de restos de animais provenientes de ocorrências naturais e eu não vejo problemas éticos em possuir ou vender esses itens. No entanto, tenho preocupações com itens que são produzidos a granel ou sob encomenda”³⁴². Nas palavras do artista Juan Cabana, o próprio adquire peixes num mercado, come a carne do peixe e guarda a sua pele e outras partes para criar as suas obras³⁴³.

No entanto, que fatores influenciam a valorização de uma obra de arte que incorpore animais? As eventuais preocupações éticas dos artistas de *Taxidermia Artística* influenciam tanto a sua arte como a sua valorização?

3.2. O MERCADO LEILOEIRO: CONCEITO E VALORIZAÇÃO

“O preço é uma *entidade cultural*, impregnado de significados e regulado por princípios culturais e morais que vão muito além dos conceitos estritamente econômicos. O mercado

³³⁹ “[...] are a product of hunting for meat or pest control.”, in Geary, Belinda Grant (2015), “‘They’re a little ungodly’: Meet the artist who was inspired by his childhood love of hunting and taxidermy to make sculptures (although religious types aren’t his biggest fans)” (online), *The Daily Mail*, s/p. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3046595/They-little-ungodly-Meet-artist-inspired-childhood-love-hunting-make-sculptures-admits-religious-types-aren-t-biggest-fans.html>

³⁴⁰ Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s ‘Abject Art’ as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*, p. 88. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

³⁴¹ Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s ‘Abject Art’ as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*, p. 88. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

³⁴² “Most artists working in this field take the ethics of procuring animal parts very seriously. These are primarily artists creating one-of-a-kind pieces from naturally-occurring animal remains and I see no ethical issues with owning or selling these items. I do, however, have concerns over items which are produced in bulk or on demand.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por *email* no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXVI.

³⁴³ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por *email* no dia 07.03.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, p. XXIII.

de arte não deixa de ser mais um tipo de interação social onde não só dinheiro, mas também uma grande variedade de símbolos e significados são trocados³⁴⁴.

Segundo Raymonde Moulin, o valor de uma obra de arte é determinado pelo seu valor estético e por um valor financeiro; mas este valor é definido ou influenciado através de uma conciliação entre as áreas cultural e económica³⁴⁵. No entanto, para Alexandre Melo (2012) *apud* Simões (2016: 41), o mundo da arte contemporânea resulta da conciliação das áreas cultural, económica e política, não obstante os artistas e as obras serem avaliados pelas áreas cultural e económica. Na área cultural é avaliado o valor estético, e intervêm críticos, curadores, historiadores de arte, instituições culturais e públicos de arte – definindo as modas e tendências artísticas³⁴⁶. Na área económica é definido um valor económico para a obra e onde opera o mercado da arte através das galerias, leiloeiras, *marchands*, colecionadores e instituições culturais³⁴⁷. Estes valores, muito embora sejam avaliados de forma independente, são, contudo, interdependentes e constituem, no seu conjunto, o valor artístico total³⁴⁸.

Porém, Melo (2012) *apud* Simões (2016: 43) constata que também o mercado da arte funciona através de um sistema composto pelas fases de *produção, distribuição e consumo*. Cabe ao autor ou ao artista conceber ou produzir a obra de arte para que esta seja distribuída aos intervenientes (como por exemplo as galerias), para que esta obra seja *consumida* pelos colecionadores³⁴⁹.

Maioritária e tradicionalmente, os bens depois de serem criados pelos artistas são colocados no mercado pelos próprios com o intuito de os venderem principalmente às galerias (podendo também ser vendidos aos colecionadores) para depois as galerias distribuírem (venderem) essas obras aos demais intervenientes económicos e financeiros (é o denominado mercado primário, por ser a primeira venda da obra; já o mercado secundário é

³⁴⁴ Ferreira, Daniela Stocco (2016), *O Mercado Primário de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Tese de Doutoramento em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 45. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/834982.pdf>

³⁴⁵ Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte, p. 35. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

³⁴⁶ Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte, p. 35. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

³⁴⁷ Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte, pp. 41-42 e 51. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

³⁴⁸ Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte, pp. 35. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

³⁴⁹ Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte, p. 43. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

o mercado de revenda)³⁵⁰; porém, no caso do leilão de Damien Hirst, as suas obras não passaram primeiramente pelas galerias³⁵¹.

Os leilões são uma modalidade de negociação nos quais se efetua, em hasta pública, a venda de bens, sendo estes leiloados por pregoeiros³⁵². No leilão ascendente, o modelo de leilão mais comum, “de acordo com Cassady (1967), o leiloeiro abre o leilão a um preço de reserva, ou seja, ao preço mínimo que está disposto a leiloar o bem ou serviço (que poderá ser zero), e cada licitador é livre de aumentar o valor da sua licitação. Quando mais nenhum licitador demonstrar vontade em aumentar o valor da última licitação, o leilão termina e a licitação de maior valor será a vencedora”³⁵³.

“Pode ser determinante para um artista estar presente numa boa colecção de arte. A proveniência de colecções famosas ou de um museu com prestígio pode elevar o valor da obra de arte. Claro que para além destes factores, entra em linha de conta a série/fase a que pertence a obra e se marcou ou não uma ruptura”³⁵⁴.

É trivial para os agentes no mercado da arte que, “Os valores no mercado da arte são conduzidos por uma série de dicotomias: avaliações objetivas e subjetivas, forças racionais e irracionais, e fatores quantitativos e qualitativos”³⁵⁵.

Nem todas as obras são valorizadas quantitativamente da mesma forma; o suporte, as dimensões, os materiais, a marca, a originalidade, entre outros, são fatores de diferenciação ou de valorização que podem influenciar mais ou menos a cotação de uma obra³⁵⁶. Também a valorização de uma obra pode depender de fatores como a economia atual de um

³⁵⁰ Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte, pp. 44-46. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

³⁵¹ «Beautiful Inside My Head Forever Auction», informação disponível no *website* do artista britânico Damien Hirst. Disponível em: http://damienhirst.com/exhibitions/permanent-displays/projects/2008/beautiful-auction#_ftnref1

³⁵² Ribeiro, Guida Maria Pereira (2014), *Leilões combinatórios*. Dissertação de Mestrado em Controlo de Gestão e dos Negócios, p. 4. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/4181>

³⁵³ Ribeiro, Guida Maria Pereira (2014), *Leilões combinatórios*. Dissertação de Mestrado em Controlo de Gestão e dos Negócios, p. 1, 4 e 15. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/4181>

³⁵⁴ Hargreaves, Manuela (2012), *Coleccionismo de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal – 17+1 perspectivas, uma reflexão em construção*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 19. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/76370>

³⁵⁵ “Values in the art market are driven by a range of dichotomies: objective and subjective appraisals, rational and irrational forces, and quantitative and qualitative factors.”, in Habsburg in McAndrew, 2010: 31.

³⁵⁶ Hargreaves, Manuela (2012), *Coleccionismo de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal – 17+1 perspectivas, uma reflexão em construção*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 19-20. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/76370>

determinado país ou do mundo em global, ou até mesmo através de modas, do gosto pessoal e do momento³⁵⁷, e do valor histórico do objeto³⁵⁸.

Outros fatores podem influenciar a atribuição de um valor a uma obra de arte, tais como: o histórico de preços por que uma obra foi vendida em leilão; e, por fatores hedonísticos já referidos como o gosto e dimensão das obras³⁵⁹. Também, a expressão impressa numa obra, é um fator que define a atribuição de um valor à obra³⁶⁰.

Segundo Don Thompson (2008 [2012]), o preço influencia o mercado da arte, muitas vezes pelo facto deste se tornar público, influenciando não só os intervenientes do mundo da arte como os próprios públicos da arte³⁶¹. Para o autor, o motivo da grande valorização das obras de arte contemporânea foi a ‘marca’ (ou ‘branding’), em que o *marketing* (por parte dos artistas e/ou de terceiros) foi a causa da criação de uma *brand* artística³⁶². Este *marketing* foi também criado, segundo Sarah Thornton (2010 [2009]: 16), através dos meios de comunicação social. Porém, apesar de Thompson (2008 [2012]) acreditar numa conspiração por parte dos intervenientes do mercado da arte relativamente à criação da *brand*³⁶³, para provocar o incremento do valor do artista e das suas obras, Graddy (2009) afirma que esta valorização poderá não ter sido causada por causa da *brand* artística, mas sim devido à sua importância inovadora e cultural³⁶⁴. Refletindo nestas perspetivas, entende-se que, as obras de Hirst hipoteticamente terão sido valorizadas com suporte na sua *brand* artística, mas que a inovação e os fatores culturais também terão contribuído para tal fato. Efetivamente, entende-se que, os fatores tamanho e raridade que respetivamente Palazy *et al.* (2011) e Franck Courchamp *et al.* (2006) identificam, contribuirão para a valorização das obras do artista Damien Hirst; porém, não serão estes os únicos fatores que determinam a valorização das suas obras, destacando-se outros dois fatores, isto é, a *brand* artística que Don Thompson

³⁵⁷ Habsburg, Elizabeth von *et al.* (2010), “Art Appraisals, Prices, and Valuations”, in McAndrew, Clare (ed.) (2010), *Fine Art and High Finance*. New York: Bloomberg Press, p. 35.

³⁵⁸ Robertson, Iain (2008), “Price before value”, in Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), *The Art Business*. New York: Routledge, p. 32.

³⁵⁹ Robertson, Iain (2008), “Price before value”, in Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), *The Art Business*. New York: Routledge, p. 32.

³⁶⁰ Robertson, Iain (2008), “Price before value”, in Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), *The Art Business*. New York: Routledge, p. 29.

³⁶¹ Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte, pp. 35-36. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

³⁶² Graddy, Kathryn (2009), *Don Thompson: The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, s/p. Disponível em: <http://people.brandeis.edu/~kgraddy/published%20papers/GraddyKJCE2009.pdf>

³⁶³ Graddy, Kathryn (2009), *Don Thompson: The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, s/p. Disponível em: <http://people.brandeis.edu/~kgraddy/published%20papers/GraddyKJCE2009.pdf>

³⁶⁴ Graddy, Kathryn (2009), *Don Thompson: The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, s/p. Disponível em: <http://people.brandeis.edu/~kgraddy/published%20papers/GraddyKJCE2009.pdf>

(2008 [2012]) refere, e a importância inovadora e cultural que Kathryn Graddy (2009) identifica.

Contudo, as eventuais preocupações éticas dos artistas de *Taxidermia Artística* influenciam tanto a sua arte como a sua valorização?

Na opinião de Matthew Kieran (2006: 140), “Os aspectos imorais ou moralmente problemáticos de uma obra, onde cultivem o conhecimento, podem contribuir para o valor artístico de uma obra mais do que prejudicá-la”³⁶⁵. Não acontece o mesmo com as obras de *Taxidermia Artística*? Segundo Alex Yeung (2012), o que é artisticamente bom pode ser moralmente errado e vice-versa³⁶⁶. Na sua essência, a determinação de uma obra de arte ser imoral ou moralmente correta ou incorreta decorre dos costumes e ideologias de uma determinada sociedade³⁶⁷. Contudo, os artistas têm o poder de influenciar tanto o enaltecimento como a depreciação moral, contribuindo com as suas obras, não somente pelo valor artístico, mas também pelos princípios morais³⁶⁸. Nesta ótica, o artista, para não causar um sentimento moral de repulsa no observador, deve preocupar-se com os elementos composicionais incorporados na sua obra³⁶⁹. Efetivamente, entende-se que, é importante que o artista no processo criativo da *Taxidermia Artística* tenha atitudes morais e éticas.

Contudo, o valor *económico* das obras no mercado leiloeiro é influenciado por fatores éticos? Isto é, a ética tem, ou não, condicionado positiva ou negativamente a valorização *económica* das obras no mercado leiloeiro?

Apesar de se ter constatado que alegadamente alguns artistas não têm preocupações éticas³⁷⁰, hipoteticamente as suas atitudes não tiveram reflexos negativos na valorização económica das suas obras no mercado da arte.

³⁶⁵ “Immoral or morally problematic aspects of a work, where they cultivate understanding, can contribute to a work’s artistic value rather than detract from it.” in Kieran, Matthew (2006), “Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value”, *Philosophy Compass*, p. 140. Disponível em:

<http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/816567/24384087/1392555732063/Kieran+Compass+Art+and+Moral+Character.pdf?token=BUSnFekIAdKO6UFCI7uuA7ZddVA%3D>

³⁶⁶ Yeung, Alex (2012), “Ethics and Art: An Essay on a Gilsonian Theme”, *Studia Bioethical*, vol. 5, p. 56. Disponível em: <https://riviste.upra.org/index.php/bioethica/article/view/817/621>

³⁶⁷ Yeung, Alex (2012), “Ethics and Art: An Essay on a Gilsonian Theme”, *Studia Bioethical*, vol. 5, p. 57. Disponível em: <https://riviste.upra.org/index.php/bioethica/article/view/817/621>

³⁶⁸ Yeung, Alex (2012), “Ethics and Art: An Essay on a Gilsonian Theme”, *Studia Bioethical*, vol. 5, pp. 58-59 Disponível em: <https://riviste.upra.org/index.php/bioethica/article/view/817/621>

³⁶⁹ Yeung, Alex (2012), “Ethics and Art: An Essay on a Gilsonian Theme”, *Studia Bioethical*, vol. 5, pp. 58 Disponível em: <https://riviste.upra.org/index.php/bioethica/article/view/817/621>

³⁷⁰ Como Damien Hirst, de acordo com Angela Singer, in Angela Singer entrevistada por Aloï, Giovanni (2008b), “Angela Singer: Animal Rights and Wrongs”, in Aloï, Giovanni (ed.) (2008b), “Botched Taxidermy” (online), *Antennae*, Issue 7, p. 17. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf

3.3. BREVE EXCURSO LEGAL

“Os direitos do Homem são universalmente reconhecidos (mesmo quando desrespeitados), porque inequivocamente ligados aos seus deveres; ora, não tendo o animal deveres, não pode ser sujeito a direitos. É, sim, objecto de deveres, na medida em que o Homem tem o dever de respeitar a vida animal, de não intervir de forma cruel ou brutal, de não sujeitar o animal a padecimentos excessivos, inúteis ou injustificados”³⁷¹.

A Declaração Universal dos Direitos dos Animais³⁷² não foi oficialmente aprovada pela United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO), pelo que não tem força jurídica. A referida Declaração foi proclamada pela Ligue Française des Droits de l’Animal (LFDA), na UNESCO (e não pela UNESCO)³⁷³, em Paris, a 15 de outubro de 1978, esperando-se que viesse a ser submetida ao voto desta instituição especializada da Organização das Nações Unidas (UN) no decurso da 21ª Conferência Geral da UNESCO de 1980, com vista à sua adoção sob a forma de uma resolução e convenção³⁷⁴ – nada consta sobre esta declaração na ata da 21ª Conferência Geral, nem nas atas das Conferências Gerais seguintes (22ª a 38ª e 4ª extraordinária).

Contudo, parece que, na Declaração de 1978 alguns artigos não têm qualquer efeito prático hoje em dia por irem contra os hábitos ou as práticas comuns da sociedade global, independentemente do valor moral e ético destes hábitos ou destas práticas.

Segundo Jean-Marc Neumann (2012: 378-381), um novo projeto de Declaração Universal dos Direitos dos Animais, mais curta e concisa, respondendo às críticas e ultrapassando as ambiguidades, foi redigida durante a Assembleia Geral da Liga Internacional dos Direitos dos Animais, realizada em 3 e 4 de Junho de 1989 no Luxemburgo e, após algumas modificações, foi adotada pela Liga numa reunião em Genebra a 21 de outubro de 1989 e remetida ao Diretor Geral da UNESCO a 6 de julho de 1990³⁷⁵.

³⁷¹ Osswald, Walter (1996), “A experimentação no animal”, in Archer, Luís *et al.*, (coord.), *Bioética*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, p. 332.

³⁷² Nada consta no *website* da UNESCO a propósito desta declaração, nem tampouco nas Atas das Conferências Gerais.

³⁷³ Neumann, Jean-Marc (2012), “La Déclaration Universelle des Droits de l’Animal ou l’égalité des espèces face à la vie” (online), in Michel, Margot *et al.* (2012), *Animal Law, Developments and Perspectives in the 21st Century* Editora: Dike, Zürich, p. 387. Disponível em: <http://www.fondation-droit-animal.org/documents/NeumannDUDA.pdf>

³⁷⁴ Neumann, Jean-Marc (2012), “La Déclaration Universelle des Droits de l’Animal ou l’égalité des espèces face à la vie” (online), in Michel, Margot *et al.* (2012), *Animal Law, Developments and Perspectives in the 21st Century* Editora: Dike, Zürich, p. 375 e 387. Disponível em: <http://www.fondation-droit-animal.org/documents/NeumannDUDA.pdf>

³⁷⁵ Neumann, Jean-Marc (2012), “La Déclaration Universelle des Droits de l’Animal ou l’égalité des espèces face à la vie” (online), in Michel, Margot *et al.* (2012), *Animal Law, Developments and Perspectives in the 21st Century* Editora: Dike, Zürich, pp. 378-381. Disponível em: <http://www.fondation-droit-animal.org/documents/NeumannDUDA.pdf>

Basicamente, a aplicação das referidas declarações, numa ou noutra versão, resulta da convicção da sua aprovação e da crítica moral social³⁷⁶. Com efeito, vários trabalhos académicos, como a dissertação de Rita Pereira (2015)³⁷⁷, referem-se à declaração assumindo-a como aprovada formalmente pela UN/UNESCO, contudo sem suportar tal afirmação. Neumann (2012: 382-383) desfaz o equívoco, aborda o significado prático da sua não aprovação, a influência da declaração no processo de produção legislativa e na proposta de um novo código moral ao homem, e ignorando o especismo afirma:

“A Declaração Universal dos Direitos dos Animais, contudo teve o mérito de ter sido a primeira a lançar as bases para um novo equilíbrio nas relações entre o homem e os animais e a proclamar a igualdade das espécies face à vida”³⁷⁸.

Outras versões lhe sucederam entretanto³⁷⁹, de que se destaca a Declaração Universal do Bem-Estar Animal³⁸⁰, proposta pela World Society for the Protection of Animals (WSPA)³⁸¹ à World Organisation for Animal Health (OIE) e objeto de várias resoluções da Assembleia Mundial de Delegados da OIE, apoiando o desenvolvimento da mesma³⁸². Já em 30 de abril

³⁷⁶ Neumann, Jean-Marc (2012), “La Déclaration Universelle des Droits de l’Animal ou l’égalité des espèces face à la vie” (online), in Michel, Margot *et al.* (2012), *Animal Law, Developments and Perspectives in the 21st Century* Editora: Dike, Zürich, p.382. Disponível em: <http://www.fondation-droit-animal.org/documents/NeumannDUDA.pdf>

³⁷⁷ Pereira, Rita (2015), *Os direitos dos animais entre o homem e as coisas*. Dissertação de Mestrado em Direito, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

³⁷⁸ “La Déclaration Universelle des Droits de l’Animal aura cependant eu le mérite d’avoir été la première à jeter les bases d’un nouvel équilibre dans les rapports que l’homme entretient avec l’animal et à proclamer l’égalité des espèces face à la vie.”, in Neumann, Jean-Marc (2012), “La Déclaration Universelle des Droits de l’Animal ou l’égalité des espèces face à la vie” (online), in Michel, Margot *et al.* (2012), *Animal Law, Developments and Perspectives in the 21st Century* Editora: Dike, Zürich, p. 392. Disponível em: <http://www.fondation-droit-animal.org/documents/NeumannDUDA.pdf>

³⁷⁹ Neumann, Jean-Marc (2012), “La Déclaration Universelle des Droits de l’Animal ou l’égalité des espèces face à la vie” (online), in Michel, Margot *et al.* (2012), *Animal Law, Developments and Perspectives in the 21st Century* Editora: Dike, Zürich, p. 388. Disponível em: <http://www.fondation-droit-animal.org/documents/NeumannDUDA.pdf>

³⁸⁰ WSPA (2011), “Universal Declaration on Animal Welfare (UDAW)” (online), in *Global Animal Law*. Disponível em: <https://www.globalanimallaw.org/database/universal.html>

³⁸¹ Neumann, Jean-Marc (2012), “La Déclaration Universelle des Droits de l’Animal ou l’égalité des espèces face à la vie” (online), in Michel, Margot *et al.* (2012), *Animal Law, Developments and Perspectives in the 21st Century* Editora: Dike, Zürich, p. 389. Disponível em: <http://www.fondation-droit-animal.org/documents/NeumannDUDA.pdf>

³⁸² OIE (2007a), “Universal Declaration on Animal Welfare” (online). Disponível em: <http://www.oie.int/doc/ged/D4079.PDF>
OIE (2007b), “Universal Declaration on Animal Welfare” (online), consultado em 02.12.2016. Disponível em: http://www.oie.int/fileadmin/Home/eng/About_us/docs/pdf/A_RESO_2007_webpub.pdf
OIE (2014), “Animal Welfare” (online), consultado em 02.12.2016. Disponível em: <http://www.oie.int/doc/ged/D13576.PDF>

de 2008 o Parlamento Inglês havia decidido apoiar o desenvolvimento da referida Declaração Universal do Bem-Estar Animal³⁸³.

Mas, apesar da UNESCO não ter aprovado qualquer declaração relativamente aos direitos ou ao bem-estar dos animais, ainda assim pronunciou-se quanto aos artistas e à sua condição. Com efeito, na ata da 21ª Conferência Geral da UNESCO, de 1980, consta uma recomendação da UNESCO para os seus Estados Membros, relativa à condição do artista³⁸⁴. A recomendação relativa à condição do artista transmite o reconhecimento de que os artistas estão em liberdade para efetuarem qualquer tipo de expressão artística de forma a poderem contribuir tanto para o desenvolvimento da sociedade como para as suas responsabilidades intrínsecas enquanto cidadãos do mundo³⁸⁵. Essa recomendação da UNESCO torna ainda mais pertinente os escritos de Mark Dion, “*Some Notes Towards a Manifesto for Artists Working With or About the Living World*”³⁸⁶, no contexto da bioética.

Dois anos após a adoção e proclamação da Declaração Universal dos Direitos Humanos pela Assembleia Geral da UN³⁸⁷, o Conselho da Europa aprovou em Roma a 4 de Novembro de 1950 a Convenção para a Proteção dos Direitos do Homem e das Liberdades Fundamentais³⁸⁸, também conhecida por Convenção Europeia dos Direitos do Homem, a qual entrou em vigor a 3 de Setembro de 1953. O artigo 10º da referida Convenção reconhece no seu nº 1 o direito à liberdade de expressão, no entanto admitindo no seu nº 2 que o exercício dessa liberdade possa ser submetido “[...] a certas formalidades, condições, restrições ou sanções, previstas pela lei [...]”, visando essas limitações a salvaguardar as “[...] providências necessárias, numa sociedade democrática, para a segurança nacional, a integridade territorial ou a segurança pública, a defesa da ordem e a prevenção do crime, a proteção da saúde ou da moral, a proteção da honra ou dos direitos de outrem [...]”. Foi precisamente com base no artigo 10º nº 2 que Rachel Share propôs que o Conselho da Europa proibisse o abate de animais para a expressão artística³⁸⁹.

³⁸³ Parliament of United Kingdom (2008), “Universal Declaration on Animal Welfare” (online).

