



O PROCESSO CRIATIVO ANASOR ED SEAROM

INTERSECCÕES

Fernando de Toro

(Department of English, Film and Theatre
University of Manitoba)

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR

Fernando de Toro é professor titular do Departamento English, Film and Theatre na University of Manitoba, Canadá. Durante cinco anos, foi Reitor da Faculty of Graduate Studies da mesma universidade. De Toro é um pesquisador envolvido em diversos campos: teoria literária, semiótica, literatura comparada, pós-modernidade e pós-colonialidade, literatura latino-americana e literaturas ocidentais. E-mail: fernando.detoro@umanitoba.co

PALAVRAS-CHAVE

Anasor ed Searom; Desconstrução; Intertextualidade; Artes plásticas

KEY-WORDS

Anasor ed Searom; Deconstruction; Intertextuality; Visual arts

INTRODUÇÃO

Anasor ed Searom nasceu em São Paulo, onde mora e trabalha. No Brasil e em todos os lugares que Ed Searom exibiu sua pintura é considerada surrealista (Henrique Sanfiz), mas, também, é verdade que apresenta convergências com o surrealismo, assim como em sua produção também está presente a pintura flamenga, do renascimento, do expressionismo, do pós-expressionismo, etc. Seu trabalho é, sem dúvida, a pintura, mas uma pintura cheia de intertextos do passado que ela lhes confere a sua própria marca, e que são criados com uma técnica pós-moderna. É uma complexa teia de várias práticas que exigem uma leitura informada e penetrante: o fato de que se apropria de técnicas surrealistas não faz dela uma artista surrealista, o fato de que se apropria de técnicas de pintura flamenga não faz dela uma artista flamenga, o fato de que ela se apropria de técnicas renascentistas não faz dela uma artista renascentista. Anasor Ed Searom situa-se no que chamei em outro lugar (2011) de uma cultura globalizada, posto que ela se apropria de várias práticas pictóricas muito diferentes em tempo e espaços. Assim, cancela o vernacular: por isso, não é possível falar de uma pintura propriamente brasileira, mas só de pintura.

É importante pensar por que Ed Searom decidiu por este tipo de pintura sempre inserida numa tradição? Por que escolheu determinados pintores? Nesse sentido, poderíamos comparar seu trabalho com o trabalho de Jacques Derrida, que sempre trabalha a partir de intertextos para em seguida, refletir sobre algo que esses textos não dizem ou ocultam, deconstruindo-os, abrindo novas possibilidades de leitura. Este é outro aspecto significativo da pintura de Ed Searom: a interpicturalidade não é gratuita ou arbitrária, já que cada pintura transmite um significado que o original não transmite. Além disso, independentemente de séries, há temas que transitam toda sua obra, como amarras no corpo da mulher e cordões umbilicais em vários retratos. É sobre estes dois aspectos, a saber, a intertextualidade e o sentido no processo criativo de Anasor Ed Searom que concentraremos nossa atenção. No entanto, é preciso dizer duas palavras antes sobre a minha posição teórica para colocar essa leitura, entendida no seu sentido semiótico, sobre a arte de Ed Searom.

Eu começo a partir de dois eixos principais, o primeiro é a pós-modernidade pictórica e o segundo é a cultura globalizada (DE TORO, 2011). Em relação à pós-modernidade não é meu interesse aqui me referir a ela como existem milhares de estudos sobre as suas diversas concepções. Este é um tema conhecido demais. O que me interessa é apontar alguns aspectos que me oferecem ferramentas heurísticas para esta leitura. Se tivéssemos que resumir a pós-modernidade em um par de palavras, pode-se argumentar

que consistiu uma desconstrução da cultura ocidental, no sentido de Derrida. Ou seja, é uma pausa, um olhar crítico para trás antes de avançar. A forma de repensar a cultura assume diferentes rotas, pelo menos três são centrais aqui: a) intertextualidade como dupla codificação de acordo com Charles Jencks (1989); b) a desconstrução de Derrida (1967, 1972) que se instala dentro de estruturas existentes para revelar o que elas escondem e o que elas não dizem, isto é, o *non-dit* barthesiano; c) simulação como hiperrealidade no sentido de Baudrillard (1981).

Em relação à globalização também devo fazer um esclarecimento, porque esta noção é utilizada na maioria das vezes, de uma forma puramente metafórica. A globalização em uma relação binária e que exclui, seria o oposto do local. A própria noção de globalização foi introduzida em 1981 no campo econômico, mas não se expandiu até o final dos anos 1980 e, certamente, nos anos 1990, para outras áreas da sociedade. Neste sentido, foi sobre a integração global das economias. Do ponto de vista econômico, é relacionada ao liberalismo econômico que é experimentado como algo negativo em todos os Estados-Nação. Mas na cultura terá um selo positivo devido às mais diversas trocas culturais que ocorrem em todo o mundo na atualidade.

Em relação à cultura, a Pós-Modernidade, concluída no final do século XX, contribuiu para a globalização cultural, abrindo caminhos para o que chamei de uma cultura globalizada (2011). Uma vez nos anos 2000, em minha opinião