Disponível em: <http://www.parliament.uk/edm/2007-08/1467>

³⁸⁴ UNESCO (1980), “Records of the General Conference. Twenty-First Session. Belgrade, 23 September to 28 October 1980” (online), p. 147.

Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029E.pdf>

³⁸⁵ UNESCO (1980), “Records of the General Conference. Twenty-First Session. Belgrade, 23 September to 28 October 1980” (online), p. 147. Disponível em:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029E.pdf>

³⁸⁶ Dion, Mark (2000), “The Greenhouse Effect”, London, Serpentine Gallery *apud* Aloi, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 140-141.

³⁸⁷ ONU (2009), “Declaração Universal dos Direitos Humanos (online).

Disponível em: <http://www.onu.org.br/img/2014/09/DUDH.pdf>

³⁸⁸ Council of Europe, (1950), “Convenção Europeia dos Direitos do Homem” (online).

Disponível em: http://www.echr.coe.int/Documents/Convention_POR.pdf

³⁸⁹ Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 36. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

Entretanto, a aprovada, mas não ratificada Constituição Europeia³⁹⁰ no seu artigo III-121º previa o reconhecimento e responsabilidade da União Europeia e dos Estados-membros no âmbito do bem-estar dos animais. Contudo, o Tratado de Lisboa³⁹¹, que veio cumprir a lacuna da não ratificação da Constituição Europeia, renova esse compromisso e prevê no seu artigo 13º que “[...] a União e os Estados-Membros terão plenamente em conta as exigências em matéria de bem-estar dos animais, enquanto seres sensíveis, respeitando simultaneamente as disposições legislativas e administrativas e os costumes dos Estados-Membros, nomeadamente em matéria de ritos religiosos, tradições culturais e património regional”.

O comportamento legislativo não se limitou à União Europeia. Com efeito, em vários países tem sido aprovada legislação (ou produzidas alterações legislativas) referente aos direitos dos animais, designadamente a Alemanha³⁹², Áustria³⁹³, França³⁹⁴ e Suíça³⁹⁵. Portugal não ficou alheio a esta matéria e, em 2016, a Assembleia da República aprovou por unanimidade uma alteração ao Código Civil, deixando de considerar os animais como coisas, estabelecendo um estatuto jurídico próprio dos animais, reconhecendo a sua natureza de seres vivos sencientes³⁹⁶.

Relativamente à comercialização, a Convenção de Washington³⁹⁷ sobre o Comércio Internacional das Espécies da Fauna e da Flora Selvagens Ameaçadas de Extinção (CITES), celebrada em 1973, veio estabelecer as condições e restrições para a comercialização dos espécimes (vivos ou mortos, animais ou plantas) em situações fora do comum, onde se inclui a taxidermia dessas espécies³⁹⁸.

³⁹⁰ Constituição Europeia (2003), “Tratado que estabelece uma constituição para a Europa” (online). Disponível em: https://europa.eu/european-union/sites/europaeu/files/docs/body/treaty_establishing_a_constitution_for_europe_pt.pdf

³⁹¹ União Europeia (2007), “Tratado de Lisboa” (online).

Disponível em: https://www.parlamento.pt/europa/Documents/Tratado_Versao_Consolidada.pdf

³⁹² Bürgerliches Gesetzbuch (Código Civil da Alemanha) § 90a Tiere

³⁹³ Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch (Código Civil da Áustria) § 285a

³⁹⁴ Code Civil Français (Código Civil da França) Article 515-14

³⁹⁵ Code Civil Suisse (Código Civil da Suíça) Art. 641a

³⁹⁶ A Lei n.º 8/2017, de 3 de março, estabelece um estatuto jurídico dos animais, alterando o Código Civil, o Código de Processo Civil e o Código Penal.

Disponível em: <https://dre.pt/application/conteudo/106549655>

³⁹⁷ CITES (1973), “Convenção de Washington” (online).

Disponível em: <http://www.icnf.pt/portal/pn/biodiversidade/ei/cites>

³⁹⁸ Comissão Europeia (2007), “Regulamentação relativa ao comércio de espécies da fauna e da flora selvagens na União Europeia” (online). Disponível em: http://ec.europa.eu/environment/cites/pdf/trade_regulations/KH7707262PTC.pdf

3.4. BIOÉTICA NO MERCADO LEILOEIRO

“Nos tempos modernos, e especialmente na cultura popular, a atribuição de atributos distintamente humanos aos animais não só serve como uma estratégia comercial que facilita a venda de corpos de animais como objetos culturais, mas também é aparentemente um reflexo comportamental inescapável em que todos caímos num ponto ou noutro”³⁹⁹.

“A caça ao troféu representa outra forma de colecionismo. Durante milhares de anos, várias culturas valorizaram troféus como um sinal de masculinidade e virilidade. Espécies que eram difíceis de matar simbolizavam poder, porque o poder era necessário para matá-las [...] As espécies mais raras são mais difíceis de encontrar, então é necessária maior habilidade de caça – e maior riqueza –, e é obtido maior prestígio matando-as”⁴⁰⁰.

Para Courchamp *et al.* (2006), os troféus de espécies mais raras terão uma maior valorização, logo o seu valor é mais elevado do que o valor de um troféu de um espécime menos raro; porém, o autor afirma que o tamanho do troféu não tem tanta importância como terá a sua raridade (apesar de não deixar de ser um fator que tem impacto na valorização)⁴⁰¹. No entanto, Palazy *et al.* (2011) afirmam que também o tamanho e a forma do troféu são dois dos fatores mais determinantes para a sua valorização, apesar da raridade constituir o fator que mais determina a valorização do mesmo. Ou seja, segundo Courchamp *et al.* (2006) e Palazy *et al.* (2011), quanto mais raro é um troféu, maior será o seu valor e mais prestígio social o colecionador adquirirá; e, também, “A melhor maneira de maximizar o lucro seria num leilão, com licenças vendidas para aqueles que tiverem a maior vontade de pagar”⁴⁰².

Seguindo um sistema de pontuação, Courchamp *et al.* (2006) estabelecem uma correlação dos preços dos troféus do Safari Club International com as categorias de risco de

³⁹⁹ “In modern times, and especially in popular culture, the attribution of distinctively human attributes to animals not only serves as a commercial strategy that facilitates the selling of animal bodies as cultural objects, but it seemingly an inescapable behavioural reflex that we all fall into at some point or another.”, in Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 97.

⁴⁰⁰ “Trophy hunting represents another form of collection. For thousands of years, several cultures have valued trophies as a sign of manhood and virility. Species that were difficult to kill symbolized power, because power was required to kill them [...] Rarer species are harder to find, so greater hunting skill — and greater wealth — is required, and greater prestige is gained by killing them.”, in Courchamp, Franck *et al.* (2006), “Rarity Value and Species Extinction: The Anthropogenic Allee Effect” (online), *Plos Biology*, p. 2407. Disponível em:

<http://journals.plos.org/plosbiology/article/file?id=10.1371/journal.pbio.0040415&type=printable>

⁴⁰¹ Courchamp, Franck *et al.* (2006), “Rarity Value and Species Extinction: The Anthropogenic Allee Effect” (online), *Plos Biology*, p. 2407. Disponível em:

<http://journals.plos.org/plosbiology/article/file?id=10.1371/journal.pbio.0040415&type=printable>

⁴⁰² “The best way to maximize profit would be an auction, with permits sold to those with the highest willingness to pay”, in Festa-Bianchet, Marco (2011), “Commentary: Rarity, willingness to pay and conservation” (online), *Animal Conservation*, p. 12. Disponível em:

<http://max2.esse.u-psud.fr/epc/conservation/PDFs/RareUngulates.pdf>

extinção de um animal do IUCN e concluem que os “[...] nossos resultados mostram que os preços do troféu de caça estão correlacionados com a raridade, independentemente do tamanho [...] quanto mais raro o troféu, mais valioso e caro é [...] os caçadores ricos estão dispostos a pagar [...] em leilões para atirar em um animal raro, porque poucos de seus pares poderão fazê-lo, e eles ganharão prestígio social ao ser um dos poucos que podem pagar”⁴⁰³.

Relativamente ao risco de extinção de um animal, o IUCN estabelece as seguintes categorias (do mais grave para o menos grave): “Extinto”, “Extinto na Natureza”, “Criticamente Ameaçado”, “Ameaçado”, “Vulnerável”, “Quase Ameaçado”, “Menor Preocupação”, “Dados Deficientes” e “Não Avaliado”⁴⁰⁴. Fazendo uso dessa categorização, a consulta ao IUCN Red List permite elucidar quanto ao grau de extinção em que se encontram as espécies dos animais utilizados por estes artistas. Relativamente às obras de Damien Hirst, os tubarões-touro⁴⁰⁵ presentes na obra *Theology, Philosophy, Medicine, Justice*, encontram-se numa categoria de risco de extinção de espécie “Quase Ameaçada (NT)”⁴⁰⁶. Também o tubarão tigre⁴⁰⁷ presente na obra *The Kingdom* encontra-se na categoria de risco de extinção de espécie “Quase Ameaçada (NT)”⁴⁰⁸. Por sua vez, a obra *Systemic Inflammation*, de Polly Morgan, incorpora tentilhões – cientificamente denominados por *Fringilla Coelebs*⁴⁰⁹ – e

⁴⁰³ “[...] our results show that hunting trophy prices are correlated with rarity, regardless of size [...] the rarer the trophy, the more valuable and expensive it is [...] wealthy hunters are willing to pay [...] at auctions to shoot a rare animal, because few of their peers will be able to do so, and they will gain social prestige in being one of the few who can afford it.”, in Courchamp, Franck et al. (2006), “Rarity Value and Species Extinction: The Anthropogenic Allee Effect” (online), *Plos Biology*, p. 2407. Disponível em:

<http://journals.plos.org/plosbiology/article/file?id=10.1371/journal.pbio.0040415&type=printable>

⁴⁰⁴ IUCN (2000), “IUCN Red List Categories and Criteria” (online), *IUCN*, Versão 3.1, p. 5. Disponível em: http://s3.amazonaws.com/iucnredlist-newcms/staging/public/attachments/3097/redlist_cats_crit_en.pdf

⁴⁰⁵ «Theology, Philosophy, Medicine, Justice, 2008», informação disponível no *website* do artista britânico Damien Hirst. Disponível em: <http://www.damienhirst.com/theology-philosophy-medicine>

⁴⁰⁶ Simpfendorfer, C. & Burgess, G.H. 2009. *Carcharhinus leucas*. The IUCN Red List of Threatened Species 2009: e.T39372A10187195, s/p. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2009-2.RLTS.T39372A10187195.en>.

⁴⁰⁷ Curtis, Joseph (2017), “Britain’s wealthiest artist Damien Hirst hit by claims animals were killed in the name of art and nearly ONE MILLION creatures died as a result of his work” (online), *The Daily Mail*, s/p. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4420794/Damien-Hirst-hit-claims-animals-killed-art.html>

⁴⁰⁸ Simpfendorfer, C. 2009. *Galeocerdo cuvier*. The IUCN Red List of Threatened Species 2009: e.T39378A10220026, s/p. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2009-2.RLTS.T39378A10220026.en>.

⁴⁰⁹ Fonseca, Marta (prod. Cient.) (2010), “Guia de Campo” (online) *EDP.*, p. 106. Disponível em: https://www.edp.pt/pt/sustentabilidade/EDPDocuments/GuiaCampoDiaB_V_final.pdf

canários⁴¹⁰ – cientificamente denominados por *Serinus Canaria*⁴¹¹ –, ambos enquadrados na categoria de risco de extinção de espécie “Menor preocupação” do IUCN Red List⁴¹².

3.5. A DELIMITAÇÃO DA BIOÉTICA NO MERCADO LEILOEIRO

“Porque os seres humanos têm usado animais por uma diversidade de razões para alimentação, entretenimento, e para companhia, tem sido difícil definir limites entre o que é uso ético e não ético e quando as leis devem ser desenvolvidas para interceder em nome do bem-estar animal. O mundo da arte não foi isento de pontos de vista conflitantes do que é ético e antiético e de artistas contemporâneos usando animais vivos e mortos no seu percurso artístico com uma linha condutora ética”⁴¹³.

Uma das questões centrais que se podem colocar relativamente ao mercado leiloeiro, é se será eticamente correto vender um animal morto como veículo de criação artística e de *objetificação*. Esta é uma interrogação numa perspetiva ética, mas não necessariamente numa perspetiva legal, até porque a “Ética é saber a diferença entre o que você tem o direito de fazer e o que é certo fazer”⁴¹⁴. Numa perspetiva legal, a pertinência da questão surge pelo fato de, como já se referiu, vários países já terem aprovado legislação – códigos civil e penal – que levou a deixar de considerar-se nos respetivos países os animais domésticos vivos como coisas, sem que tal se tenha estendido necessariamente aos animais mortos. Mas a

⁴¹⁰ Hunt, Tom (2010), Introdução em Haunch of Venison London (2010), “Polly Morgan: Psychopomps”, Catálogo de Exposição, p. 3. Disponível em:

http://pollymorgan.co.uk/wp-content/uploads/2014/01/morgan_online_catalogue.pdf

⁴¹¹ Frade, Fernando (1996), “Canário”, *Verbo, Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, vol. 4. Lisboa: Editorial Verbo, p. 763.

⁴¹² BirdLife International. 2016a. *Fringilla coelebs*. The IUCN Red List of Threatened Species 2016: e.T22720030A88199920, s/p. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2016-3.RLTS.T22720030A88199920.en>.

BirdLife International. 2016b. *Serinus canaria*. The IUCN Red List of Threatened Species 2016: e.T22720056A88429138, s/p. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2016-3.RLTS.T22720056A88429138.en>.

⁴¹³ “Because humans have used animals for a variety of reasons from food, entertainment, to companionship it has been difficult to define boundaries between what is ethical and unethical use and when laws should be developed to intercede on behalf of animal welfare. The world of art has not been exempt from conflicting viewpoints of what is ethical and unethical and contemporary artists using live and dead animals in their art walk that ethical line.”, in Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 1. Disponível em:

https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴¹⁴ “Ethics is knowing the difference between what you have a right to do and what is right to do.”, in Stewart, Potter *apud* Coffey, Ryan (2013), “Ethics for community planning” (online), Michigan State University, s/p. Disponível em: http://msue.anr.msu.edu/news/ethics_for_community_planning

resposta à questão pressupõe uma outra relacionada com a utilidade da objetificação do animal: “A arte contemporânea pode abordar produtivamente a morte de animais?”⁴¹⁵

Antes de mais, será possível utilizar os animais na arte, estabelecendo um padrão ético para o cuidado dos animais na vida e na morte e discutir a possibilidade de envolver o uso de animais na arte sem violar a ética animal? Mitchell (2016) entende que sim. Observa-se que, a confirmação da resposta a esta questão implica não somente a ponderação sobre as cinco liberdades no bem-estar animal⁴¹⁶ mas também pela análise às alterações a essa estabilidade quando o animal é utilizado em expressões artísticas. Entende-se que, há conflitos entre princípios de liberdade de expressão do artista e da ética subjacente às liberdades no bem-estar animal se a utilização deste como veículo de expressão artística motivar alterações a esse bem-estar a ponto de o privar de alguma das cinco liberdades incluindo a morte. Por exemplo, de acordo com Sue Coe, a objetificação do animal através do uso da metáfora conduz a que preocupações como o bem-estar e os interesses dos animais não tenham importância⁴¹⁷. A afirmação de Sue Coe convida à reflexão sobre um potencial conflito: A utilização dos animais (vivos ou mortos) por parte dos artistas para criação artística, fará com que se desenvolva uma despreocupação ética no relacionamento entre os artistas e os animais? A revelação dos conflitos ou dos potenciais conflitos ou interesses configura-se como uma fonte para a delimitação ética da utilização dos animais na arte, em geral, e na *Taxidermia Artística*, em particular.

Se o animal é objetificado na arte através da metáfora⁴¹⁸ e se também o é na história natural, não o será também na vida quotidiana? Com efeito, como afirma Amanda Reed (2006), um animal pode ser objetificado quando se estipula um valor para a sua venda em lojas de animais; da mesma forma que um animal de estimação pode ser considerado objeto. Entende-se que, no mercado da arte também o será face ao comportamento dos diversos intervenientes.

Tanto no mundo da arte como no mercado da arte, autores como McAndrew (2012), Robertson e Chong (2008) ou Hargreaves (2012) identificam intervenientes que operam neste meio e que, de certa forma, têm motivações, atitudes e responsabilidades. Hargreaves (2012)

⁴¹⁵ “Can contemporary art productively address the killing of animals?”, in Baker, Steve (2006), *Killing Animals* apud Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 124.

⁴¹⁶ WSPA (2011), “Universal Declaration on Animal Welfare (UDAW)” (online), in *Global Animal Law*. Disponível em: <https://www.globalanimallaw.org/database/universal.html> ONU (2009), “Declaração Universal dos Direitos Humanos (online). Disponível em: <http://www.onu.org.br/img/2014/09/DUDH.pdf>

⁴¹⁷ Baker, Steve (2000), *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books apud Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, p. 13. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

⁴¹⁸ Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, p. 12. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

distingue o mercado da arte do mundo da arte (*artworld*) referindo que o mercado da arte integra os galeristas, os colecionadores e as leiloeiras; enquanto na *artworld*, para além destes intervenientes, também intervêm os críticos de arte, os curadores e os próprios artistas.

“Vários tipos principais de organização estão envolvidos em negócios de arte: galeristas e leiloeiros de obras de arte e antiguidades são intermediários-chave; os museus públicos de arte são instituições civis líderes em democracias liberais, ao lado de bibliotecas e universidades; os consultores de arte, companhias de seguros, advogados de arte, e decoradores e designers; e as corporações empresariais usam a arte construindo coleções de arte e patrocinando a exposição do museu”⁴¹⁹.

Apesar de Robertson e Chong (2008) referirem alguns dos intervenientes no mercado e no mundo da arte, McAndrew (2012) desenvolve mencionando que existem um vasto número de agentes que definem o mercado da arte: como os artistas (que são fundamentais para o mercado porque são eles os criadores de obras que são colocadas à venda pelos mercados); os galeristas (desenvolvem, promovem e publicitam a obra dos artistas) e leiloeiros; os colecionadores, que possuem uma série de motivações e objetivos; e o Estado, que tem o papel de suportar, promover e financiar as obras e a carreira dos artistas. Contudo, parece que, os intervenientes neste universo artístico são não somente os artistas, os mercados, a sociedade civil, a Administração Pública e os colecionadores⁴²⁰, constatando-se a existência de outro interveniente – os públicos⁴²¹ (Ilustração 3.1). Como Ana Rosas Mantecón (2009) assinala: “O papel do *público* é gerado no encontro com as ofertas culturais [...]”. Para além de Robertson e Chong (2008), McAndrew (2012) e Mantecón (2009), também Alexandre Melo refere-se às três áreas do mercado da arte (cultural, económica e política) contemporânea, onde operam vários intervenientes tanto do mundo da arte como do mercado da arte, tais como os públicos, os leiloeiros, os colecionadores e a administração pública⁴²².

⁴¹⁹ “Several main types of organization are involved in art business: dealers and auctioneers of fine art and antiques are keys intermediaries; public art museums are leading civic institutions in liberal democracies alongside libraries and universities; providers of ancillary services include art fairs, art advisors, insurance companies, art lawyers, and interior decorators and designers; and business corporations use art by building art collections and sponsoring museum exhibition.”, in Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), “Introduction to studies in art business”, in Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), *The Art Business*. New York: Routledge, p. 5.

⁴²⁰ Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), “Introduction to studies in art business”, in Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), *The Art Business*. New York: Routledge, p.5; McAndrew, Clare (ed.) (2010), “An Introduction to Art and Finance”, in McAndrew, Clare (ed.) (2010), *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*. New York: Bloomberg Press, pp. 9-17.

⁴²¹ Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte, p. 41. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

⁴²² Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte, pp. 41-42 e 51. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>

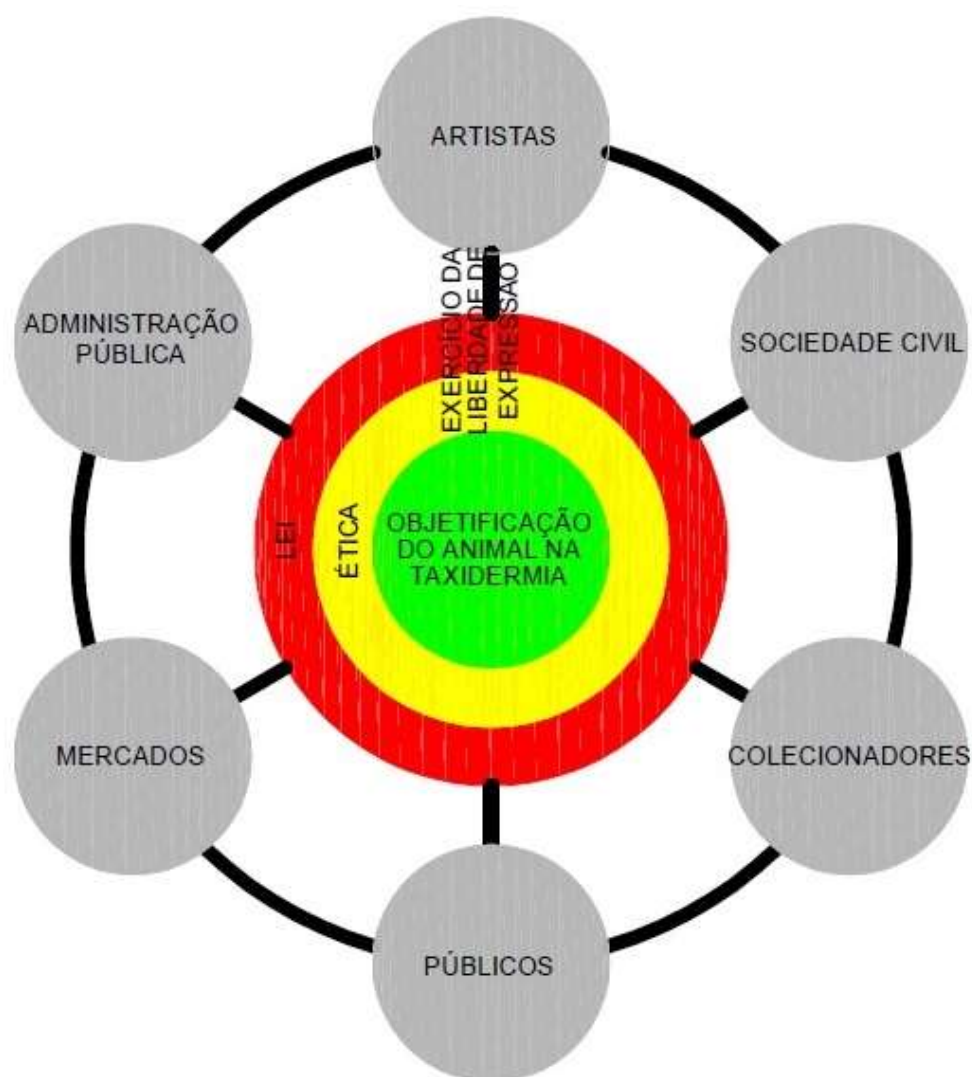


Ilustração 3.1: Intervenientes na *Taxidermia Artística*.
Fonte: Elaboração própria (2017).

A resposta aos potenciais conflitos de princípios ou interesses já referidos e à questão subjacente à comercialização da *Taxidermia Artística* nos mercados leiloeiros carece da análise do contributo de cada um dos intervenientes ativo ou passivo, sejam estes os artistas, os públicos, os mercados, a Sociedade Civil (como por exemplo *The Minnesota Association of Rogue Taxidermists*), os colecionadores ou a Administração Pública. Com efeito, afigura-se que, na utilização de animais na *Taxidermia Artística*, cada um destes intervenientes tem motivações, comportamentos e responsabilidades (Quadro 3.1).

Intervenientes na utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>		
Artistas	Motivação	Motivação dos artistas <i>para a</i> utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Atitude	Atitude dos artistas <i>na</i> utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Responsabilidade	Responsabilidade dos artistas <i>com a</i> utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
Públicos	Motivação	Motivação dos públicos <i>em verem</i> animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Atitude	Atitude dos públicos <i>perante a</i> utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Responsabilidade	Responsabilidade dos públicos <i>perante a</i> utilização e o modo de utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
Mercados	Motivação	Motivação dos mercados <i>na comercialização</i> de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Atitude	Atitude dos mercados <i>perante a</i> utilização e o modo de utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Responsabilidade	Responsabilidade dos mercados <i>perante a</i> utilização e o modo de utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
Sociedade Civil	Motivação	Motivação da Sociedade Civil <i>para a</i> utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i> ou <i>na discussão</i> da sua utilização
	Atitude	Atitude da Sociedade Civil <i>na e perante o</i> modo e utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Responsabilidade	Responsabilidade da Sociedade Civil <i>com ou perante a</i> utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
Administração Pública	Motivação	Motivação da Administração Pública <i>em promover, financiar, publicitar e regular a</i> utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Atitude	Atitude da Administração Pública <i>perante a</i> utilização e o modo de utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Responsabilidade	Responsabilidade da Administração Pública <i>perante a</i> utilização e o modo de utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
Colecionadores	Motivação	Motivação dos Colecionadores <i>em adquirirem</i> animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Atitude	Atitude dos Colecionadores <i>perante a</i> utilização e o modo de utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>
	Responsabilidade	Responsabilidade dos Colecionadores <i>na aquisição</i> de obras criadas com a utilização de animais na <i>Taxidermia Artística</i>

Quadro 3.1: Intervenientes na utilização de animais na *Taxidermia Artística*.

Fonte: Elaboração própria (2017).

“Ao estudar como os artistas interagem e usam os animais na sua arte, podemos analisar e começar a desenvolver uma espécie de compreensão de como as nossas ações como seres humanos em relação a eles afetam a vida dos animais e as nossas percepções preconcebidas deles”⁴²³, bem assim como identificar os eventuais pontos de conflito entre diferentes princípios ou interesses. Antes, porém, considera-se reconhecer que, ao artista que trabalha com ou sobre o mundo natural é exigido o cumprimento de padrões éticos no exercício do seu trabalho, isto é, agir com integridade, agir de forma profissional, agir de modo a promover a confiança na atividade, tratar o mundo natural com o respeito que este merece e assumir a responsabilidade pelos seus atos⁴²⁴.

Na ação dos artistas na utilização dos animais na *Taxidermia Artística*, diversas interrogações ou preocupações podem colocar-se, quanto à sua motivação, atitude e responsabilidade. Quanto à motivação, nomeadamente “[...] se “o olhar desconfortável” suscitado pelas mortes de animais é indispensável para que a arte contemporânea catalise as reflexões dos espetadores sobre a bioética”⁴²⁵, reformulando o modo como os espetadores a interpretam. Para o artista Scott Bibus “A intenção básica é não só retratar um lado mais sombrio da natureza que raramente é vista na taxidermia tradicional, mas também explorar como o sangue e o *gore*, como normalmente se vê em filmes de terror de Hollywood, serve para frustrar a eficácia de retratos da morte na cultura americana”⁴²⁶.

Segundo Sarina Brewer a história do animal é muitas vezes contada nas suas criações artísticas que envolvem a utilização do corpo de um animal, prestando-lhe assim homenagem, como é o caso da escultura *Frankenpussy*⁴²⁷. A artista afirma que nas suas criações, tanto aborda questões sociais (*Chasing Demons*), como ambientais (*Turducken à la Monsanto*; Fig.

⁴²³ “In studying how artists interact and use animals in their art, we can analyze and begin to develop a sort of understanding in how our actions as humans towards them affects the lives of animals and our preconceived perceptions of them.”, in Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 4. Disponível em:

https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴²⁴ Baseado nos Padrões Éticos e Profissionais Globais RICS (Royal Institution of Chartered Surveyors). Disponível em: <https://www.rics.org/Global/Os%20Padr%C3%B5es%20%C3%89ticos%20e%20Profissionais%20Globais-%20Formatted.pdf>

⁴²⁵ Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s “Abject Art” as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*, p. 89. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>

⁴²⁶ “The basic intent is to both portray a darker side of nature that is rarely seen in traditional taxidermy as well as explore how over-the-top blood and gore, as typically seen in Hollywood horror movies, serves to blunt the effectiveness of death portrayals in American culture.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por *email* no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo C, p. XXV.

⁴²⁷ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XVI.

1.48), como políticas (*A Rude Awakening*) ou autobiográficas (*Ewe Time* e *Mother's Little helper Monkey*)⁴²⁸. A artista Sarina Brewer afirmou em entrevista que:

“O meu objetivo principal é criar um diálogo sobre as relações entre humanos e animais. [...] O meu trabalho é um catalisador para a discussão e dá ao espectador a oportunidade de desenhar paralelos emocionais e filosóficos entre nós. O meu trabalho faz as pessoas olhar para um animal morto num contexto que ainda é estranho para muitas pessoas (como a arte). Algumas pessoas acham que é apropriado usar animais desta maneira, outras acham que não é apropriado”⁴²⁹.

“As minhas esculturas de taxidermia servem como recetáculos simbólicos para os espíritos dos animais. Eu juntei espécies diferentes para representar os vários animais que são potenciais novas casas para os espíritos em transição. Às vezes eu quero contar uma história aos espectadores, mas muitas das vezes o meu trabalho é apenas um vaso decorativo, e a história é apenas para mim (sobre a criação de casas para os espíritos animais)”⁴³⁰.

Quanto à atitude dos artistas na utilização dos animais na *Taxidermia Artística* coloca-se a questão se os artistas poderiam participar de um movimento e ser parte integrante do fundamento da definição de ética animal⁴³¹. Baker (2012), referindo-se aos artistas questiona, “Colocam, eles, primeiro a ética, ou colocam, eles, os interesses da sua arte antes da ética?”⁴³² A artista Sarina Brewer destaca a importância de, para o artista trabalhar com taxidermia, necessita ter uma relação profunda com animais e aprender a utilizá-los adequadamente para transmitir a mensagem⁴³³. A artista afirma que na *Rogue Taxidermy* os

⁴²⁸ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XVI.

⁴²⁹ “*My main objective is to create dialogue about human/animal relationships. [...] My work is a catalyst for discussion and gives the viewer an opportunity to draw emotional and philosophical parallels between them self and me. My work makes people look at a dead animal in a context that is still foreign to many people (as artwork). Some people feel it's appropriate to use animals this way, some people feel it isn't appropriate.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XV.

⁴³⁰ “*My taxidermy sculptures serve as symbolic vessels for animal spirits. I splice different species together to represent the various animals that are potential new homes for transitioning spirits. Sometimes I want to tell a story to viewers, but often my work is merely a decorative vessel, and the story is just for me (about creating homes for animal spirits).*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XVI.

⁴³¹ Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 45. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴³² “*Will they put ethics first, or will they put the interests of their art before ethics*”, in Baker, Steve (2012), *Artist / Animal*. Minnesota: University of Minnesota Press, p. 1.

⁴³³ “*working with these materials requires you to have a deep personal history with animals. Learning to tell a story using their bodies is a language that is not a skill you develop overnight.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e

animais não são mortos propositalmente para criar arte, e se assim não fosse, isto é, se os artistas *Rogue* não tivessem essa preocupação, nunca se teria criado a *Rogue Taxidermy*⁴³⁴. Sobre o seu trabalho Brewer salienta:

“O meu principal objetivo é sempre provocar alguma empatia pelo animal cujos restos estão sendo usados para criar o trabalho. [...] O meu objetivo inicialmente era criar trabalhos de taxidermia que fossem mais evidentes no uso de animais mortos. Expor o uso de restos de animais em vez de escondê-los”⁴³⁵.

“Ao longo dos últimos 25 anos que tenho trabalhado com materiais animais, tenho tentado alcançar "zero resíduos" sempre que possível. [...] Eu uso tanto do animal quanto eu posso, para mostrar o meu respeito pela Mãe Natureza”⁴³⁶.

Quanto à responsabilidade dos artistas na utilização dos animais na *Taxidermia Artística* renova-se a questão de Steve Baker: “A arte contemporânea pode abordar produtivamente a morte de animais?”⁴³⁷ (o que evidencia um potencial conflito entre princípios: liberdade de expressão e ética). Em entrevista o artista Juan Cabana afirmou: “Eu assumiria que a maioria das pessoas amam os animais por isso seriam contra matar animais para criar arte”⁴³⁸. O artista acrescenta “Eu vou ao mercado, compro um peixe, tiro-lhe a pele, guardo as partes para a arte e como a carne do peixe. Poderá um vegetariano ficar chateado com isso?”⁴³⁹. Também quanto à responsabilidade colocam-se diversas preocupações, nomeadamente quanto à relevância da proveniência dos animais; quanto ao especismo e à fomentação do especismo; quanto ao tratamento diferenciado na utilização na arte de animais de espécies vulneráveis em risco de extinção, relativamente a outros de espécies que não estejam nessas

respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XIII.

⁴³⁴ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XIII.

⁴³⁵ “*My foremost goal is always to elicit some empathy for the animal whose remains are being used to create the work. [...] My goal initially was to create taxidermy works that were more overt in their use of dead animals. To expose the use of animal remains rather than hide it.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por *email* no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXV.

⁴³⁶ “*Throughout the 25 years I have worked with animal materials, I have tried to achieve "zero waste" whenever possible. [...] I use as much of the animal as I can to show my respect for Mother Nature.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XV.

⁴³⁷ “*Can contemporary art productively address the killing of animals?*”, in Baker, Steve (2006), *Killing Animals* apud Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 124.

⁴³⁸ “*I would assume most people love animals so they would be against killing animals to create art.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por *email* no dia 07.02.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, p. XXIII.

⁴³⁹ “*I go to the market, buy a fish, skin it, save parts for art then eat the fish meat. Perhaps a vegetarian might be upset with this?*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por *email* no dia 07.02.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, p. XXIII.

condições; quanto à colisão da liberdade de expressão do artista utilizando animais na arte com o modo como os animais são utilizados na arte (o que evidencia um potencial conflito entre princípios: liberdade de expressão e ética).

“Baker [...] apresenta um ponto válido de que se os artistas estão incorporando ativamente o diálogo das relações homem-animal em sua arte e se agirem responsabilmente para com esses animais de que poderá haver um benefício, fornecendo uma maneira alternativa de discussão para o tratamento ético dos animais para o progresso futuro”⁴⁴⁰.

As obras de alguns artistas, tais como Damien Hirst, suscitam interrogações a propósito dos dilemas éticos que os públicos experimentam ao se confrontarem com as mesmas⁴⁴¹. Se por um lado esses artistas evidenciam a ambiguidade dos nossos critérios éticos para com os animais, também eles estão potencialmente envolvidos com esses dilemas éticos quando o seu uso dos animais na arte é concretizado de forma duvidosamente ética, fazendo apanágio de argumentos éticos ou supostamente éticos; isto é o que se poderá denominar de uso irresponsável dos animais na arte⁴⁴².

“Com o aumento das leis criadas para proteger os animais, o mundo da arte pode um dia ter que introduzir a reforma de como os artistas tratam os animais. Tal reforma só pode vir da discussão da ética animal [...]”⁴⁴³.

Contudo, considera-se que, a discussão da ética animal não pode ser efetuada sem a participação dos artistas e, como refere Yeung (2012: 58), os artistas têm um papel importante quando incorporam as problemáticas da ética nas suas criações artísticas de modo a não

⁴⁴⁰ “Baker [...] presents a valid point that if artists are actively incorporating the dialogue of human-animal relations in their art and acting responsibly towards these animals than there can be a benefit by providing an alternative manner of discussion towards the ethical treatment of animals for future progress.”, in Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p 46. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁴¹ Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p 3. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁴² Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 23. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁴³ “With the increase of laws created to protect animals the world of art may someday have to introduce reform of how artists treat animals. Such reform can only come from the discussion of animal ethics [...]”, in Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 3. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

desenvolver um sentimento moral de repulsa nos observadores, como é, por exemplo, o caso positivo das obras *Shocking de-taxidermy*.

“Artistas incorporando o diálogo da ética animal na sua arte são um passo inicial e importante para o progresso da compreensão da ética animal num mundo de narrativas humanas construídas com animais”⁴⁴⁴.

Os artistas criam obras, criam uma tendência e, desenvolvem a cultura. No entanto, qual é o papel dos públicos nesta iniciativa artística? Qual a motivação dos públicos em verem animais na arte? Antes da apreciação desta questão, parece relevante avaliar de que forma se comportam individualmente os públicos perante a utilização de animais na arte. Como afirma Coelho (2010): “O público compõe-se de uma variedade de conjuntos que tem, cada um, uma motivação, um objetivo e um comportamento específico.”⁴⁴⁵ Na obra *Helena*, de Marco Evaristti, o artista identifica três tipos de público – o espectador que pressiona o botão (ativo); o que ama o que vê, e o que julga a ação⁴⁴⁶ –, e na obra *Exposición Nº 1*, de Guillermo “Habacuc” Vargas – nenhum espectador interveio, apesar das mais variadas críticas ao artista –, estas obras permitem a constatação de vários tipos de comportamentos nos públicos.

Afigura-se que, na *Taxidermia Artística* os públicos têm três tipos de comportamentos, ou seja: ou tomam uma atitude ativa, participativa, interventiva de moto próprio; ou tomam uma atitude também interventiva, mas reativa, isto é, como reação a outra atitude, seja esta de provocação ou de estímulo ou com outro intuito; ou tomam uma atitude puramente passiva, independente de todo e qualquer estímulo, seja ele intencional, provocatório ou de outra natureza. Este comportamento individual dos públicos verifica-se como reação a uma prática artística efetuada ou pretendida, mas também se encontra durante *performances* ou em instalações (Quadro 3.2). Mas a atitude dos públicos também conduz a outras reflexões, nomeadamente pelo especismo, se a reação dos públicos a uma obra de *Taxidermia Artística* é igual indiferentemente da espécie animal usada na criação artística; se a utilização de animais na arte motiva ou estimula comportamentos antissociais; se a atitude dos públicos é hipócrita, isto é, se é coerente com os seus próprios atos (hipocrisia). Da mesma forma que Aloï (2012) constatou que há uma certa hipocrisia relativamente à morte de animais (neste

⁴⁴⁴ “Artists’ incorporating the dialogue of animal ethics in their art is an initial and important step towards the progress of understanding animal ethics in a world of human constructed animal narratives.”, in Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 5. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁴⁵ Coelho, 2010 *apud* Mantecón, Ana Rosas (2009), “O que é o público?” (online), *Revista Poiésis*, nº 14, p. 176. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis_14_Publico.pdf

⁴⁴⁶ Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University, p. 37. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

caso, insetos) na arte e à morte desses mesmos animais num contexto mais quotidiano, Mitchell (2016) também constatou a existência de hipocrisia entre a ética artística e a ética cultural. A artista Sarina Brewer alega pretender com as suas obras fazer os públicos refletirem nos seus próprios pensamentos hipócritas⁴⁴⁷. Segundo Brewer, a utilização dos animais na arte conduzirá necessariamente a um diálogo sobre ética⁴⁴⁸.

TAXIDERMIA ARTÍSTICA	
Comportamento individual dos públicos perante a utilização de animais na Taxidermia Artística	
Atitude	Descrição
Ativa	O espetador intervém na crítica ou no apoio não carecendo de qualquer estímulo
Reativa	O espetador intervém na crítica ou no apoio como reação a outra intervenção ou provocação (estímulo)
Passiva	O espetador não intervém na crítica ou no apoio independentemente de qualquer estímulo

Quadro 3.2: Comportamento individual dos públicos perante a utilização de animais na *Taxidermia Artística*.

Fonte: Elaboração própria (2017).

“Quero que a minha arte induza uma autoavaliação que exponha padrões contraditórios e hipócritas que as pessoas não se apercebem que têm. O respeito é relativo – depende do contexto e da intenção. O que é considerado um uso "respeitoso" de um animal varia de cultura para cultura. O meu trabalho mostra ao espectador que o conceito de "respeito" também pode variar de pessoa para pessoa dentro de uma cultura.”⁴⁴⁹

“Usar materiais animais sempre emocionará quando as pessoas olharem para isso, e sempre conduzirá a um diálogo sobre ética. Haverá sempre pessoas que se oporão, mesmo quando essas pessoas comerem carne e usarem couro. As pessoas são incrivelmente hipócritas quando se trata do uso do corpo de um animal. As pessoas não

⁴⁴⁷ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XV.

⁴⁴⁸ Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XV.

⁴⁴⁹ “I want my art to induce self-assessment that exposes contradictory and hypocritical standards that people my not realize they have. Respect is relative – It's contingent upon context and intention. What is considered a "respectful" use of an animal varies from culture to culture. My work shows the viewer that the concept of "respect" can also vary from person to person within a culture.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XV.

têm problema em comer um BigMac e depois defecá-lo, mas por alguma razão fazer arte com um animal que morreu de causas naturais faz com que a mesma pessoa aponte um dedo e chame a arte de "desrespeitosa"⁴⁵⁰.

Seguindo outra vertente, o artista Scott Bibus afirma que “As pessoas reagem com tristeza e horror quando lhes é revelado que os animais são feridos ou mortos para qualquer propósito. Mesmo os comedores de carne recusam-se a ver vídeos de animais a serem abatidos”⁴⁵¹. Na afirmação de Bibus, o artista revela que as pessoas não querem ver o que os incomoda, mesmo que saibam que isso tenha de ocorrer para que possam fazer uso dos animais para os mais diversos fins. Em entrevista o artista Scott Bibus pondera quanto à utilização que os humanos fazem dos animais para os mais diversos usos, concluindo que a utilização de animais na arte não é pior do que a sua utilização para qualquer um dos outros fins⁴⁵².

“Há exemplos muito mais preocupantes de humanos que usam animais do que para criar arte. Veja a produção de roupas, alimentos, a indústria de animais de estimação. O nosso relacionamento com animais atualmente é utilitário no seu uso. Usamo-los para o companheirismo, o prazer de comer a sua carne, o *status* de vestir as suas peles. Eu não consigo ver como criar arte poderia ser pior, ou mesmo tão ruim, como qualquer um desses”⁴⁵³.

Na ação dos públicos na utilização dos animais na *Taxidermia Artística*, diversas interrogações ou preocupações podem colocar-se também quanto à sua motivação e responsabilidade. Quanto à motivação, nomeadamente pela curiosidade e paixão que os públicos têm pelos animais; pela curiosidade pelo estranho e inquietante (*uncanny*); pelo especismo, nomeadamente no eventual interesse na demonstração de posição dominante do

⁴⁵⁰ “Using animal materials will always create emotion when people look at it, and it will always created dialogue about ethics. There will always be people that oppose it, even when the same people eat meat and wear leather. People are incredibly hypocritical when it comes to the use of an animal's body. People have no problem eating BigMac and then shitting it out, but for some reason making art with an animal that died of natural causes makes the same person point a finger and call the art “disrespectful”.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XVII.

⁴⁵¹ “People react with sadness and horror when it is revealed to them that animals are harmed or killed for any purpose. Even meat-eaters recoil at watching videos of animals being slaughtered.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por email no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXVII.

⁴⁵² Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por email no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXVII.

⁴⁵³ “There are far more concerning examples of humans using animals than for the purpose of creating art. Looks at the production of clothing, food, the pet industry. Our relationship with animals currently is a utilitarian one in that we use them. We use them for companionship, the pleasure of eating their flesh, the status of wearing their hides. I fail to see how creating art could be worse, or even as bad, as any of those.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por email no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, p. XXVII.

homem perante o animal. Quanto à responsabilidade, nomeadamente no que concerne ao dever do espetador responsabilizar o artista quando este não assuma voluntariamente a responsabilidade pelos organismos vivos com que trabalha⁴⁵⁴, bem assim como respeitando os animais mortos utilizados nas suas criações artísticas.

“É fácil atacar um artista pelo seu trabalho antiético, mas é difícil retroceder e avaliar a ética de uma cultura completamente enraizada. O conflito sobre estas obras de [...] Vargas destaca a necessidade de mais discussão dentro da sociedade e do mundo da arte sobre a ética do uso de animais pelos seres humanos em todos os aspetos, a fim de criar progresso no tratamento humano dos animais”⁴⁵⁵.

Parece que, os Mercados poderão e deverão ter um papel ativo participando nessa discussão mencionada por Mitchell (2016). Qual o papel dos Mercados perante a utilização dos animais na arte? Na ação dos mercados, diversas interrogações ou preocupações podem colocar-se. Qual a motivação dos mercados para a comercialização de obras de *Taxidermia Artística*? Quanto à atitude, os mercados devem certificar-se da origem do animal (quanto à ética e à legalidade)? Quanto à responsabilidade, existem dilemas éticos associados à comercialização de obras de *Taxidermia Artística* que devam ser ponderados pelos mercados na sua comercialização? Sarina Brewer afirma “A presença deste tipo de trabalho em galerias neutralizou um antigo estigma de longa data que foi associado à taxidermia nos Estados Unidos”⁴⁵⁶.

Mitchell (2016), constata que “[...] a formação de um comité para regular a forma como os artistas usam os animais seria uma solução prática para proteger os artistas de futuras batalhas legais. Se este comité de regulação de bem-estar animal se tornasse o padrão dentro do mundo da arte em todo o mundo, então museus de arte e galerias poderiam exigir aos artistas que usassem este comité de regulação de bem-estar animal para ter o seu trabalho

⁴⁵⁴ No manifesto de Robert Marbury e Mark Dion consta que “*Artists working with living organisms must know what they are doing. They must take responsibility for the plants’ or animals’ welfare. If an organism dies during an exhibition, the viewer should assume the death to be the intention of the artist.*”, in Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 140.

⁴⁵⁵ “*It is easy to attack an artist for their unethical work but it is difficult to step back and assess the ethics of a thoroughly ingrained culture. The conflict over these works by [...] Vargas highlights the need for more discussion within society and the world of art about the ethics of the use of animals by humans in all aspects in order to create progress in the humane treatment of animals.*”, in Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 11. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁵⁶ “*The presence of this type of work in galleries neutralized a very old long-standing stigma that has been attached to taxidermy in the United States.*”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por *email* no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XIII.

exibido nas suas instalações”⁴⁵⁷. As palavras de Mitchell (2016) permitem refletir que a Sociedade Civil através das mais diversas entidades que a incorporam parece poder assumir uma função proativa perante a utilização dos animais na arte, promovendo ações de sensibilização, defendendo e pugnando pelo cumprimento de delimitações éticas, ou contribuindo para a regulação dessas delimitações no exercício das atividades artísticas sem prejuízo do bem-estar animal, fazendo-se ouvir junto da Administração Pública.

Também a ação da Administração Pública perante a utilização dos animais na *Taxidermia Artística* parece relevante, procurando o equilíbrio de posições; visando a promoção da audição das diversas entidades da Sociedade Civil; na promoção do diálogo na Sociedade Civil. Contudo, na atuação da Administração Pública, é adequada a imposição por via legislativa de parâmetros reguladores ou limitativos de criações artísticas com argumentos justificados na ética? Quais os limites à intervenção do Estado nos conflitos entre a liberdade de expressão dos artistas e a ética?

Segundo a Recomendação relativa à Condição do Artista (1980), da UNESCO, é reconhecido “[...] que as artes na sua maior e mais ampla definição são e devem ser parte integrante da vida e que é necessário e apropriado para os governos ajudarem a criar e sustentar não somente um clima que incentive a liberdade de expressão artística, mas também as condições materiais que facilitem a libertação desse talento criativo”⁴⁵⁸. Afigura-se, contudo, que existem pontos de conflito entre princípios ou interesses relativamente à *Taxidermia Artística*, envolvendo a liberdade de expressão artística e a ética, nomeadamente os que se sintetiza no Quadro 3.3.

Os conflitos entre os princípios éticos e liberdade de expressão, resultantes das ações, comportamentos e atitudes, permitem a representação gráfica da Ilustração 3.2 (em abcissas, as ações, comportamentos e atitudes aumentam desde inócuas no zero à extinção de uma espécie no máximo).

Poderão os diferentes povos e culturas ter o mesmo estatuto de liberdade cultural e de expressão? Mitchell (2016) exemplifica com um caso recente na China em que 10 mil cães foram abatidos para consumo humano num festival. A particularidade que Mitchell (2016)

⁴⁵⁷ “[...] the formation of a committee to regulate the way artists use animals would be a practical solution to protect artists from future legal battles. If this animal welfare regulatory committee became the standard within the art world worldwide, then art museums and galleries could require artists to use this animal welfare regulatory committee to have their work displayed in their establishment.”, in Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, pp. 30-31. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁵⁸ “[...] that the arts in their fullest and broadest definition are and should be an integral part of life and that it is necessary and appropriate for governments to help create and sustain not only a climate encouraging freedom of artistic expression but also the material conditions facilitating the release of this creative talent.”, in UNESCO (1980), “Records of the General Conference. Twenty-First Session. Belgrade, 23 September to 28 October 1980” (online), p. 147. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029E.pdf>

acentua é que, apesar de ser uma prática tradicional nesta cultura oriental, os ocidentais criticam e repugnam tal prática; tal como no ocidente come-se carne de vaca e na Índia não – isto é: diferentes povos, diferentes práticas, diferentes formas de ver o especismo.

Pontos de conflito entre princípios ou interesses
liberdade de expressão artística e ética
Dilemas
“A arte contemporânea pode abordar produtivamente a morte de animais?” ⁴⁵⁹
“Nenhum animal pode ser morto especificamente com o propósito de criar arte taxidérmica” ⁴⁶⁰
“É razoável a utilização de animais mortos como ferramentas da criação artística?” ⁴⁶¹
“Porque fazem despertar sentimentos, alguns de indignação?” ⁴⁶²
“Atenta contra a dignidade de um animal mostrá-lo sem vida ou em processo de putrefação?” ⁴⁶³
Referindo-se aos artistas, “Colocam, eles, primeiro a ética, ou colocam, eles, os interesses da sua arte antes da ética?” ⁴⁶⁴
A liberdade de expressão do artista utilizando animais na arte colide com o modo como os animais são utilizados na arte?

Quadro 3.3: Pontos de conflito entre princípios ou interesses

Fonte: Elaboração própria (2017).

Todavia, como constata Mitchell (2016), a educação (educar tanto os artistas como os públicos) é importante para que se desconsidere o especismo, devendo ter-se sempre em atenção as particularidades culturais das obras. Como já se referiu, Sônia T. Felipe (2007) sugeriu considerarem-se dois tipos de especismo: o especismo elitista e o especismo eletivo,

⁴⁵⁹ “Can contemporary art productively address the killing of animals?”, in Baker, Steve (2006), *Killing Animals* apud Aloí, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, p. 124.

⁴⁶⁰ «Disclaimer», informação disponível no *website* do artista Scott Bibus. Disponível em: <http://www.deadanimalart.com/gallery>

⁴⁶¹ “¿es razonable la utilización de animales muertos como herramientas de la creación artística?”, in Castelo, Carmen Velayos (2007), “Ética Animal. Animales reales en el arte, o sobre los límites éticos de la capacidad creadora” (online), p. 33.

Disponível em: http://www.ub.edu/fildt/revista/pdf/RByD10_Animal.pdf

⁴⁶² “¿por qué hacen aflorar sus muestras sentimientos tan encontrados, algunos de indignación?”, in Castelo, Carmen Velayos (2007), “Ética Animal. Animales reales en el arte, o sobre los límites éticos de la capacidad creadora” (online), pp. 33-34.

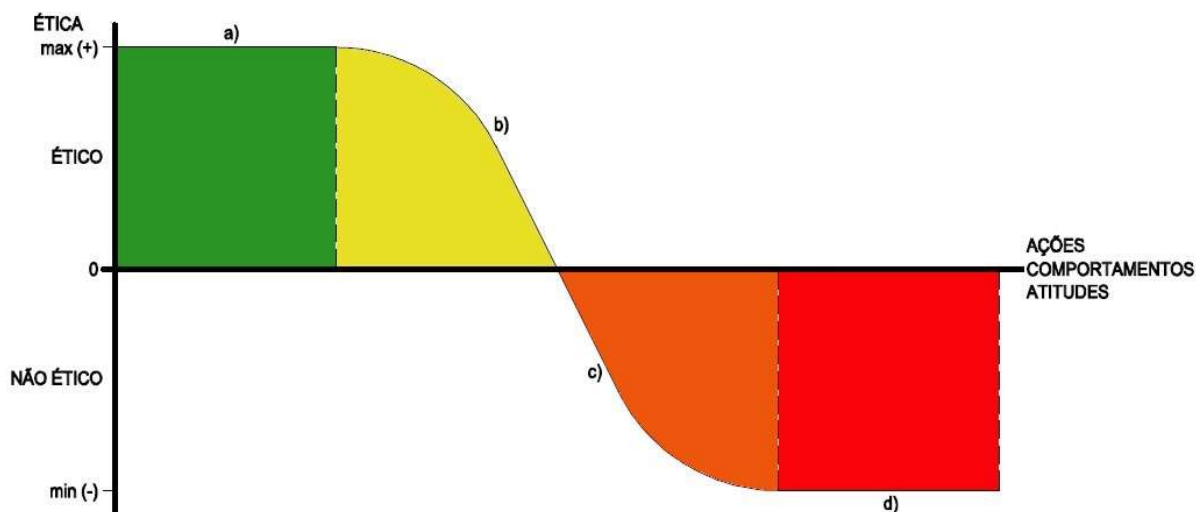
Disponível em: http://www.ub.edu/fildt/revista/pdf/RByD10_Animal.pdf

⁴⁶³ “¿atenta contra la dignidad de un animal el mostrarlo sin vida o en proceso de putrefacción?”, in Castelo, Carmen Velayos (2007), “Ética Animal. Animales reales en el arte, o sobre los límites éticos de la capacidad creadora” (online), p. 34.

Disponível em: http://www.ub.edu/fildt/revista/pdf/RByD10_Animal.pdf

⁴⁶⁴ “Will they put ethics first, or will they put the interests of their art before ethics”, in Baker, Steve (2012), *Artist / Animal*. Minnesota: University of Minnesota Press, p. 1.

definindo o especismo elitista como o preconceito para com todas as espécies que não a humana e o especismo eletivo como aquele que escolhe alguma(s) espécie(s) em particular como alvo da discriminação e protege outras.



Legenda:

- a) Há liberdade de expressão ética.
Sem se suscitarem dúvidas, não há qualquer tipo de conflito entre os princípios ou interesses: ética e liberdade de expressão do artista; isto é, a liberdade de expressão do artista é exercida sem se suscitarem dúvidas quanto à ética do uso do animal no exercício da prática artística, não sendo este condicionado ou privado das suas liberdades de bem-estar. A liberdade de expressão artística coexiste com a ética.
- b) Conflitos.
Coexistem princípios ou interesses.
Liberdade de expressão ética.
Há condicionamentos à liberdade de expressão artística de forma que o comportamento seja ético?
A liberdade de expressão existe onde houver ética.
- c) Conflitos.
Não há liberdade de expressão ética.
É suposto não haver liberdade de expressão perante a lei.
Qual o princípio ou interesse de maior valor: ética ou liberdade de expressão artística? A liberdade de expressão artística existe onde houver ética.
- d) Não há liberdade de expressão viável perante a lei e a ética.
O comportamento não é de todo ético? A liberdade de expressão artística existe onde houver ética.

Ilustração 3.2: Ações, Comportamentos e Atitudes versus Ética

Fonte: Elaboração Própria (2017).

Considerando-se o especismo dividido nestes dois tipos, não será a consideração moral da objetificação dos animais usados em *Taxidermia Artística* também diferente consoante a espécie do animal? Essa divisão da objetificação em dois tipos é igual para todos os géneros de *Taxidermia Artística*? Isto é, a mesma interpretação e consideração moral é válida para

todas as espécies animais e para todos os géneros de *Taxidermia Artística*? As pessoas vêm e aceitam ou rejeitam a objetificação do animal usado em *Taxidermia Artística* sopesando quais fatores: a espécie do animal, a atração, a repulsa, o choque, o *uncanny*, a beleza, o valor *brand*? Por exemplo, se o cão que Vargas usou na sua exposição morresse e fosse colocado dentro de um caixão de vidro cheio de formaldeído com a mesma aparência que se visualiza nas fotografias da *Exposición nº 1* (isto é, com uma imagem sofredora), seria interpretado da mesma forma do que se fosse somente a taxidermia de um cão com aspeto saudável, como se destinasse à recordação do animal doméstico? Quais os fatores de mercado associados a obras desta natureza? Alguma dessas obras seria comercializável em leilão ou numa galeria?

Como se constata, muitas obras e muitos artistas criam ou alimentam controvérsia e, como afirma Mitchell (2016), “O potencial de um comité para regulamentar o uso de animais na arte poderia minimizar a controvérsia em torno de todos os artistas acusados de crueldade com animais”⁴⁶⁵. Todavia, entende-se que, apesar de diversas dúvidas poderem colocar-se relativamente ao funcionamento de um comité para regulamentar o uso de animais na arte, não obstante é prioritariamente mais importante promover o estabelecimento de uma Carta de Valores ou delimitações éticas para uma boa prática na utilização de animais na *Taxidermia Artística*, que possam ser subscritas voluntariamente pelos artistas.

“O estigma, uma vez ligado à taxidermia, foi neutralizado nos últimos anos por artistas que defendem o aprovisionamento humano e ético dos seus materiais. Este novo uso “moralmente aceitável” do corpo de um animal tornou a taxidermia apelativa para um grupo demográfico completamente novo. Sem essa componente crítica, a taxidermia ainda estaria presente exclusivamente em lojas de caça e museus de história natural em todo o país”⁴⁶⁶.

A artista Sarina Brewer avança e afirma “A Rogue Taxidermy vincula-se ao Movimento Verde com a sua mensagem do “uso, e reuso”. O princípio governante entre os puristas dentro do movimento é o fornecimento ético de animais”⁴⁶⁷. Mas a artista reforça com os princípios dos

⁴⁶⁵ “The potential for a committee to regulate the use of animals in art could minimize controversy surrounding any artists accused of animal cruelty.” in Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 31. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁶⁶ “The stigma once attached to taxidermy has been neutralized in recent years by artists who advocate the humane and ethical sourcing of their materials. This new “morally acceptable” use of an animal’s body made taxidermy appealing to an entirely new demographic. Without this critical component, taxidermy would still be residing exclusively in hunting lodges and natural history museums across the country.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XIV.

⁴⁶⁷ “Rogue Taxidermy ties into the Green Movement with its message of “use, and reuse”. The governing

artistas não prejudicarem animais para criarem arte e não matarem animais propositalmente para criarem arte, salientando a importância desse comportamento na aceitação dos públicos da arte taxidérmica, afirmando: “O elemento transformador que permitia ao público aceitar materiais relacionados com a taxidermia na arte foi a introdução da filosofia “não matar” em que este género se centra. Sem a introdução de animais de origem ética, o género nunca se teria formado. As pessoas nunca teriam aceitado esta forma de arte”⁴⁶⁸. Pela análise das palavras da artista interpreta-se o seu reconhecimento de que a liberdade de expressão do artista não supera o direito à vida do animal.

Alguns parâmetros para delimitações éticas na utilização de animais na Taxidermia Artística	
Arte	“A arte pode ser uma ferramenta valiosa para a discussão das relações homem-animal e pode estabelecer bases para o progresso no tratamento ético dos animais.” ⁴⁶⁹
	“A arte pode participar da discussão para progredir na sociedade para uma melhor compreensão da ética animal e como essas éticas se incorporam na nossa maneira de viver.” ⁴⁷⁰
	A liberdade de expressão do artista não supera o direito à vida do animal.
Animais	“Nenhum animal pode ser morto especificamente com o propósito de criar arte taxidérmica” ⁴⁷¹
	“Há maneiras mais éticas de estudar as relações homem-animal sem intencionalmente prejudicar animais como um meio para um fim” ⁴⁷²
	“A classificação do mundo natural, enquanto instrumento concebido pelo homem, tem objetivos científicos; não tem como objetivos estabelecer ou hierarquizar preferências por espécies” ⁴⁷³

Quadro 3.4 (Parte 1): Alguns parâmetros para delimitações éticas na utilização de animais na *Taxidermia Artística*

Fonte: Elaboração própria (2017).

principle among purists within the movement is the ethical sourcing of animals.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, p. XVIII.

⁴⁶⁸ “The transformative element that allowed the public to accept taxidermy-related materials in art was the introduction of the “no-kill” philosophy that this genre is centered around. Without the introduction of ethically sourced animals, the genre never would have formed. People never would have accepted this art form.”, in Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, pp. IX-X.

⁴⁶⁹ Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 22. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁷⁰ Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 61. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁷¹ «Disclaimer», informação disponível no website do artista Scott Bibus. Disponível em: <http://www.deadanimalart.com/gallery>

⁴⁷² Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 63. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁷³ Interpretação do nº 17 de “Some Notes Towards a Manifesto for Artists Working With or About the Living World”, in Aloï, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, 140.

Alguns parâmetros para delimitações éticas na utilização de animais na Taxidermia Artística	
Artistas	“O artista desempenha um papel importante na vida e evolução da sociedade e deve ter a oportunidade para contribuir para o desenvolvimento da sociedade e, como qualquer outro cidadão, exercer as suas responsabilidades, preservando a sua inspiração criativa e a liberdade de expressão” ⁴⁷⁴
	“Os artistas não quebram as leis internacionais de proteção da vida selvagem [...]” ⁴⁷⁵
	“Artistas incorporando o diálogo da ética animal na sua arte são um passo inicial e importante para o progresso da compreensão da ética animal num mundo de narrativas humanas construídas com animais.” ⁴⁷⁶
	“A forma como os animais são representados é importante porque afeta a forma como pensamos e, portanto, tratamos os animais.” ⁴⁷⁷
	Os artistas são responsáveis por ponderar com bom senso os valores éticos sempre que no âmbito da liberdade de expressão artística exercem a sua arte ⁴⁷⁸ .
	Ao artista que trabalha com ou sobre o mundo natural é exigido o cumprimento de padrões éticos no exercício do seu trabalho, isto é, agir com integridade, agir de forma profissional, agir de modo a promover a confiança na atividade, tratar o mundo natural com o respeito que este merece e assumir a responsabilidade pelos seus atos ⁴⁷⁹ .

Quadro 3.4 (Parte 2): Alguns parâmetros para delimitações éticas na utilização de animais na *Taxidermia Artística*

Fonte: Elaboração própria (2017).

Entende-se que, no contexto do estabelecimento de delimitações éticas na utilização de animais na *Taxidermia Artística*, cada um dos intervenientes (Artistas, Públicos, Mercados,

⁴⁷⁴ “Considering that the artist plays an important role in the life and evolution of society and that he should be given the opportunity to contribute to society’s development and, as any other citizen, to exercise his responsibilities therein, while preserving his creative inspiration and freedom of expression”, in UNESCO (1980), “Records of the General Conference. Twenty-First Session. Belgrade, 23 September to 28 October 1980” (online), p. 147. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029E.pdf>

⁴⁷⁵ “Artists do not break international wildlife protection laws [...]”, in Aloi, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd, 140.

⁴⁷⁶ “Artists’ incorporating the dialogue of animal ethics in their art is an initial and important step towards the progress of understanding animal ethics in a world of human constructed animal narratives.”, in Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado, p. 5. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline

⁴⁷⁷ “The way in which animals are represented is important because it affects the way we think about, and hence treat animals.”, in Bekoff, Marc (2009 [2010]), *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC (2ª edição), p. 77.

⁴⁷⁸ Baseado na Recomendação da UNESCO para a Condição do Artista. UNESCO (1980), “Records of the General Conference. Twenty-First Session. Belgrade, 23 September to 28 October 1980” (online). Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029E.pdf>

⁴⁷⁹ Baseado nos Padrões Éticos e Profissionais Globais RICS (Royal Institution of Chartered Surveyors). Disponível em: <https://www.rics.org/Global/Os%20Padr%C3%B5es%20%C3%89ticos%20e%20Profissionais%20Globais-%20Formatted.pdf>

Sociedade Civil, Administração Pública e Colecionadores) tem um papel importante. Parece que, é possível destacar alguns contributos para uma Carta de Valores Éticos na utilização de animais na *Taxidermia Artística*, que envolva ativamente alguns dos intervenientes, tais como artistas, galerias, colecionadores e leiloeiras.

Quando a taxidermista Mickey Alice Kwapis afirma que ser honesta e transparente é a sua primeira prioridade quando se trata de fontes animais para o seu trabalho⁴⁸⁰, reflete-se que, a par de eventuais delimitações éticas na utilização de animais na *Taxidermia Artística*, aos artistas cabe voluntariamente mostrarem com transparência, como alguns o fazem, de que forma desenvolvem a sua arte e quais os interesses que estão em causa.

Steve Baker questionou referindo-se aos artistas: “Colocam, eles, primeiro a ética, ou colocam, eles, os interesses da sua arte antes da ética?”⁴⁸¹. Segundo alguns autores como Angela Singer entrevistada por Aloï (2008b), há artistas que colocam os interesses da sua arte antes da ética. Contudo, relativamente a esta questão, afigura-se que, os artistas são sempre responsáveis por ponderar com bom senso os valores éticos sempre que no âmbito da liberdade de expressão artística exercem a sua arte, cumprindo padrões éticos no exercício do seu trabalho, isto é, agindo com integridade, agindo de forma profissional, agindo de modo a promover a confiança na atividade, tratando o mundo natural com o respeito que este merece e assumindo a responsabilidade pelos seus atos⁴⁸².

⁴⁸⁰ “*Being honest and transparent is my number-one priority when it comes to sources. I do not condone animal cruelty or the slaughter of animals simply for the purposes of taxidermy.*”, in «Taxidermy & Sustainability», informação disponível no *website* da artista Mickey Alice Kwapis. Disponível em: <http://mickeyalicekwapis.com/sustainabletaxidermy/>

“*I practice sustainable taxidermy methods, am a member of the National Taxidermists Association, and have worked, volunteered, and taught at museums and universities all over the world.*” in «About», informação disponível no *website* da artista Mickey Alice Kwapis. Disponível em: <http://mickeyalicekwapis.com/about>

⁴⁸¹ “*Will they put ethics first, or will they put the interests of their art before ethics?*”, in Baker, Steve (2012), *Artist / Animal*. Minnesota: University of Minnesota Press, p. 1.

⁴⁸² Baseado nos Padrões Éticos e Profissionais Globais RICS (Royal Institution of Chartered Surveyors). Disponível em: <https://www.rics.org/Global/Os%20Padr%C3%B5es%20%C3%89ticos%20e%20Profissionais%20Globais-%20Formatted.pdf>

CONCLUSÃO

As obras de *Taxidermia Artística* são portadoras de mensagens e sensações diferentes consoante o seu observador. Uma obra pode ser mais ou menos *uncanny* (inquietante) consoante o seu observador, e pode provocar tanto sensações de atração como de repulsa. No entanto, o que cria esta dualidade é tanto a obra como a sua envolvente, que, no seu conjunto, produzem um efeito de maximização do *uncanny*, produzindo esse conjunto obra-envolvente um efeito maior de estranheza e inquietude do que a obra ou a envolvente isoladamente. No entanto, considera-se que, pelo facto de uma obra de *Taxidermia Artística* ser uma mimetização, torna-se susceptível de transmitir diferentes sensações a diferentes observadores, nomeadamente de atração e de repulsa, com diferentes intensidades. Neste sentido, considera-se que, as obras de *Taxidermia Artística* não se encontram todas no mesmo nível de *uncanny*, porquanto nem todas produzem iguais efeitos de atração e repulsa, seja no mesmo observador ou em observadores distintos.

A análise de muitas obras de *Taxidermia Artística* quanto ao incómodo pela indução da ideia de vida em algo que está morto, ao incómodo pela excessiva proximidade antropomórfica, ao incómodo perante determinados exemplares bizarros, ao incómodo perante a repetição de elementos e a sua duplicação, a apresentação da própria morte, ou de membros decepados, ao binómio atração / repulsa, o antropomorfismo, o sangue / *gore*, o mórbido, o sinistro, o movimento, a destruição do corpo e o medo evidencia o quão *uncanny* é cada uma delas pela inquietude que provoca ao observador. Conclui este estudo que as obras de taxidermia têm algo de *uncanny*, mas que nem todas as obras são igual e totalmente inquietantes (por exemplo, umas atraem-nos muito e outras menos, outras repulsam-nos muito e outras menos, e a maioria tanto nos atraem como nos repulsam).

Entende-se que, o animal como parte integrante da obra artística torna-se num objeto devido à metáforização impressa na obra, contudo, também na taxidermia está salvaguardado o interesse do animal porquanto nesta o animal taxidermizado representa toda a sua espécie, tornando-se um símbolo de representação.

Raphaël Abrille identificou, para uma utilização tradicional da taxidermia, uma estrutura taxonómica categorizada em sete táxons taxidérmicos. A análise das obras de *Taxidermia Artística* no decurso desta investigação permite concluir que, esta arte compreende géneros, alguns dos quais coincidentes com categorias identificadas por Abrille, isto é: o género *Chimeric Hybrid Taxidermy* (ex. Kate Clark e Juan Cabana) coincidente com a categoria 'híbrido quimérico'; o género *Anthropomorphic* (ex. *Oddity Avenue* e Walter Potter) coincidente com a categoria 'composição de fantasia'; e, o género *Bizarre* (ex. Sarina Brewer) coincidente com a categoria 'animal «bizarro»'. Outros géneros da *Taxidermia Artística* derivam de categorias identificadas por Abrille, como por exemplo: os géneros *Wonder Taxidermy* (ex.

Damien Hirst e Nate Hill) e a *Natural History* (ex. Damien Hirst) ou *Scientific Specimen* que derivam da categoria ‘espécime de história natural’; o gênero *Zoomorphic Taxidermy* (ex. Alex Randall) que deriva da categoria ‘objeto de uso’. No entanto, observa-se que outros gêneros da *Taxidermia Artística* não têm qualquer correspondência com as categorias identificadas por Abrille para uma utilização tradicional da taxidermia, tais como os gêneros *Shocking Taxidermy* (ex. Adel Abdessemed), *Flesh Taxidermy* (ex. Géza Szöllösi), *Fictional Symbiosis Taxidermy* (ex. Lisa Black), *Pop Taxidermy* (ex. Polly Morgan) e *Fantasy Taxidermy* (ex. *The Idiots*).

Constatou-se que as obras dos gêneros da *Taxidermia Artística* possuem características peculiares e não se encontram ao mesmo nível de inquietude, porquanto umas obras são mais inquietantes do que outras.

Igualmente, considera-se que as obras de *Taxidermia Artística* têm atributos, descritores de particularidades não associáveis a um gênero específico, mas que são transversais a mais do que um gênero da *Taxidermia Artística*. À semelhança do que Raphaël Abrille refere relativamente à taxidermia tradicional afirmando que os táxons taxidérmicos são muitas vezes permeáveis entre eles, constatou-se que semelhante circunstância ocorre na *Taxidermia Artística*. Com efeito, existem obras de *Taxidermia Artística* que se identificam em mais do que um gênero artístico, preponderando um deles (gênero) e assumindo o outro (não preponderante) a característica de atributo do primeiro (descriptor taxidérmico). Esta investigação identificou os atributos taxidérmicos *Rogue Taxidermy* (ex. Scott Bibus, Sarina Brewer, Robert Marbury), *Surreal Taxidermy* (ex. Cai Guo-Qiang), *Botched Taxidermy* (ex. Angela Singer), *Uncanny Taxidermy* (ex. Emily Mayer), *Recycled Taxidermy* (ex. Angela Singer), *Abject Taxidermy* (ex. Damien Hirst), *Bizarre Taxidermy* (ex. Damien Hirst e Sarina Brewer), *Chimeric Hybrid Taxidermy* (ex. Damien Hirst) e *Fantasy Taxidermy* (ex. Damien Hirst e Sarina Brewer).

Steve Baker e Angela Singer afirmam que, relativamente a algumas das obras de Damien Hirst não terão havido quaisquer preocupações éticas associadas à sua criação artística, pelo que parecem ser *abject taxidermy*. Contudo, considera-se que, tal não terá influenciado a valorização das suas obras no mercado. Entende-se que, a valorização das obras de Hirst provém tanto da raridade e do tamanho do animal, como da importância inovadora e cultural da obra, da *brand* artística de Hirst e das dimensões finais da obra. Na generalidade, as obras de Damien Hirst distribuem-se em dois gêneros – a *Wonder Taxidermy* (semelhante aos Gabinetes de Curiosidades) e a *Natural History* (poucas são as suas obras *Shocking*).

Por sua vez, constatou-se que a artista Polly Morgan tem manifestamente preocupações éticas e utiliza animais (maioritariamente aves e cobras) mais pequenos do que aqueles que Damien Hirst utiliza, o que hipoteticamente será um fator determinante para a diferença de

valorização entre as obras dos dois artistas. Apesar de se constatar que as obras de Polly Morgan são de dimensões inferiores e que os animais que a artista utiliza são de porte inferior e muito menos raros do que aqueles que Damien Hirst faz uso nas suas obras, a artista tem obras que aparentam provocar uma sensação muito mais *uncanny* do que algumas de Hirst. As obras de Polly Morgan enquadram-se em géneros tão distintos como *Pop*, *Shocking* e *Fantasy Taxidermy*. Não obstante, algumas das obras destes dois artistas identificam-se em mais do que um género artístico, preponderando um deles (género) e assumindo o outro (não preponderante) a característica de atributo do primeiro (descriptor taxidérmico).

De um modo geral, considera-se que as obras de *Taxidermia Artística* são valorizadas principalmente tanto pela sua inovação, como pela *brand* artística, a raridade e o tamanho do animal. Porém, apesar de se ter constatado que alegadamente alguns artistas não têm preocupações éticas, hipoteticamente as suas atitudes não tiveram reflexos negativos na valorização económica das suas obras no mercado da arte.

Não obstante parecer que muitos artistas adquirem os animais segundo princípios éticos – tal como arrogam os artistas *Rogue* (entre os quais, Sarina Brewer, Scott Bibus, Robert Marbury, Polly Morgan, entre outros) –, conclui-se como necessário e importante a existência de um acórdão que os artistas possam subscrever, mais vasto que a Carta de Ética (*Ethical Charter*) de *The Minnesota Association of Rogue Taxidermists*, delimitando princípios convencionadamente éticos na criação de obras de taxidermia, sem prejuízo dos artistas voluntariamente deverem mostrar com transparência de que forma desenvolvem a sua arte e quais os interesses que estão em causa em cada uma das suas criações artísticas. Também se conclui que aos artistas incumbe a responsabilidade de ponderar com bom senso os valores éticos sempre que no âmbito da liberdade de expressão artística exerçam a sua arte, cumprindo padrões éticos no exercício do seu trabalho, isto é, agindo com integridade, agindo de forma profissional, agindo de modo a promover a confiança na atividade, tratando o mundo natural com o respeito que este merece e assumindo a responsabilidade pelos seus atos.

No entanto, relativamente às preocupações éticas, considera-se que, a todos os intervenientes do mundo da arte e do mercado da arte lhes incumbem responsabilidades, pelo que estes intervenientes devem questionar o cumprimento de valores éticos. Desta forma, entende-se que, as delimitações éticas na utilização dos animais na *Taxidermia Artística* tanto salvagam os artistas e a sua criação artística, como o respeito pelo animal – o ser que possuía vida. Considera-se que, essas delimitações éticas devem ser respeitadas por todos os intervenientes do mundo e do mercado da arte, nomeadamente: nenhum animal deverá ser morto com o propósito de criar obras de *Taxidermia Artística*.

O início de uma delimitação da Bioética no Mercado Leiloeiro de *Taxidermia Artística*, com a sensibilização de todos os intervenientes, sejam eles os artistas, os públicos, os mercados, os colecionadores, a sociedade civil ou a Administração Pública, permite que a

consciência, a educação, os princípios, o interesse, a preocupação, a motivação, a atitude e a responsabilidade sejam fatores que influenciem para uma boa prática da utilização do animal na *Taxidermia Artística*, da venda e da compra do mesmo.

BIBLIOGRAFIA

- “1/2 Polly Morgan – What Do Artists Do All Day?”, vídeo do YouTube da página Art Documentaries sobre a artista britânica Polly Morgan.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5PxZbqjlcE>
- “5 Questions with Polly Morgan”, entrevista a Polly Morgan, informação disponível no website do Nation Museum of Women in the Arts. Disponível em: <https://nmwa.org/blog/2015/07/27/5-questions-with-polly-morgan/>
- “A Bíblia Sagrada: tradução ecumênica”, (1996). São Paulo: Edições Loyola.
- “A Zoo of Dead Animals», Damien Hirst em entrevista com Mirta D’Argenzio, apud Cicelyn, Eduardo *et al.* (ed. lit.) (2004), Damien Hirst: Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Napoli: Electa Napoli.
- “About”, informação disponível no website da artista Mickey Alice Kwapis. Disponível em: <http://mickeyalicekwapis.com/about>
- Abrille, Raphaël (2012), “L’art (contemporain) de la taxidermie” (online), *INHA*. Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20Final%20R_%20Abrille%20.pdf
- Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch (Código Civil da Áustria) § 285^a
- Allison, Ashley Lynn (2009), *The display of the animal body in the art of Angela Singer*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Disponível em: <http://www.mhsl.uab.edu/dt/2010r/allison.pdf>;
- Aloi, Giovanni (2008a), “Taxidermy Chic”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008a), “Rogue Taxidermy” (online), revista *Antennae*, Issue 6. Disponível em: <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>
- Aloi, Giovanni (2008b), “Angela Singer: Animal Rights and Wrongs”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008b), “Botched Taxidermy” (online), revista *Antennae*, Issue 7. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf
- Aloi, Giovanni (2010), “The death of the animal” (online), *Journal of Visual Art Practice*. Disponível em: http://www.academia.edu/5550906/Giovanni_Aloi-The_Death_of_the_Animal_-_Journal_of_Visual_Art_Practice-2010
- Aloi, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Angela Singer entrevistada por Aloi, Giovanni (2008b), “Angela Singer: Animal Rights and Wrongs”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008b), “Botched Taxidermy” (online), revista *Antennae*, Issue 7. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf
- “Animals – A Different Perception – Entrevista a Pascal Bernier”, informação disponível no vídeo de Edoardo Garis no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pi7khuBrt1U>
- Assembleia da República (2017), *Diário da República*, 1.^a série — N.º 45 — 3. Disponível em: <https://dre.pt/application/conteudo/106549655>
- Azevedo, Maria Alice da Silva (2010), “Origens da Bioética” (online). Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/nas/v19n4/v19n4a05.pdf>
- Baker, Steve (2000), *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books.
- Baker, Steve (2006), *Killing Animals* apud Aloi, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Baker, Steve (2008), “Something’s Gone Wrong Again”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008b), “Botched Taxidermy” (online), revista *Antennae*, Issue 7.
Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf
- Baker, Steve (2012), *Artist / Animal*. Minnesota: University of Minnesota Press.

- Bartram, Rob (2005), "Nature, art and indifference" (online), *Cultural Geographies*, SAGE Publications, 12 (1). Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00572144>
- Bateman, Vanessa Mae (2013), *Why Look at Dead Animals? Taxidermy in Contemporary Art*. Dissertação de Mestrado em Artes. Disponível em: <http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/164/>
- "Beautiful Inside My Head Forever Auction", informação disponível no website do artista britânico Damien Hirst. Disponível em: http://damienhirst.com/exhibitions/permanent-displays/projects/2008/beautiful-auction#_ftnref1
- Bekoff, Marc (2009 [2010]), *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC (2ª edição).
- "Bespoke Taxidermy", informação disponível no website da artista Julia deVille. Disponível em: <http://www.juliadeville.com/bespoke/taxidermy/>
- Bevan, James (1983), *Enciclopédia Médica da Família*. Volume 2. Lisboa: Círculo dos Leitores.
- "Biography", informação disponível no website da artista britânica Polly Morgan. Disponível em: <http://pollymorgan.co.uk/biography/>
- Biolcati, Cristina (2013), "Animals – A different perception", mostra di Pascal Bernier, dal 12 al 31 dicembre, Torino" (online), *Oubliette Magazine*. Disponível em: <http://oubliettemagazine.com/2013/12/14/animals-a-different-perception-mostra-di-pascal-bernier-dal-12-al-31-dicembre-torino/>
- BirdLife International. (2016a). *Fringilla coelebs*. The IUCN Red List of Threatened Species 2016: e.T22720030A88199920, s/p. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2016-3.RLTS.T22720030A88199920.en>.
- BirdLife International. (2016b), *Serinus canaria*. The IUCN Red List of Threatened Species 2016: e.T22720056A88429138, s/p. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2016-3.RLTS.T22720056A88429138.en>.
- Bregel, Ana Maria Vieira (2015), *Artista/Câmara de Maravilhas*. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade Estadual Paulista. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122059/000817731.pdf>
- Broglio, Ron (2011), *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*. Minneapolis. London: University of Minnesota Press.
- Brown, Lesley (ed.) (1993), *The New Shorter Oxford*. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press. (Fourth Edition) (First Edition 1933).
- Browne, Alexander Montagu (1884), *Practical Taxidermy Practical Taxidermy: a manual of instruction to the amateur in collecting, preserving, and setting up natural history specimens of all kinds: to which is added a chapter upon the pictorial arrangement of museums*. London: I. Upcott Gill
- Browne, Alexander Montagu (1896), *Artistic and Scientific Taxidermy and Modelling*. London: Adam and Charles Black.
- Bürgerliches Gesetzbuch (Código Civil da Alemanha) § 90a Tiere
- Burleigh, Schoenherr, Lacroix (2013) *apud* Ríos, Tania Alba (2015), *Genealogías de lo Siniestro como Categoría Estética*. Tese de Doutoramento. Universitat de Barcelona. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/102333>
- "Carne Trémula", informação disponível no website do artista Géza Szöllősi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

- Castelo, Carmen Velayos (2007), "Ética Animal. Animales reales en el arte, o sobre los límites éticos de la capacidad creadora" (online). Disponível em:
http://www.ub.edu/fildt/revista/pdf/RByD10_Animal.pdf
- Cazaban-Mazerolles, Marie (2016), "Compte-rendu de l'exposition Dead Animals, or the curious occurrence of Taxidermy in Contemporary Art et du colloque organisé à son occasion: Taxidermy, Art, and the Animal question". Disponível em: https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/313/files/2016/03/MarieCAZABAN-MAZEROLLES_DeadanimalsVF.pdf
- Cicelyn, Eduardo et al. (ed. lit.) (2004), *Damien Hirst: Napoli, Museo Archeologico Nazionale*. Napoli: Electa Napoli.
- CITES (1973), "Convenção de Washington" (online). Disponível em:
<http://www.icnf.pt/portal/pn/biodiversidade/ei/cites>
- Code Civil Français (Código Civil da França) Article 515-14
- Code Civil Suisse (Código Civil da Suíça) Art. 641a
- Coelho, José (2010), *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Guadalajara: Conaculta
- apud Mantecón, Ana Rosas (2009), "O que é o público?" (online), Revista Poiesis, nº 14. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis_14_Publico.pdf
- Comissão Europeia (2007), "Regulamentação relativa ao comércio de espécies da fauna e da flora selvagens na União Europeia" (online). Disponível em:
http://ec.europa.eu/environment/cites/pdf/trade_regulations/KH7707262PTC.pdf
- Constituição Europeia (2003), "Tratado que estabelece uma constituição para a Europa" (online). Disponível em:
https://europa.eu/european-union/sites/europaeu/files/docs/body/treaty_establishing_a_constitution_for_europe_pt.pdf
- «Corporate Art Services – Overview», informação disponível no *website* da leiloeira Sotheby's. Disponível em:
<http://www.sothebys.com/en/inside/sothebys-services/corporate-art-services/2014/06/corporate-art-services-overview.html>
- Council of Europe, (1950), "Convenção Europeia dos Direitos do Homem" (online). Disponível em:
http://www.echr.coe.int/Documents/Convention_POR.pdf
- Courchamp, Franck et al. (2006), "Rarity Value and Species Extinction: The Anthropogenic Allee Effect" (online), Plos Biology. Disponível em:
<http://journals.plos.org/plosbiology/article/file?id=10.1371/journal.pbio.0040415&type=printable>
- Cunha, Luciano Carlos (2011), "O Princípio da beneficência e os animais não-humanos: uma discussão sobre o problema da predação e outros danos naturais" (online), Universidade Federal de Santa Catarina, *Ágora*, vol. 30, nº 2. Disponível em:
<https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/7399/101-133.pdf;jsessionid=6D49413A7EE7ACCF1046825B2C905389?sequence=1>
- Curtis, Joseph (2017), "Britain's wealthiest artist Damien Hirst hit by claims animals were killed in the name of art and nearly ONE MILLION creatures died as a result of his work" (online), *The Daily Mail*. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4420794/Damien-Hirst-hit-claims-animals-killed-art.html>
- "Damien Hirst – Beautiful Inside My Head Forever (Evening Sale). 15 September 2008", informação sobre o leilão do artista Damien Hirst disponível no *website* da leiloeira Sotheby's. Disponível em:

<http://www.sothebys.com/en/auctions/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever-evening-sale-l08027.html>

“Damien Hirst – Beautiful Inside My Head Forever. 16 September 2008”, informação sobre o leilão do artista Damien Hirst disponível no website da leiloeira Sotheby's. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever.html>

“Damien Hirst: Projects”, informação disponível no website do artista britânico Damien Hirst. Disponível em: <http://damienhirst.com/biography/projects>

Davies, Lizzy (2013), “Pope Francis attacks ‘cult of money’ in reform call” (online), *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2013/may/17/pope-francis-attacks-cult-money>

Dehn, Georgia (2012), “World of Polly Morgan, artist” (online), *The Telegraph*. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9158146/World-of-Polly-Morgan-artist.html>

Deleuze, Gilles e Félix Guattari (1992), “O que é a filosofia?”, Lisboa: Editorial Presença. *apud* Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>

Dempsey, Amy (2010), *Styles, Schools & Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*. London: Thames & Hudson.

Desmond, Jane *apud* Patchett, Merle M. (2006), “Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives” (online). Disponível em:

http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives

Dion, Mark (2000), *The Greenhouse Effect*, London, Serpentine Gallery *apud* Aloi, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd.

Dion, Mark e Robert Marbury (2000), “Some Notes Towards a Manifesto for Artists Working With or About the Living World”, *in* Aloi, Giovanni (2012), *Art and Animals*, New York, I. B. Tauris & Co. Ltd.

Dion, Mark e Robert Marbury (2000) *in* Aloi, Giovanni (2012), *Art & Animals*. London: I.B.Tauris

“Disclaimer”, informação disponível no website do artista Scott Bibus. Disponível em: <http://www.deadanimalart.com/gallery>

Eastoe, Jane (2012), *The Art of Taxidermy*. London: Pavilion Books.

“End of an Era”, informação sobre a obra End of an Era disponível no website do artista Damien Hirst. Disponível em: <http://www.damienhirst.com/end-of-an-era>

Enhuber, Marisa (2014), “How is Damien Hirst a Cultural Entrepreneur?” (online), Maastricht University. Disponível em:

<https://repository.asu.edu/attachments/146224/content/Artivate%20Vol%203%20No%202%20pages%203-20%20Enhuber.pdf>

Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira à artista Sarina Brewer, enviada por email no dia 28.02.2017 e respondida a 15.03.2017, Anexo B, pp. IX-XXI.

Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Juan Cabana, enviada por email no dia 07.02.2017 e respondida a 31.03.2017, Anexo C, pp. XXIII-XXVI.

Entrevista de Bernardo S. A. Neto Teixeira ao artista Scott Bibus, enviada por email no dia 07.03.2017 e respondida a 08.03.2017, Anexo D, pp. XXVII-XXX.

“Esodermy”, informação disponível no website da artista Sarina Brewer. Disponível em: <http://www.sarina-brewer.com/gallery/taxidermy-art-esodermy.html>

- Felipe, Sônia T. (2007), “Dos Direitos morais aos Direitos Constitucionais. Para além do especismo elitista e eletivo” (online), *Revista Brasileira de Direito Animal*, vol. 2, nº 2. Disponível em: http://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/104166/direitos_morais_direitos_felipe.pdf
- Fergusson, I., Compagno, L.J.V. & Marks, M. (2009), *Carcharodon carcharias*, The IUCN Red List of Threatened Species 2009: e.T3855A10133872. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2009-2.RLTS.T3855A10133872.en>.
- Ferreira, Daniela Stocco (2016), *O Mercado Primário de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Tese de Doutorado em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/834982.pdf>
- Festa-Bianchet, Marco (2011), “Commentary: Rarity, willingness to pay and conservation” (online), *Animal Conservation*. Disponível em: <http://max2.esse.u-psud.fr/epc/conservation/PDFs/RareUngulates.pdf>
- Figueiredo, Henrique Grimaldi (2015), “Morte e Transmutação: Damien Hirst e as alquimias contemporâneas na obra de arte” (online), *Revista Estação Científica*, nº 13. Disponível em: <http://docplayer.com.br/24316137-Morte-e-transmutacao-damien-hirst-e-as-alquimias-contemporaneas-na-obra-de-arte-resumo.html>
- Filho, Durval de Lara (2006), *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Informação. Disponível em: <http://www.theses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-30112006-105557/pt-br.php>
- Filho, Durval de Lara (2013), *Modos do museu: entre a arte e seus públicos*. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://www.theses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-23082013-111500/pt-br.php>
- Fonseca, Marta (prod. Cient.) (2010), “Guia de Campo” (online) EDP. Disponível em: https://www.edp.pt/pt/sustentabilidade/EDPDocuments/GuiaCampoDiaB_V_final.pdf
- Frade, Fernando (1996), “Canário”, Verbo, *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, vol. 4. Lisboa: Editorial Verbo.
- Frank, Eric (2008), “Melancholic Taxidermy”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008b), “Botched Taxidermy” (online), revista *Antennae*, Issue 7. Disponível em: http://www.johnisaacs.net/press_files/ANTENNAE_7_2008.pdf
- Freeland, Cynthia (2010), *But is it Art?*. Oxford: Oxford University Press.
- Freitas, Juliana Alvarenga (2013), *A poética da substância: prodecimentos da alquimia em artistas contemporâneos*. Dissertação de Mestrado em Criação Artística e Contemporânea, Universidade de Aveiro. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/11371>
- Freud, Sigmund *apud* Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutorado. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>
- Geary, Belinda Grant (2015), “They’re a little ungodly’: Meet the artist who was inspired by his childhood love of hunting and taxidermy to make sculptures (although religious types aren’t his biggest fans)” (online), *The Daily Mail*. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3046595/They-little-ungodly-Meet-artist-inspired-childhood-love-hunting-make-sculptures-admits-religious-types-aren-t-biggest-fans.html>
- “Geological Discovery”, informação disponível no website dos artistas The Idiots. Disponível em: <http://idiots.nl/portfolio-items/geological-discovery/>

- Géza Szöllösi em entrevista com Dora Sarvari, in «Dora Sarvari: The Hungarian Barbarian», informação disponível no website do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>
- Gill, Caitlin Elizabeth (2014), *Proximity to Animals*. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/192/>
- Godoy, Vinícius Oliveira (2004), *Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/10564>
- Goldstein, Caroline *apud* Curtis, Joseph (2017), “Britain’s wealthiest artist Damien Hirst hit by claims animals were killed in the name of art and nearly ONE MILLION creatures died as a result of his work” (online), *The Daily Mail*. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4420794/Damien-Hirst-hit-claims-animals-killed-art.html>
- Graddy, Kathryn (2009), “Don Thompson: The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art” (online). Disponível em: <http://people.brandeis.edu/~kgraddy/published%20papers/GraddyKJCE2009.pdf>
- Gregory, Helen e Anthony Purdy (2015), “Present Signs, Dead Things: Indexical Authenticity and Taxidermy’s Nonabsent Animal” (online), *Configurations*, Johns Hopkins University Press, vol. 23, nº 1. Disponível em: <http://www.andrea-roe.com/PresentSignsDeadThings.pdf>
- Habsburg, Elizabeth von *et al.* (2010), “Art Appraisals, Prices, and Valuations”, in McAndrew, Clare (ed.) (2010), *Fine Art and High Finance*. New York: Bloomberg Press.
- Hall, James (1992), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray.
- Hargreaves, Manuela (2012), *Coleccionismo de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal – 17+1 perspectivas, uma reflexão em construção*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/76370>
- Harris, Andrew (2012), “Financial artscapes: Damien Hirst, crisis and the City of London” (online), revista *Cities*. Disponível em: http://discovery.ucl.ac.uk/1361794/1/Harris_Financial%20Artscapes%20revised.pdf
- Hirst, Damien *et al.* (1997) *apud* Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s “Abject Art” as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>
- Huang, Tsung-huei (2015), “On the Use of Animals in Contemporary Art: Damien Hirst’s “Abject Art” as a Point of Departure” (online), *Concentric: Literary and Cultural Studies*. Disponível em: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Forms%20of%20Life%20Forms%20of%20Death/18.pdf>
- Huerta, Moisés Bazán (2013), “Escultura Abjecta: Explorando el lado oscuro”, in Huerta Moisés Bazán (coord.) (2013), “HUM 736: Papeles de Cultura Contemporânea” (online), *Periferias escultóricas*, Nº 18. Disponível em: http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero18/PDF/Revista%20HUM_num18.pdf
- Hughes, Angela (2014), *Considering Cruelty: Animals in Contemporary Art*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Queensland, Queensland College of Art, Griffith University. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/a35d94a4-f735-48d8-bfe9-7229f6ad69cf/1/>

- Hunt, Tom (2010), *Introdução em Haunch of Venison* London (2010), “Polly Morgan: Psychopomps”, Catálogo de Exposição. Disponível em:
http://pollymorgan.co.uk/wp-content/uploads/2014/01/morgan_online_catalogue.pdf
- IUCN (2000), “IUCN Red List Categories and Criteria” (online), IUCN, Versão 3.1. Disponível em:
http://s3.amazonaws.com/iucnredlist-newcms/staging/public/attachments/3097/redlist_cats_crit_en.pdf
- Jacques, Adam (2013), “Polly Morgan: The taxidermy artist talks llama rides, eyeball scarves and how to deal with despair” (online), *The Independent*. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/polly-morgan-the-taxidermy-artist-talks-llama-rides-eyeball-scarves-and-how-to-deal-with-despair-8618057.html>
- Kieran, Matthew (2006), “Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value” (online), *Philosophy Compass*. Disponível em:
<http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/816567/24384087/1392555732063/Kieran+Compass+Art+and+Moral+Character.pdf?token=BUSnFekIAdKO6UFCI7uuA7ZddVA%3D>
- Lala, Kisa (2013), “Sculpting Corpses: A Conversation With Taxidermy Artist Polly Morgan” (online), *The Huffington Post*. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kisa-lala/sculpting-corpses-a-conve_b_852712.html
- Lane, Harriet (2008), “Polly Morgan: dead clever” (online), *The Telegraph*. Disponível em:
<http://www.telegraph.co.uk/culture/3672349/Polly-Morgan-dead-clever.html>
- Lay, Stephanie (2015), *The Uncanny Valley Effect*. Tese de Doutoramento em Filosofia. Disponível em:
<http://oro.open.ac.uk/43340/1/The%20Uncanny%20Valley%20Effect%20-%20Stephanie%20Lay.pdf>
- Lei n.º 8/2017, de 3 de março. Disponível em: <https://dre.pt/application/conteudo/106549655>
- Lipeng, Jin (2016), *Animal ethics and Contemporary Art: an exploration of the intersections between ethics and aesthetics, humans and animals, human and animal injustices*. Tese de Doutoramento em Fine Art, Lancaster University. Disponível em: <http://eprints.lancs.ac.uk/82819/1/2016jinphd.pdf.pdf>
- Lloveras, Gloria (2016), *El Valor de una Obra de Arte: Estrategias de Comunicación para Influenciar su Valor de Mercado*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona. Disponível em:
<http://www.tdx.cat/handle/10803/364757>
- Lousa, Teresa (2016), “Death Aesthetization in Contemporary Artistic Practices” (online). *Arte, Individuo y Sociedad*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/20941>
- MacDorman, Karl (2005), “Androids as an Experimental Apparatus: Why Is There an Uncanny Valley and Can We Exploit It?” em *CogSci-2005 Workshop: Toward Social Mechanisms of Android Science* *apud* Ríos, Tania Alba (2015), *Genealogías de lo Siniestro como Categoría Estética*. Tese de Doutoramento. Universitat de Barcelona. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/102333>
- Mantecón, Ana Rosas (2009), “O que é o público?” (online), revista *Poiesis*, nº 14. Disponível em:
http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis14/Poiesis_14_Publico.pdf
- Marbury, Robert (2014), *Taxidermy Art: A Rogue’s Guide to the Work, the Culture, and How to do it Yourself*. New York: Artisan.
- “Mark Dion & Robert Marbury – Playing with Dead Things: The Ethics of Animal Bodies in Art”, informação disponível no YouTube na página Brown University, a partir do minuto 34:10. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X31Vf_S37_k

- Marques, Cytia Tavares (2004), *Potencialidades e limitações da aplicação simultânea de aromas e de pigmentos sensíveis ao calor e à luz em artigos de moda praia*. Dissertação de Mestrado em Design e Marketing. Escola de Engenharia da Universidade do Minho. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/899/1/A-Elementos%20pr%C3%A9-textuais.pdf>
- McAndrew, Clare (2010), "An Introduction to Art and Finance" in McAndrew, Clare (ed.) (2010), *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*. New York: Bloomberg Press.
- McAndrew, Clare (ed.) (2010), *Fine Art and High Finance*. New York: Bloomberg Press.
- Melo, Alexandre (2012), *Sistema da arte contemporânea*, Documenta: Portugal *apud* Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>
- "Meret Oppenheim. Object. Paris, 1936", informação disponível no website do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80997?locale=en>
- Milgrom, Melissa (2010), *Still Life: Adventures in Taxidermy*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Mitchell, Amy L. (2016), *Ethics and the use of animals in art: how art can progress the discussion of human-animal relations*. Dissertação de Mestrado. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1469656441&disposition=inline
- "Modern Taxidermy", informação disponível no website da Guild of Taxidermists. Disponível em: <http://www.taxidermy.org.uk/index.php/about-taxidermy/311-modern-taxidermy>
- Morgan, Polly (2012), Prefácio em Eastoe, Jane (2012), *The art of Taxidermy*. London: Pavilion Books.
- National Geographic. "Human-Looking Faces on Animal Bodies: Taxidermy as Art" (online). Disponível em: <http://video.nationalgeographic.com/video/150723-taxidermy-human-faces>
- "Nemes Z Márió: Budapest Horror", disponível no website do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>
- Neumann, Jean-Marc (2012), "La Déclaration Universelle des Droits de l'Animal ou l'égalité des espèces face à la vie" (online), in Michel, Margot et al. (2012), *Animal Law, Developments and Perspectives in the 21st Century* Editora: Dike, Zürich. Disponível em: <http://www.fondation-droit-animal.org/documents/NeumannDUDA.pdf>
- "Oddity Avenue", informação disponível no website do(a) artista Oddity Avenue. Disponível em: <http://oddityavenue.com/>
- OIE (2007a), "Universal Declaration on Animal Welfare" (online). Disponível em: <http://www.oie.int/doc/ged/D4079.PDF>
- OIE (2007b), "Universal Declaration on Animal Welfare" (online), consultado em 02.12.2016. Disponível em: http://www.oie.int/fileadmin/Home/eng/About_us/docs/pdf/A_RESO_2007_webpub.pdf
- OIE (2014), "Animal Welfare" (online), consultado em 02.12.2016. Disponível em: <http://www.oie.int/doc/ged/D13576.PDF>
- ONU (2009), "Declaração Universal dos Direitos Humanos" (online). Disponível em: <http://www.onu.org.br/img/2014/09/DUDH.pdf>
- "Ophelia", informação disponível no website dos artistas The Idiots. Disponível em: <http://idiots.nl/portfolio-items/ophelia/>
- Osswald, Walter (1996), "A experimentação no animal", in Archer, Luís et al. (coord.), *Bioética*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo.

- Padrões Éticos e Profissionais Globais RICS (Royal Institution of Chartered Surveyors). Disponível em: <https://www.rics.org/Global/Os%20Padr%C3%B5es%20%C3%89ticos%20e%20Profissionais%20Globais-%20Formatted.pdf>
- Palazy, Lucille *et al.* (2011), “Rarity, trophy hunting and ungulates” (online), *Animal Conservation*. Disponível em: <http://max2.ese.u-psud.fr/epc/conservation/PDFs/RareUngulates.pdf>
- Panek, Bernadette Maria (2008), *O espaço isolado da vitrine – espaço de autoria*. Tese de Doutoramento em Artes. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-05072009-222246/pt-br.php>
- Parliament of United Kingdom (2008), “Universal Declaration on Animal Welfare” (online). Disponível em: <http://www.parliament.uk/edm/2007-08/1467>
- ”Pascal Bernier’s fatal toys”, informação escrita por Denis Gielsen disponível no website do artista belga Pascal Bernier, consultado em 09.04.2017.
- “Past Work – Rogue Taxidermy”, informação disponível no website do(a) artista Oddity Avenue. Disponível em: <http://oddiyavenue.com/portfolio/category/rogue%20taxidermy>
- Patchett, Merle M. (2006), “Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives” (online). Disponível em: http://www.academia.edu/3215855/Animal_as_object_taxidermy_and_the_charting_of_afterlives
- Patchett, Merle M. (2010), *Putting animals on display: geographies of taxidermy practice*. Tese de Doutoramento. Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/2348/>
- Pereira, Rita (2015), *Os direitos dos animais entre o homem e as coisas*. Dissertação de Mestrado em Direito, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/16502/1/RitaPereira_2015.pdf
- Philby, Charlotte (2010), “Death becomes her: Meet Polly Morgan, Britart’s hottest property” (online), *The Independent*. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/death-becomes-her-meet-polly-morgan-britarts-hottest-property-2027383.html>
- Phoenix, Frances (2002), *The Critical Corpse: Re-(inter)preting the Abject Dead Animal in Visual Art*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Disponível em: http://search.ror.unisa.edu.au/record/UNISA_ALMA11146616050001831/media/digital/open/9916079710901831/12146616040001831/13146614500001831/pdf
- Poliquin, Rachel (2008b), “Idiots: The Alchemical Vision”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008b), “Botched Taxidermy”, *Revista Antennae*, 7ª publicação.
- Poliquin, Rachel (2012), *The Breathless Zoo: Taxidermy and the Cultures of Longing*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Poliquin, Rachel (2012), “Ravishing Beasts” (online) *apud* Gill, Caitlin Elizabeth (2014), *Proximity to Animals*. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/192/>
- Polly Morgan *apud* Vicent, Alice E. (2012), “Inside The World Of Taxidermist Polly Morgan” (online), *The Huffington Post*. Disponível em: http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/05/24/polly-morgan_n_1541557.html
- Polly Morgan entrevistada por Aloi (2008a), “Taxidermy Chic”, in Aloi, Giovanni (ed.) (2008a), “Rogue Taxidermy” (online), revista *Antennae*, Issue 6. Disponível em: <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

- Polly Morgan entrevistada por Dehn, Georgia (2012), “World of Polly Morgan, artist” (online), *The Telegraph*. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9158146/World-of-Polly-Morgan-artist.html>
- Polly Morgan entrevistada por Lala, Kisa (2013), “Sculpting Corpses: A Conversation With Taxidermy Artist Polly Morgan” (online), *The Huffington Post*. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/kisa-lala/sculpting-corpses-a-conve_b_852712.html
- “Polly Morgan | Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art”, informação disponível no vídeo do YouTube da página da Brown University, a partir do minuto 17:40. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yYrI4AMa2M4>
- “Polly Morgan: Sunny Side Up”, informação sobre a obra no website da leiloeira Sotheby's. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/contemporary-art-day-auction-112021/lot.147.html>
- “Polly Morgan: Systemic Inflammation”, informação sobre a obra no website da leiloeira Sotheby's. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.329.html/2013/contemporary-art-day-auction-113023>
- “Project Flesh”, informação disponível no website do artista Géza Szöllösi. Disponível em: [https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/](https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/Reed, Amanda (2006), Companion Animal as Being-Objects: The Role of the Self/Other Binary in the Human-Animal Bond. Dissertação de Mestrado em Artes. Disponível em: http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07112006-183314/unrestricted/Reed_thesis.pdf)
- “Q&A - In reference to the Project Flesh”, informação disponível no website do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>
- Ribeiro, Guida Maria Pereira (2014), *Leilões combinatórios*. Dissertação de Mestrado em Controlo de Gestão e dos Negócios. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/4181>
- RICS - Royal Institution of Chartered Surveyors, informação disponível em: <https://www.rics.org/Global/Os%20Padr%c3%b5es%20%20c3%89ticos%20e%20Profissionais%20Globais-%20Formatted.pdf>
- Ríos, Tania Alba (2015), *Genealogías de lo Siniestro como Categoría Estética*. Tese de Doutoramento. Universitat de Barcelona. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2445/102333>
- Robertson, Iain e Derrick Chong (2008), “Introduction to studies in art business”, in Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), *The Art Business*. New York: Routledge.
- Robertson, Iain (2008), “Price before value”, in Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), *The Art Business*. New York: Routledge.
- Robertson, Iain e Derrick Chong (ed.) (2008), *The Art Business*. New York: Routledge.
- “Rogue Taxidermy Reality Show Sizzle Reel”, informação disponível no vídeo da página do Youtube do artista Scott Bibus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LgAWnlh7vnU>
- Sant'Ana, Manuel Duarte Pimentel Ferreira de Magalhães (2011), *A teoria proteccionista na abordagem ao estatuto bioético do animal não-humano*. Dissertação de Mestrado em Bioética. Faculdade de Medicina da Universidade do Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/22120>

- Scoditti, Fabrizio de Matos (2011), *Memória e Invenção em História Natural*. Intervenção artística em contexto museológico. Dissertação de Mestrado em Escultura. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/73272>
- “Scott Bibus Rogue Taxidermist Reality Show Sizzle Reel”, informação disponível no vídeo da página do Youtube do artista Scott Bibus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Cy-Y1fDgpl>
- Semic, Sara (2016), “How Taxidermy Became Cool Again” (online), revista Elle. Disponível em: <http://www.elleuk.com/life-and-culture/culture/articles/a32430/how-taxidermy-became-cool-again/>
- Serra, Rui (2013), “Destruição Como Criação”, in Sabino, Isabel (coord.) (2013), *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* Lisboa: CIEBA-FBAUL.
- Simões, Pedro David Ribeiro (2016), *O mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal: 2005-2013*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/24329>
- Simpfendorfer, C. & Burgess, G.H. (2009), *Carcharhinus leucas*. The IUCN Red List of Threatened Species 2009: e.T39372A10187195, s/p. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2009-2.RLTS.T39372A10187195.en>.
- Simpfendorfer, C. (2009), *Galeocerdo cuvier*. The IUCN Red List of Threatened Species 2009: e.T39378A10220026. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2009-2.RLTS.T39378A10220026.en>.
- Stewart, Potter apud Coffey, Ryan (2013), “Ethics for community planning” (online), Michigan State University. Disponível em: http://msue.anr.msu.edu/news/ethics_for_community_planning
- “Taxidermy & Sustainability”, informação disponível no website da artista Mickey Alice Kwapis. Disponível em: <http://mickeyalicekwapis.com/sustainabletaxidermy/>
- “The False Idol, 2008”, informação sobre a obra The False Idol disponível no website do artista Damien Hirst. Disponível em: <http://www.damienhirst.com/false-idol>
- “The Golden Calf, 2008”, informação sobre a obra The Golden Calf disponível no website do artista Damien Hirst. Disponível em: <http://www.damienhirst.com/the-golden-calf>
- “Theology, Philosophy, Medicine, Justice, 2008”, informação disponível no website do artista britânico Damien Hirst. Disponível em: <http://www.damienhirst.com/theology-philosophy-medicine>
- Thompson, Don (2008 [2012]), *The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*. London: Aurum.
- Thornton, Sarah (2010 [2009]), *Sete dias no mundo da arte*. Lisboa: Arcádia.
- Topcik, Joel (2005), “Head of Goat, Tail of Fish, More Than a Touch of Weirdness” (online), *The New York Times*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/01/03/arts/design/head-of-goat-tail-of-fish-more-than-a-touch-of-weirdness.html>
- Torres, Sofia (2016), *O Uncanny como Recurso Estético nas Artes-Plásticas*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/102451>
- Treanor, Virginia apud Wecker, Menachem (2015), “Two explorations of nature and centuries-old gender stereotypes” (online), *The Washington Post*. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/two-explorations-of-nature-and-centuries-old-gender-stereotypes/2015/06/25/dbab0ef6-0b90-11e5-a7ad-b430fc1d3f5c_story.html?utm_term=.0caf20af347a
- Turner, Alexis (2013), *Taxidermy*. London: Thames & Hudson.

- Tveite, Elisabeth (2014), *A Contemporary Body in Classical Guise. Representation of disability in classical form and contemporary beauty norm in Alison Lapper Pregnant*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Disponível em:
http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/8262/Masterthesis_ElisabethTveite.pdf?sequence=1
- UNESCO (1980), "Records of the General Conference. Twenty-First Session. Belgrade, 23 September to 28 October 1980" (online). Disponível em:
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029E.pdf>
- União Europeia (2007), "Tratado de Lisboa" (online). Disponível em:
https://www.parlamento.pt/europa/Documents/Tratado_Versao_Consolidada.pdf
- Urban, Otto M. (2010), "Decadence Now! Visions of Excess", in «Project Flesh», informação disponível no website do artista Géza Szöllösi. Disponível em: <https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>
- Vicent, Alice E. (2012), "Inside The World Of Taxidermist Polly Morgan" (online), *The Huffington Post*. Disponível em: http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/05/24/polly-morgan_n_1541557.html
- Vicenti, Rosa María Fernández (2011-2012), *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, p. 50. Disponível em: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster45.pdf>
- Vilmes, Jean-Baptiste Jeangène (2009), "Animaux dans l'art contemporain: la question éthique" (online), érudit. Disponível em: http://www.jbjv.com/IMG/pdf/JB_Jeangene_Vilmer_-_animaux_dans_l_art_contemporain.pdf
- Wassink, Agnes (2010), *The Dutch contemporary art market 2002-2008: Case Studies Marlene Dumas and Rineke Dijkstra*, Erasmus University Rotterdam. Disponível em:
<https://thesis.eur.nl/pub/8981/Thesis.AWassink.pdf>
- Welchman, John C. (2013) *Sculpture and the Vitrine*. Ashgate Publishing.
Disponível em: <http://www3.nd.edu/~espeaks/Speaks-hirst.pdf>
- Werness, Hope B. (2003), *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*. London; New York: Continuum.
- White, Luke (2009), *Damien Hirst and the legacy of the sublime in contemporary art and culture*. Tese de Doutoramento, Middlesex University. Disponível em:
<http://eprints.mdx.ac.uk/4282/1/LukeWhitePhD-HirstandtheSublime-erepository.pdf>
- With, Claudine de (2012), "Damien Hirst as a metaphor for the financial crisis" (online). Disponível em:
<http://www.aemuse.nl/wp-content/uploads/2014/03/Damien-Hirst-as-a-metaphor-for-the-financial-crisis.pdf>
- WSPA (2011), "Universal Declaration on Animal Welfare (UDAW)" (online), in Global Animal Law. Disponível em: <https://www.globalanimallaw.org/database/universal.html>
- Yeung, Alex (2012), "Ethics and Art: An Essay on a Gilsonian Theme", *Studia Bioethical*, vol. 5. Disponível em: <https://riviste.upra.org/index.php/bioethica/article/view/817/621>

ANEXOS

ANEXO A – GUIÃO DAS ENTREVISTAS

QUESTÕES	Robert Marbury	Sarina Brewer	Géza Szöllösi	Kate Clark	Iris Schieferstein	Juan Cabana	Scott Bibus	Iain Robertson
«Rogue Taxidermy» is a genre ⁴⁸³ of «Artistic Taxidermy». What really defines «Rogue Taxidermy»? Which artists work in this genre?								
About the «Rogue Taxidermy» artworks, do you think that the artworks of the artists working in this genre are more shocking, disturbing, bizarre, weird than the artworks made by other artists (for example: Damien Hirst, Claire Morgan, Kate Clark, among others)? And about the message to be transmitted through the artworks, will it also have another kind of impact?								
Your artworks of «esodermy» are totally different from the usual artworks of other artists. Tell us about «esodermy» and what motivates you to carry out this kind of artwork.								
What kind of message (or messages) do you want to convey with your artwork?								
Your project “Project Flesh” is very interesting and provocative. Can we consider that project as part of «Artistic Taxidermy»? How do you describe your works in the field of «Artistic Taxidermy» (that is, what is your genre of «Artistic Taxidermy?»), what are your motivations for the creation of those works and what messages do you want to convey with them?								
How do you characterize your artworks “My Pets” in «Artistic Taxidermy»?								
Your artworks are hybrid beings in which the body is of a terrestrial animal but with some human peculiarities. What do you want to convey with these hybrids? Are they just “figures” of your imagination? Are they creations close to the fantasy of the Cabinets of Curiosities? Can terrestrial animals give a greater expressiveness to your work?								
Clearly, not all animals can be used to compose pieces of our clothing. Coats and leather shoes are made with the skin of the animals. It is interesting to note in some of your artworks the use of animal hooves to simulate footwear. What type of message do you want to convey with your artworks and what motivates you to do this type of artwork?								
In «Artistic Taxidermy» how do you characterize your works? That is, what is your genre of «Artistic Taxidermy»?								

⁴⁸³ Até à data, entendia-se que a *Rogue Taxidermy* seria um género da *Taxidermia Artística*. Após investigação, concluiu-se que a *Rogue Taxidermy* corresponde a um atributo e não a um género.

QUESTÕES	Robert Marbury	Sarina Brewer	Géza Szöllósi	Kate Clark	Iris Schieferstein	Juan Cabana	Scott Bibus	Iain Robertson
<i>Your artworks are provocative and morbid (in a particular way), and distanced themselves from the taxidermy of other artists because your artworks are aquatic hybrids (except for Damien Hirst, which contains artworks with sharks, etc.); while other artists make mostly artworks with terrestrial animals. With your oceanic artworks, do you want to distinguish yourself from artists who usually breed with terrestrial animals? What do you want to show with your artworks, and what are the motivations for your artistic creation?</i>								
<i>Your artworks are spectacular exemplars of the shock in art. Through the way you exhibit the animals, do you want to sensitize people to the way animals die? What exactly is the message that you want to convey?</i>								
<i>Your artworks are distinguished from other Rogue Taxidermy. What is the attribute that can be used in Rogue Taxidermy to identify your type of works in this genre?</i>								
<i>How has your work been received by the public (it means, the public instantly accepted it as art)? Also, when artists started creating taxidermy artworks, was it well accepted as art by the public?</i>								
<i>How has your work (principally the project called "Project Flesh") been received by the public (it means, the public instantly accepted it as art)? Also, when artists started creating taxidermy artworks, was it well accepted as art by the public?</i>								
<i>Will artists be misunderstood by the public for using animals as a vehicle for artistic creation, even if many of those artists get animals legally?</i>								
<i>Due to the shock of your artworks, how has your work been received by the public (it means, the public instantly accepted it as art)? Also, when artists started creating taxidermy artworks, was it well accepted as art by the public?</i>								
<i>What is your opinion about one possible Charter of Commitments or Values of artists who work with or about the living world?</i>								
<i>What is your opinion about one possible document (manifest) that can be subscribed by those (artists), whose artwork involves ethical issues, interested in reaching an agreement who work with or about the living world?</i>								
<i>In your opinion, what contribution can «Artistic Taxidermy» make to social awareness of how animals die in accidents or are killed by carelessness and lack of responsibility, and what are the ethical dilemmas of their use in «Artistic Taxidermy»?</i>								

QUESTÕES	Robert Marbury	Sarina Brewer	Géza Szöllósi	Kate Clark	Iris Schieferstein	Juan Cabana	Scott Bibus	Iain Robertson
<i>Will the use of animals by artists for artistic purpose, create an ethical unconcern about the relationship between artists and animals?</i>								
<i>Talking about the supplies of all the artists coming from roadkill deaths, donations, hunt, natural or accidental deaths, that means, non-proposed... If artists did not care about this (if they all care!) what ethical implications would it be to get animals from other sources?</i>								
<i>Clearly, it is inevitable to talk about an inescapable artist like Damien Hirst, or even Polly Morgan. Damien Hirst is a controversial artist, and he uses much different animals from other artists, for example big animals, whether domestic or wild – animals, such as the tiger shark or the white shark). It may occur that, some of those animals, such as white sharks, are vulnerable species in risk of extinction. What legal and ethical problems can occur in using vulnerable species in art?</i>								
<i>Does the sale of this type of art, both in the gallery market and in the auctioneer, involve ethical dilemmas?</i>								
<i>What impact does the sale (by galleries or auctions) of taxidermy have for the general art and for the «Artistic Taxidermy» in particular - involve ethical dilemmas?</i>								
<i>Do you check for any potential or potential ethical dilemmas surrounding the sale of embalmed animals in the auctioneer market?</i>								
<i>What impact does the sale (by galleries or auctions) of taxidermy have for the general art and for the «Artistic Taxidermy» in particular?</i>								
<i>Compared to the most traditional artworks (such as painting and sculpture), do you think the quantitative appreciation of «Artistic Taxidermy» artworks is well accepted by the public and the agents of art? Is «Artistic Taxidermy» still growing within the midst of art to be as valued as the other forms of artistic creation?</i>								
<i>In your opinion, what is the impact that an «Artistic Taxidermy» artwork generates on the art market when it is sold at auction (for example: at Damien Hirst's 2008 Beautiful Inside My Head Forever auction, some of his works containing embalmed animals were sold for more than eight million pounds)?</i>								
<i>What is the motivation of the auctioneer market for the commercialization of Artistic Taxidermy works? Is this kind of art being cherished by audiences?</i>								

QUESTÕES	Robert Marbury	Sarina Brewer	Géza Szöllösi	Kate Clark	Iris Schieferstein	Juan Cabana	Scott Bibus	Iain Robertson
<i>What is the impact that embalmed animal artworks have on art auctions (eg. Damien Hirst's affair with Beautiful Inside My Head Forever auction at Sotheby's, in 2008)?</i>								
<i>In Artistic Taxidermy, is the valorization of the works similar to what happens in traditional works such as paintings and sculptures? Does the specie of animals influence the final decision on the value of the work (eg. large and/or more ferocious animals are worth more than smaller animals and/or less ferocious)? How does it work and what factors determine its value? Is it a concern of people about how artists get animals for artistic creation?</i>								
<i>What is the difference between selling a taxidermy animal and a traditional work of art, such as paintings or sculptures (for example, selling a Damien Hirst work with an embalmed animal or selling a painting or sculpture by the same artist)?</i>								
<i>Damien Hirst's The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living is very important in contemporary art, such as For the Love of God. Although these works were not sold at auction, what is your opinion about their possible influence in the valuation of other Damien Hirst artworks with animals, created later and introduced into the auctioneer market?</i>								
<i>The artworks of Damien Hirst reached a very high value in the auction of 2008, Beautiful Inside My Head Forever. There were more than a dozen works of embalmed animals sold at that auction. It is interesting that these works were sold for very high values at a time of crisis; and, on the same day as Damien Hirst's auction, the Lehmann Brothers bank failed. Of course, several factors influence the value of works, such as the crisis or a natural disaster. How can this valorization of works be explained in a financially turbulent period?</i>								
<i>In the auctioneer market, what is the difference between the artworks of Damien Hirst and Polly Morgan, or between the artworks of other artists who use the animal as a means of artistic expression?</i>								
<i>There are many artists working with embalmed animals: Damien Hirst, Polly Morgan, Angela Singer, Cai Guo-Qiang, The Idiots, Oddity Avenue, Claire Morgan, Lisa Black, among others. There are artists who allegedly do not acquire the animal properly ethically, and there are other artists (who also use embalmed animals) who criticize those who allegedly do not use the animal ethically. Also, many authors argue that the use of animals in art causes animals to acquire "recognition" as objects through the metaphor printed on the work. Can these two factors influence the commercialization of animals in the art market?</i>								

QUESTÕES	Robert Marbury	Sarina Brewer	Géza Szöllösi	Kate Clark	Iris Schieferstein	Juan Cabana	Scott Bibus	Iain Robertson
<i>What is your opinion about the presence of artistic taxidermy artworks in museums of contemporary art and in galleries?</i>								
<i>What is your opinion about the artistic taxidermy creation commissioning by the museums of contemporary art?</i>								
<i>What is your opinion about coexistence in the same museum, of taxidermy of natural history and artistic taxidermy?</i>								
<i>What is your opinion about the presence of «Artistic Taxidermy» artworks in museums of contemporary art and in galleries, and what is your opinion about the artistic taxidermy creation commissioning by the museums?</i>								
<i>In nowadays, what is the role of «Artistic Taxidermy» in contemporary art?</i>								
<i>Nowadays, are people accepting more and more this kind of art as a part of Art History? Is this kind of art still obscure and insignificant in the Art History? Or are we already seeing an acceptance from the publics?</i>								
<i>The Recommendation concerning the Status of the Artist at UNESCO Conference of 1980 highlights: “Considering that the artist plays an important role in the life and evolution of society and that he should be given the opportunity to contribute to society’s development and, as any other citizen, to exercise his responsibilities therein, while preserving his creative inspiration and freedom of expression, [...]”. What is your opinion about it?</i>								
<i>Nowadays, what is the role of «Artistic Taxidermy» in contemporary art? Is it asserting itself as an artistic movement?</i>								

ANEXO B – ENTREVISTA À ARTISTA SARINA BREWER

As perguntas foram enviadas à entrevistada a 2017/02/28 e as respostas foram recebidas a 2017/03/15.

Sarina Brewer (SBr): *Before we dive into your interview questions, I want to preface my answers with some facts about this genre of artwork. As you probably have already read elsewhere on the internet, the efforts of myself and my colleagues Scott Bibus and Robert Marbury were the catalyst for the current taxidermy revival. Humans have been creating decorative objects with parts of animals since the beginning of time – My colleagues and I do not claim to be the first people to make art with animals. However, what we did in 2004 laid the foundation for a genre to grow upon. Without the 3 components listed below, there would not have been an art movement.*

A) My colleagues and I invented a name for the type of art we created. Without a name to unify various styles of art, there can be no art official movement. Before the introduction of the term "Rogue Taxidermy", there was not a universally recognized word to collectively describe all of these works. Previously sculptures of this nature suffered from somewhat amorphous categorization and lived in a limbo between genres, often getting passed back and forth between them. The creation of the genre of Rogue Taxidermy/Taxidermy art brought together a vast array of seemingly unrelated sculpture. As more and more artists adopted the terminology to describe their work, internet search results began to grow exponentially. Now a single Google search delivers a wide variety of art that previously would not have been delivered with a single term.

B) We created a definition for the term "Rogue Taxidermy". We laid out the parameters of the genre – we created an outline of what type of work can be categorized as Rogue Taxidermy (A.K.A. taxidermy art) Prior to the invention of the genre, all of the materials used within the genre were not recognized as being related to one another. The many different materials the genre encompasses had not yet been unified by a singular term.

C) We introduced a philosophy for artists to subscribe to. Via the internet, we waged an international campaign that promoted the use of ethically sourced animal materials. Without the introduction of this precept galleries never would have hosted shows that included taxidermy-related materials. The ideals, values, and ethics that the Rogue Taxidermy art movement was built upon resonated with artists worldwide who were incorporating animal materials into their art. Prior to the inception of the genre artists working with animal parts, myself included, were generally ostracized by the art world (I talk more about this in answer number 8 of your interview) The transformative element

that allowed the public to accept taxidermy-related materials in art was the introduction of the "no-kill" philosophy that this genre is centered around. Without the introduction of ethically sourced animals, the genre never would have formed. People never would have accepted this art form.

It goes without saying that an immeasurable amount of networking has occurred between artists who never would have found each other in the past because they worked with different mediums and created different styles of work with these materials. The efforts began in 2004 by my colleagues and our artist collective have snowballed – After there was an umbrella for all of these artists to gather under, the art movement gained momentum everyday, and grew larger every day. This was possible because of the internet. People shared their work. They shared the term Rogue Taxidermy. And they shared their desire to create work that didn't harm animals.

First and foremost, I need to talk about the definition of Rogue Taxidermy. This is extremely important to include in my interview because there seems to be a lot of false information on the internet about what constitutes Rogue Taxidermy. I have seen lots of incorrect information about the genre being spread by the media (the press) on the internet. The media is obsessed with "dead animal" art. This is because using a dead animal is shocking and the sensationalism of this sells a news story and gains higher ratings. The media has overlooked the artwork contained in this genre that is not made from dead animals. There is a misconception that Rogue Taxidermy is always made out of animals – Lots of Rogue Taxidermy does not contain any taxidermy. Rogue Taxidermy is not necessarily constructed out of taxidermy – It can be 100% synthetic. Often there is no taxidermy involved at all. Rogue Taxidermy can also be abstract and sometimes it doesn't resemble an animal. Rogue Taxidermy is a genre of mainstream art that is often incorrectly categorized as an offshoot of traditional taxidermy. Neither the term nor the genre emerged from the world of traditional taxidermy. The genre was born from forms of fine art that utilize the various components used in the construction of a traditional/conventional taxidermy mount.

The official definition: **ROGUE TAXIDERM**Y – "A genre of pop-surrealist art characterized by mixed media sculptures containing conventional taxidermy materials that are used in an unconventional manner" That is the definition my colleagues and I wrote when we introduced the genre in 2004.

***Understanding what a conventional taxidermy mount is made out of is absolutely fundamental to understanding the definition of Rogue Taxidermy given above. Animal hide is the obvious component however a conventional taxidermy mount is comprised of a lot more materials than meets the eye. What lies beneath the tanned hide is as

important as the hide itself. If you were to cut a conventional taxidermy mount in half and examine its interior construction some of the things you might see includes bones, mummified flesh, and a prefabricated taxidermy armature. These interior components are also considered "taxidermy related materials" because they are used in the construction of a conventional mount. There is also a category of conventional taxidermy that re-creates animals using fake fur instead of real hides. So synthetic fur is also considered a taxidermy related material. There is another variety of conventional taxidermy mount that is not skinned and tanned, they are called "freeze-dried mounts". They are basically a mummy that still has fur, so dried animal parts are considered a taxidermy related material. There are many more examples of things used to make conventional taxidermy mounts, but I think you get the idea. Back to the definition of Rogue Taxidermy; For a sculpture to qualify as Rogue Taxidermy its main component must be some sort of "taxidermy related materials", however they can be mixed together and used in conjunction with other materials that are not taxidermy related. Artists working within the genre of Rogue Taxidermy create sculptures using all varieties of materials; glass, metal, paper, ceramics, stone, found objects, etc. They then combine these materials with elements borrowed from the world of conventional taxidermy.

So now I hope you have an accurate understanding of what type of work can be labeled as "Rogue taxidermy". And now you understand the press has pigeonholed the genre because of their obsession with pop-up DIY taxidermy classes. The press tries to warp the definition of the genre. They present the genre in a very narrow view so they can sell their news story. As you know, taxidermy-related art is very popular nowadays – Everybody wants to get on the bandwagon and make money with it – so now conventional taxidermists who are not artists have begun hijacking the term "Rogue taxidermy" in order to make a fast dollar. Many conventional taxidermists are now offering classes on how to make a jackalope and they call it "Rogue Taxidermy". When this is all the press writes about, it creates a false understanding of what type of work the genre actually encompasses. Many people mistakenly think Rogue Taxidermy is merely fictional fantasy animals (such as a jackalope). Please take a moment to look at the examples I have compiled here – These works exemplify the diversity of materials that fall within the parameters of the the genre of Rogue Taxidermy. As you will see, many materials and many styles are included.

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10152818575819877.1073741834.292306424876&type=1&l=61c49e25b5>

To make what I have written easier for you to read, throughout the interview I will refer to the following terms like this:

Conventional taxidermy = "regular/normal taxidermy" / "non-artistic taxidermy".

Rogue Taxidermy = "artistic taxidermy" / "taxidermy art" / "taxidermy sculpture". (These are all the same thing. The words are different, but they refer to the same category of art)

Bernardo Neto Teixeira: Nowadays, what is the role of «Artistic Taxidermy» in contemporary art? Is it asserting itself as an artistic movement?

Sarina Brewer (SBr): Yes, it has asserted itself as a legitimate art movement. It is recognized by the art world as a genuine genre of fine art. All forms of art that are taxidermy-based (both synthetic and organic) are now grouped together under one umbrella. The various styles of art that are created by various artists have been unified by the introduction of a single term to describe these works collectively. People in the United Kingdom began to notice the arrival of taxidermy on the art scene in 1997 with the "Misfits" series by Thomas Grünfeld, followed by Polly Morgan in 2006, Lisa Black in 2007, Les deux Garçons in 2008, as well as Julia Deville, and the art team of Afke Golsteijn / Floris Golsteijn. However Americans were not familiar with these foreign artists yet. The taxidermy art scene began to emerge in the United States with my work in 2000, then Kate Clark in 2005.

All of the ingredients for a taxidermy revival were sitting there, but no one had put them in a pot and stirred them all together yet – That's what happened in 2004 here in Minneapolis. Not only did my colleagues and I put everything in one pot by introducing the term "Rogue Taxidermy" to unify various works, we added the "seasoning" that appealed to everyone's palate – our exclusive use of ethically sourced animal components. This resonated with thousands of artists.

And caused a revolution in the way taxidermy materials are now used. Since 2004 when my colleagues and I introduced the genre, it has exploded into a multi-continent taxidermy obsession. Our efforts have been acknowledged as the primary catalyst for the current taxidermy resurgence. The arrival of the genre on the gallery scene has influenced home decorating trends and now taxidermy (and synthetic decorative objects that mimic taxidermy) can be found in home decor magazines and storefront window displays across the country. Taxidermy has fully infiltrated mainstream American pop culture and it hasn't been this popular since the Victorian era.

BNT: What impact does the sale (by galleries or auctions) of taxidermy have for the general art and for the «Artistic Taxidermy» in particular - involve ethical dilemmas?

SBr: *The sale of conventional taxidermy has not had an impact on Rogue Taxidermy. However, the presence of Rogue Taxidermy in galleries has affected the sale of conventional taxidermy. The public accepted Rogue Taxidermy because the animals were not killed to create the art. The presence of this type of work in galleries neutralized a very old long-standing stigma that has been attached to taxidermy in the United States. In Europe taxidermy has always been associated with the wealthy (because historically, the only Europeans who could hunt on the land were the people that owned the land, nobility and landlords) It has been the opposite in America, taxidermy was associated with poor uneducated people who were uncouth – "rednecks" and "hillbillies". A deer trophy head was something you would only see in a hunting lodge. Nowadays there is no longer this stereotype thanks to the Rogue Taxidermy art movement. Decorating with taxidermy is now socially acceptable. People think it's cool and trendy. The sale of vintage trophy mounts in antique stores has sky rocketed. Most people are adamantly against newly manufactured fur coats, but most people don't get upset by vintage fur coats – This sentiment was transferred to how people felt about trophy mounts. They are okay with the fact the animal died a long time ago and these vintage mounts now get repurposed and are used in modern decorating.*

BNT: *What is your opinion about the presence of «Artistic Taxidermy» artworks in museums of contemporary art and in galleries, and what is your opinion about the artistic taxidermy creation commissioning by the museums?*

SBr: *I am unimpressed with much of the taxidermy-based art in museums. Much of it seems to lack in concept and skills. I am disappointed when museums give attention to artists who bounce around from one medium to another – one day the artist is painting, the next day the same person calls themselves a sculptor, now they want to jump on the taxidermy bandwagon. The only reason many of these museum artists are creating art with taxidermy is because it is "trendy" right now. To me, working with animal materials is about a lifelong relationship with animals. Using animal materials is not the same as just deciding to pick up a paintbrush one day. Many museum artists are so casual with their choice to use these materials. They are not really connected to their medium, they don't have a relationship with their animal materials. This is because working with these materials requires you to have a deep personal history with animals. Learning to tell a story using their bodies is a language that is not a skill you develop overnight. Much of the museum work is very contrived. Many of the museum exhibitions look like a regurgitated version of the exhibition that preceded it – They all are too much alike. The exhibitions have consisted largely of repurposed conventional taxidermy mounts that artists have plopped down into the center of an installation. Or the exhibits feature*

conventional taxidermy mounts that have simply had some other medium applied to their surface (or have been altered in another way). Nothing feels truly "constructed" or "assembled".

Even more disheartening is the fact that abstract non-figurative sculpture is not being included in these shows. The exhibitions exploit a repurposed taxidermy mount as a figurative object. It would be refreshing to see work that utilizes all of the materials required to construct a taxidermy mount. Animal hide is the obvious component, but a mount also consists of bones, mâché, clay, wire, synthetic fur, pre-fab urethane foam armatures, etc. Assembling various combinations of these materials into a mixed-media sculpture is the true definition of Rogue Taxidermy (Taxidermy art) and is what my colleagues and I based the genre upon. The genre is incredibly diverse and goes far beyond the "dead animal element" that the media is obsessed with... but, sensationalism sells a story. An irresponsible amount of pigeonholing has occurred for this reason. It would be nice to see a few exhibitions that pull back the many layers of the genre and look to its outskirts in order to accurately represent the diversity of materials the genre actually encompasses. The parameters are far broader than it is often presented – or as I like to say "Its beauty is more than skin deep".

BNT: *Talking about the supplies of all the artists coming from roadkill deaths, donations, hunt, natural or accidental deaths, that means, non-proposed... If artists did not care about this (if they all care!) what ethical implications would it be to get animals from other sources?*

SBr: *In this genre, animals are not killed for the specific purpose of procuring materials to create art. If the artists in this genre did not care about ethics and they hunted the animals to create art, then the genre would not have formed. The stigma once attached to taxidermy has been neutralized in recent years by artists who advocate the humane and ethical sourcing of their materials. This new "morally acceptable" use of an animal's body made taxidermy appealing to an entirely new demographic. Without this critical component, taxidermy would still be residing exclusively in hunting lodges and natural history museums across the country.*

BNT: *Will the use of animals by artists for artistic purpose, create an ethical unconcern about the relationship between artists and animals?*

SBr: *No, Rogue Taxidermy does not create any ethical dilemmas or contradictions because artists working in the genre use ethically sourced animals. The art in this genre is also zoolatrous in nature, and stands in stark contrast to taxidermy that serves as a trophy to commemorate the achievement of a human killing an animal. The work in this genre is*

an homage to the animal and is a form of veneration.

BNT: *Your artworks of «esodermy» are totally different from the usual artworks of other artists. Tell us about «esodermy» and what motivates you to carry out this kind of artwork.*

SBr: *I feel all creatures exhibit beauty in death, as well as in life. Esodermy is an exploration of the beauty of internal anatomy. Throughout the 25 years I have worked with animal materials, I have tried to achieve "zero waste" whenever possible. The philosophy behind everything I create mandates nothing that was once living shall be taken for granted. I use as much of the animal as I can to show my respect for Mother Nature. The skinned carcass of an animal is usually discarded when a conventional taxidermist creates a taxidermy mount. I create these esodermy to make a statement – I want to separate the genre of Rogue Taxidermy from the world of conventional taxidermy in every possible way. The work in the genre of Rogue Taxidermy is created for the opposite reason that conventional taxidermy is created. Rogue taxidermy is about creating a tribute to the animal, it's not about creating a tribute to the person who killed the animal (which is what conventional trophy mount is about).*

BNT: *What kind of message (or messages) do you want to convey with your artwork?*

SBr: *My main objective is to create dialogue about human/animal relationships. This genre introduces the viewer to relationships with animals that differ from their own relationship. My work is a catalyst for discussion and gives the viewer an opportunity to draw emotional and philosophical parallels between them self and me. My work makes people look at a dead animal in a context that is still foreign to many people (as artwork). Some people feel it's appropriate to use animals this way, some people feel it isn't appropriate. My work asks the viewer to do an evaluation of their own ethical standards – We live in a society that worships the Big Mac and leather. My work asks a viewer to contemplate what forms of animal consumption they participate in. Some people consider it acceptable to kill an animal for food, but not acceptable to use the remaining scraps to create art – It's important to question this attitude. I want my art to induce self-assessment that exposes contradictory and hypocritical standards that people may not realize they have. Respect is relative – It's contingent upon context and intention. What is considered a "respectful" use of an animal varies from culture to culture. My work shows the viewer that the concept of "respect" can also vary from person to person within a culture.*

When I was a child I was heartbroken when family pets died. I used the concept of transmigration as a way to cope with their loss. I took comfort in the notion that the animal

was not entirely gone because part of it would live indefinitely. As a child I believed the spirit departed the dead animal's body and was reborn in another form. As an adult, I now think of reincarnation in a different way; the atoms that compose our bodies do not disappear when we die, they become part of something else. A physical body is merely a vessel for the life force within us. My taxidermy sculptures serve as symbolic vessels for animal spirits. I splice different species together to represent the various animals that are potential new homes for transitioning spirits. Sometimes I want to tell a story to viewers, but often my work is merely a decorative vessel, and the story is just for me (about creating homes for animal spirits).

*When I decide to tell a story for viewers, my themes are as varied as the themes of any other artist. The sculpture I create from an animal often tells a story about that animal's life or where I acquired that animal's body. The resulting sculpture is a tribute to the animal – The sculpture titled "**Frankenpussy**" is an example of this. (Follow link to read the story behind each sculpture)*

<https://www.facebook.com/Rogue.Taxidermy.Art/posts/10154299452234877>

*Sometimes my work is about environmental issues; "**Turducken**"*

<https://www.facebook.com/Rogue.Taxidermy.Art/photos/a.324024694876.150656.292306424876/10154370031584877/?type=3&theater>

*or is about social issues "**Chasing Demons**".*

https://m.facebook.com/Rogue.Taxidermy.Art/photos/a.10152154991689877.1073741826.292306424876/10154526380254877/?type=3&source=48&__tn__=E

*Sometimes it makes a political statement. "**A Rude Awakening**".*

<https://www.facebook.com/Rogue.Taxidermy.Art/posts/10154625782479877>

*And sometimes my sculptures are autobiographical, like both of these examples "**Ewe Time**".*

<https://www.facebook.com/Rogue.Taxidermy.Art/photos/a.324024694876.150656.292306424876/10153641481449877/?type=3&theater>

*"**Mother's Little helper Monkey**"*

<https://www.facebook.com/Rogue.Taxidermy.Art/photos/a.324024694876.150656.292306424876/10153635577344877/?type=3&theater>

BNT: *How has your work been received by the public (it means, the public instantly accepted it as art)? Also, when artists started creating taxidermy artworks, was it well accepted as art by the public?*

SBr: *I am considered one of the trailblazers in this genre, alongside Polly Morgan, and Julia Deville, etc. Pioneers like us suffered much bigotry from the public, especially those of*

us who are female. It was especially hard for me here in the United States. because people in the United States are more judgmental about taxidermy versus people in other countries (I wrote about this phenomenon in my answer to question number 4) So I had a much harder time than my counterparts in the United Kingdom. I began working with animal remains in 1989 when I was earning my BFA at the Minneapolis College of Art and Design. I used their mummified bodies in my sculptures. My work was considered macabre and offensive. The body of a dead animals was not considered a medium that could be used to create art. Over the years I began to teach myself taxidermy so I could gain an additional method to preserve animals for use in my art. People questioned if what I created could be categorized as "art". My taxidermy sculptures were trapped in a limbo – they were the bastard child of conventional taxidermy and fine art. My work was pooh-pooed by the art world, and scoffed at by conventional taxidermists. People called my taxidermy sculptures disrespectful towards animals. I was accused of creating my work for "shock value", and called a vivisectionist. I endured many years of hate mail, and even several death threats. It was long hard road. Eventually artists like myself laid a path that other artists could follow. Artists using animal materials nowadays take this struggle for granted – they have no idea how much work it was to carve out this niche that they casually enjoy. Now there is no question that taxidermy materials can be used to create fine art. The genre has proven it has "staying power" and the genre is now a topic that will be included in art history books.

BNT: *About the «Rogue Taxidermy» artworks, do you think that the artworks of the artists working in this genre are more shocking, disturbing, bizarre, weird than the artworks made by other artists (for example: Damien Hirst, Claire Morgan, Kate Clark, among others)? And about the message to be transmitted through the artworks, will it also have another kind of impact?*

SBr: *If you are asking, is the art in this genre more shocking than other genres of art (sculpture or painting for example) then the answer is yes this genre is more shocking. A lump of clay or a piece of steel was not once a living thing. The materials in this genre were once a sentient being. Our medium comes with "baggage" – the ethics of using animals. There is no other medium that has these issues. No other genre incites this much of a reaction from people. (Except the work of Joel-Peter Witkin, who uses dead humans in his work) Using animal materials will always create emotion when people look at it, and it will always created dialogue about ethics. There will always be people that oppose it, even when the same people eat meat and wear leather. People are incredibly hypocritical when it comes to the use of an animal's body. People have no problem eating BigMac and then shitting it out, but for some reason making art with an animal that died of natural*

causes makes the same person point a finger and call the art "disrespectful." (I talk about this in my answer to question number 10 and 11)

BNT: *(Question number 10) The Recommendation concerning the Status of the Artist at UNESCO Conference of 1980 highlights: "Considering that the artist plays an important role in the life and evolution of society and that he should be given the opportunity to contribute to society's development and, as any other citizen, to exercise his responsibilities therein, while preserving his creative inspiration and freedom of expression, [...]"*. What is your opinion about it?

SBr: *(I have answered question number 10 and number 11 at the same time. See below)*

BNT: *(Question number 11) What is your opinion about one possible Charter of Commitments or Values of artists who work with or about the living world?*

Pergunta refeita depois de um pedido de esclarecimento de Sarina Brewer de 06/03/2017, respondido a 06/03/2017:

What is your opinion about one possible document (manifest) that can be subscribed by those (artists), whose artwork involves ethical issues, interested in reaching an agreement who work with or about the living world?

SBr: *This movement is particularly relevant to the time we live in because the cornerstone of the genre deals with a form of environmentalism. Many artists within the genre choose synthetic materials in lieu of real animal parts to create sculptures representational of iconic traditional taxidermy staples (e.g., a decorative faux taxidermy deer head on the wall). In doing so, they are making a statement about the core issues of our times; conservation, exploitation, and consumption. The work of the artists choosing real animal remains to create their art addresses those issues and more; Their process isn't just about conservation, it actually practices it. Rogue Taxidermy ties into the Green Movement with its message of "use, and reuse". The governing principle among purists within the movement is the ethical sourcing of animals.*

The Rogue Taxidermy art movement is a reflection of the age of political correctness in other ways as well. The assimilation of a previously stigmatized medium (taxidermy) into pop-culture represents a shift in Western ideology – Tolerance is the mantra of the modern age. We teach our children, and train ourselves, to be accepting of those who do not subscribe to the same beliefs as we do. Our embracing of different cultures, sexual orientations, and religions, has had a trickle-down effect – it has made society more open to differing philosophies and life-styles of groups of people and has made us more accepting of differing philosophies among individuals. As a society, we have more respect for individualistic practices now more than ever before. The climate of tolerance

set the stage for the arrival of a nonconformist genre of art that encompassed a formerly taboo medium – the bodies of animals. This tolerant atmosphere opened the door for idiosyncratic artistic expression outside the boundaries of social norms. What is occurring within the movement continues to push boundaries and challenges the established parameters of art. As a society we always ask ourselves "What defines art?", "Can art still be shocking?", "Can anything new be done that hasn't been done already?" The answer is a resounding "yes". It's happening right now, right here in front of us.

ANEXO C – ENTREVISTA AO ARTISTA JUAN CABANA

As perguntas foram enviadas ao entrevistado a 2017/03/07 e as respostas foram recebidas a 2017/03/31.

Bernardo Neto Teixeira: *Nowadays, what is the role of «Artistic Taxidermy» in contemporary art?*

Juan Cabana: *I don't know... I consider myself an artist only, not a spokesman for the world of taxidermists or their taxidermy knowledge. I can not answer this question. It makes no sense to me.... sorry.*

BNT: *Your artworks are provocative and morbid (in a particular way), and distanced themselves from the taxidermy of other artists because your artworks are aquatic hybrids (except for Damien Hirst, which contains artworks with sharks, etc.); while other artists make mostly artworks with terrestrial animals. With your oceanic artworks, do you want to distinguish yourself from artists who usually breed with terrestrial animals? What do you want to show with your artworks, and what are the motivations for your artistic creation?*

JC: *I am in competition only with myself. I sometimes look at other "taxidermy artists" work (Sarina Brewer for example). She is a artist and a licensed Taxidermists. She is far more morbid than I. In 2001 when I started this phase of art in my life, I was not aware of anyone doing anything similar. I was alone. If taxidermy styled art existed back then, I was not aware of it. I bought a book about taxidermy for 50 cents, a used book from the 50's on ebay. I wanted to learn to preserve fish skin for a art piece. That was my "taxidermy training" a chapter from an old book. I just happen to love the ocean and all the mysteries within. On land there are very little mysteries left but the oceans are still a mystery. That was my motivation for oceanic art.*

BNT: *In «Artistic Taxidermy» how do you characterize your works? That is, what is your genre of «Artistic Taxidermy»?*

JC: *My genre is "Artist ". I paint (surreal landscapes) I work in clay, I draw.... what I do now is just another phase of art.*

BNT: *What impact does the sale (by galleries or auctions) of taxidermy have for the general art and for the «Artistic Taxidermy» in particular? Does it involve ethical dilemmas?*

JC: *I do not know. No gallery has ever sold any of my art. No real or major gallery has ever shown any interest in my art or asked me to do a showing. My art is beyond them. They just see a dead fish or a "monster ". Most if not all galleries, do not consider my work as "art ".*

BNT: ***Compared to the most traditional artworks (such as painting and sculpture), do you think the quantitative appreciation of «Artistic Taxidermy» artworks is well accepted by the public and the agents of art? Is «Artistic Taxidermy» still growing within the midst of art to be as valued as the other forms of artistic creation?***

JC: *Is it growing? I doubt it... the use of animals in art, if anything, will decrease as time goes by. Perhaps even becoming illegal as species decline and people seek to protect the few remaining animal species.*

I can not answer this question.

BNT: ***Talking about the supplies of all the artists coming from roadkill deaths, donations, hunt, natural or accidental deaths, that means, non-proposed... If artists did not care about this (if they all care!) what ethical implications would it be to get animals from other sources?***

JC: *Have you heard of "Rogue Taxidermy"? There is a web site and "artists club" for this. Some of the "art" these people create is very ugly to me. I am just an artist who sometimes uses taxidermy to create my art. To me, animal taxidermy, the process to taxidermy a large animal is very morbid. I could never do it. If you were to ask any Taxidermist, if Juan Cabana is a Taxidermist, they will say NO, and they are correct. I never claimed to be. I have NO interest in taxidermists or their work.*

BNT: ***Will artists be misunderstood by the public for using animals as a vehicle for artistic creation, even if many of those artists get animals legally?***

JC: *Maybe, but that does not concern me. If I were using plants in my art would a vegetarian be upset? Most likely.*

Well of coarse! Animal lovers, naturists, vegetarians. I rarely use any animal parts and when I do its from non-endangered species I purchase online. I could never hunt or kill any animal unless I was starving and had no choice.

BNT: ***Will the use of animals by artists for artistic purpose, create an ethical unconcern about the relationship between artists and animals?***

JC: *Most of my art is from fish origins, so most people do not care one way or another. Their main concern is if my art smells bad, (like dead fish) Most people think I am just using a*

fish straight from the water and I just dried it out. As if it were that easy. Most people are unaware of taxidermy techniques.

Most of my pieces are made from fish. Common fish people eat. I go to the market, buy a fish, skin it, save parts for art then eat the fish meat. Perhaps a vegetarian might be upset with this? I used to fish when I was a boy but now would feel guilty about making the fish suffer, so I no longer fish.

BNT: How has your work been received by the public (it means, the public instantly accepted it as art)? Also, when artists started creating taxidermy artworks, was it well accepted as art by the public?

JC: *99.9% of the reaction to my art is from the web. Here in Tampa Florida I am unknown. A local newspaper once interviewed me concerning my popularity on the web. I am well known all around the world because of the internet. My public is in the web*

By "public" I assume you meant as in a gallery filled with people? (not the web) I have only been in 1 exhibition. Everyone there seemed to like the piece (it was a mermaid made completely of fish) Most people do not even know what taxidermy is. I don't view myself as a "taxidermy artist ". I am simply a artist who uses techniques from taxidermy in my art. I am not a Taxidermist either. I went to a University and majored in art history, drawing, oil painting, ceramics and Intaglio. I was painting for years before I started with the mermaids. Probably most of the people who saw the piece, probably just thought it was a artificial mermaid. Most people likely failed to notice it was made from real fish. I say this because even now people accuse my art of being made from plaster or other synthetic materials. In my case, most viewers never realize my pieces were made from fish.

Wether the public accepted "taxidermy art" in the beginning "as you asked, I have no idea. I've only been to one gallery that had a showing of taxidermy art and that was Kate Clark. (in Miami) a few years ago. But I only went and looked. I did not talk to anyone there. I would assume most people love animals so they would be against killing animals to create art.

BNT: The Recommendation concerning the Status of the Artist at UNESCO Conference of 1980 highlights: "Considering that the artist plays an important role in the life and evolution of society and that he should be given the opportunity to contribute to society's development and, as any other citizen, to exercise his responsibilities therein, while preserving his creative inspiration and freedom of expression, [...]". What is your opinion about it?

JC: *No idea what this question implies? I always thought artist had no rules or were concerned with society's development in regards to their art? Why would any artist concern themselves with this? Society will rise or fall regardless of any "art scene ".*

BNT: ***What is your opinion about one possible Charter of Commitments or Values of artists who work with or about the living world?***

JC: *Never heard of this... not even sure what this question is asking.... sorry*

ANEXO D – ENTREVISTA AO ARTISTA SCOTT BIBUS

As perguntas foram enviadas ao entrevistado a 2017/03/07 e as respostas foram recebidas a 2017/03/08.

Bernardo Neto Teixeira: *Your artworks are distinguished from other Rogue Taxidermy. What is the attribute that can be used in Rogue Taxidermy to identify your type of works in this genre?*

Scott Bibus (SBI): *My work is primarily distinguished from other Rogue Taxidermy art by its graphic nature. The basic intent is to both portray a darker side of nature that is rarely seen in traditional taxidermy as well as explore how over-the-top blood and gore, as typically seen in Hollywood horror movies, serves to blunt the effectiveness of death portrayals in American culture.*

BNT: *Your artworks are spectacular exemplars of the shock in art. Through the way you exhibit the animals, do you want to sensitize people to the way animals die? What exactly is the message that you want to convey?*

SBI: *My foremost goal is always to elicit some empathy for the animal whose remains are being used to create the work. Taxidermy has a curious way of entering a sort of uncanny valley, where people are uneasy looking at it but almost can't articulate why, even though the idea of looking at skinned, preserved and mounted carcass of an animal should be easily understood as disturbing. My goal initially was to create taxidermy works that were more overt in their use of dead animals. To expose the use of animal remains rather than hide it.*

BNT: *Due to the shock of your artworks, how has your work been received by the public (it means, the public instantly accepted it as art)? Also, when artists started creating taxidermy artworks, was it well accepted as art by the public?*

SBI: *I don't exhibit publicly often, but I've never had an issue with anyone being overly upset with my work. In fact, the artists who seem to catch the most heat for their works are often the women working in this field. Americans, it seems, remain profoundly sexist, and the idea of a woman "playing with dead animals" is still far more shocking than anything a man might do in the same genre. I think the fact that my work is based in the craft of taxidermy somehow lessens the shock of it. Our first exhibition was met with a great deal of scepticism from both the art world and the traditional taxidermy world. Now I think both*

of those worlds are far more accepting of pieces being created in the genre of Rogue Taxidermy.

BNT: *Does the sale of this type of art, both in the gallery market and in the auctioneer, involve ethical dilemmas?*

SBi: *It can. First, there are laws which must be followed. Selling animal remains is a highly regulated activity and all care must be taken to abide by both federal and state laws regarding the sale of taxidermy materials. Most artists working in this field take the ethics of procuring animal parts very seriously. These are primarily artists creating one-of-a-kind pieces from naturally-occurring animal remains and I see no ethical issues with owning or selling these items. I do, however, have concerns over items which are produced in bulk or on demand. You can buy two-headed chick mounts from China on Ebay and if wearing fur offends you so should patronizing the types of businesses which produce these consumable animal products.*

BNT: *Compared to the most traditional artworks (such as painting and sculpture), do you think the quantitative appreciation of «Artistic Taxidermy» artworks is well accepted by the public and the agents of art? Is «Artistic Taxidermy» still growing within the midst of art to be as valued as the other forms of artistic creation?*

SBi: *Taxidermy is rooted in craft and my personal view is that there is a difference between an artist and a Rogue Taxidermist. Well known artists have been working with animal remains for a long time (you mention a prominent example below) and their work has been accepted and sold. If you're asking if I think that Rogue Taxidermy will cross into the traditional art world, I would have to say it will depend on the artists working in the medium. Many, like Sarina Brewer, are already creating pieces that I believe rise above the genre and should be considered art without caveat. The bulk of work being created, however, is better qualified as low-brow art or craft.*

BNT: *In your opinion, what is the impact that an «Artistic Taxidermy» artwork generates on the art market when it is sold at auction (for example: at Damien Hirst's 2008 Beautiful Inside My Head Forever auction, some of his works containing embalmed animals were sold for more than eight million pounds)?*

SBi: *I would not consider any piece by Hirst to be "Artistic Taxidermy". He is a well-known conceptual artist and the prices his work brings have little to do with the medium he creates them in. Contemporary Rogue Taxidermy works are rarely sold at auction and are primarily sold to the market directly from the artist or via independent galleries. I do not currently see a large collectors market for these items. But this is an art form in its*

infancy, so perhaps in a few decades people will be paying large sums by works from the founding artists of the genre. That remains to be seen. For now, if you want to get rich, creating Rogue Taxidermy art is not a path I would recommend.

BNT: Talking about the supplies of all the artists coming from roadkill deaths, donations, hunt, natural or accidental deaths, that means, non-proposed... If artists did not care about this (if they all care!) what ethical implications would it be to get animals from other sources?

SBi: *You can look to examples of industry and art where animals are intentionally raised and killed for the express purpose of creating a product or art piece and the question will answer itself. People react with sadness and horror when it is revealed to them that animals are harmed or killed for any purpose. Even meat-eaters recoil at watching videos of animals being slaughtered.*

BNT: Will the use of animals by artists for artistic purpose, create an ethical unconcern about the relationship between artists and animals?

SBi: *There are far more concerning examples of humans using animals than for the purpose of creating art. Looks at the production of clothing, food, the pet industry. Our relationship with animals currently is a utilitarian one in that we use them. We use them for companionship, the pleasure of eating their flesh, the status of wearing their hides. I fail to see how creating art could be worse, or even as bad, as any of those.*

BNT: The Recommendation concerning the Status of the Artist at UNESCO Conference of 1980 highlights: "Considering that the artist plays an important role in the life and evolution of society and that he should be given the opportunity to contribute to society's development and, as any other citizen, to exercise his responsibilities therein, while preserving his creative inspiration and freedom of expression, [...]". What is your opinion about it?

SBi: *I think that sounds lovely, but in order to affect societal evolution you need not only a creative urge, but also the talent and skill to manifest that urge into something compelling enough to affect people. The modern artist, at least in America, is forged in the crucible of capitalism. I would adore a world where those inclined to create art could pursue that passion without monetary concern, but that is not the reality of daily life in this country.*

BNT: What is your opinion about one possible Charter of Commitments or Values of artists who work with or about the living world?

SBi: *We have an Ethics Charter for the Minnesota Association of Rogue Taxidermists. I think it is good to set out guidelines for the use of animal remains in art. It, at a minimum, urges artists to think about the materials they are using and where they come from.*

INFORMAÇÃO PESSOAL



Rua José da Fonte Santa, nº 6, 7540-223, Santiago do Cacém, Portugal
 +351 914 706 041
bernardonetoteixeira@gmail.com

Sexo Masculino | Data de nascimento 17/01/1994 | Nacionalidade Portuguesa

POSTO DE TRABALHO A QUE SE CANDIDATA
 SE CANDIDATA
 PROFISSÃO
 EMPREGO PRETENDIDO
 ESTUDOS A QUE SE CANDIDATA
 DECLARAÇÃO PESSOAL

Estágio e Investigação em Arte Contemporânea

EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO

- Setembro 2016 - Presente **Mestrado em Mercado da Arte (total 120 ECTS)** Nível 7 QRQ
 Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE-IUL (Portugal)

 - Principais assuntos ou habilidades adquiridas: Mercado da Arte (total 6 ECTS), Avaliação e Peritagem de Obras de Arte (total 6 ECTS), Análise de Obras de Arte (total 6 ECTS), Coleccionismo e Curadoria (total 6 ECTS).
 - Investigação para dissertação na sua fase inicial
- Setembro 2015 - Presente **Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura (especialização em Gestão Cultural) (total 120 ECTS)** Nível 7 QRQ
 Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE-IUL (Portugal)

 - Principais assuntos ou habilidades adquiridas: História da Arte (total 6 ECTS), História e Imagem (total 6 ECTS), Estudo de Coleções (total 6 ECTS), Conservação e Manutenção (total 6 ECTS), Empreendedorismo Cultural (total 6 ECTS).
 - Dissertação de Mestrado sobre: *Taxidermia Artística*, Mercado Leiloeiro, Bioética.
- Setembro 2012 – Julho 2015 **Licenciatura em Ciências da Arte e do Património (total 186 ECTS)** Nível 6 QRQ
 Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (Portugal)

 - Principais assuntos ou habilidades adquiridas: História da Arte (total 24 ECTS), Estética e Crítica (total 18 ECTS), Teorias da Arte (total 12 ECTS), Cultura Visual (total 6 ECTS), Museologia e Museografia (total 6 ECTS), Práticas da Conservação e do Restauro (total 36 ECTS), Arqueologia e Património (total 6 ECTS).

COMPETÊNCIAS PESSOAIS

Língua materna Português

Outras línguas

	COMPREENDER		FALAR		ESCREVER
	Compreensão oral	Leitura	Interacção oral	Produção oral	
Inglês	B2	B2	B2	B2	B2
Espanhol	A1	A2	A1	A1	A1

Níveis: A1/A2: utilizador básico - B1/B2 utilizador independente - C1/C2: utilizador avançado
 Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas

- Competências de comunicação
 - Boa capacidade de comunicação adquirida através da experiência na apresentação de trabalhos académicos.
- Competências de organização
 - Liderança;
 - Sentido de organização;
 - Habilidade e vontade por uma aprendizagem contínua;
 - Trabalho duro e esforço.
- Competências relacionadas com o trabalho
 - Boa capacidade em resolver problemas;
 - Pintura, escultura, gravura, stencil, sgraffito.

Competência digital

AUTOAVALIAÇÃO				
Processamento de informação	Comunicação	Criação de conteúdos	Segurança	Resolução de problemas
Independente	Independente	Avançado	Avançado	Independente

Níveis: utilizador básico - utilizador independente - utilizador avançado

[Competências digitais - Grelha de auto-avaliação](#)

- Usuário avançado usando o conjunto de ferramentas *Office* (processador de texto, folha de cálculo, apresentação de software);
- Bons comandos (autodidata) em vários *softwares* gráficos e de fotografia/vídeo, nomeadamente Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe InDesign, SketchUp, Sony Vegas ...

Outras competências

- Exposição coletiva com a escola Alencores em 2006, 2008 e 2012, no Museu Municipal e no Auditório Municipal António Chainho, Santiago do Cacém, Portugal;
- Exposição coletiva “Mostra de Jovens Criadores” em 2010 e 2011, no Museu Municipal, Santiago do Cacém, Portugal;
- Exposição individual “De técnica em técnica procurando o meu caminho” em 2012, no Auditório Municipal António Chainho, Santiago do Cacém, Portugal.

INFORMAÇÃO ADICIONAL

Distinções e Prémios

- Primeiro prémio no Concurso para a realização de um logotipo para os II Jogos ESPAM-Olímpicos, 2012.

Cursos

- Pintura na escola Alencores, Santiago do Cacém, desde 2005;
- Workshop – Cabedais no património cultural: características, materiais e preservação, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2014;
- Curso de Conservação e Restauro de Pintura, Conservação e Restauro no Atelier de Carla de Freitas, 2014;
- Curso de Restauro de Mobiliário I, Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra, 2014.

Outros Interesses

- Tenho demonstrado interesse nos seguintes tópicos: o uso do corpo na arte contemporânea, taxidermia, mercado da arte, mercado leiloeiro, colecionismo, arte moderna e contemporânea, história da arte.

ANEXOS

- cópias dos diplomas e certificados.



CERTIDÃO DE REGISTO DE LICENCIATURA

O Reitor da Universidade de Lisboa, Professor Doutor António Manuel da Cruz Serra, certifica que do registo número 460/FBA/L/2015 consta que

Bernardo Silvestre Abrantes Neto Teixeira

portador do Cartão de Cidadão n.º 13802445, válido até 1 de abril de 2020, de nacionalidade portuguesa, tendo concluído com aproveitamento o curso de Licenciatura em Ciências da Arte e do Património na

Faculdade de Belas-Artes

em 15 de julho de 2015, foi-lhe atribuído o grau de

Licenciado em Ciências da Arte e do Património

com a classificação de quinze valores (15) e a qualificação de Bom, pelo que, em conformidade com as disposições legais em vigor, lhe é passada a presente Certidão de Registo.

Universidade de Lisboa, em 4 de agosto de 2015

O Presidente da
Faculdade de Belas-Artes


Professor Doutor Vítor dos Reis

O Reitor


Professor Doutor António Manuel da Cruz Serra

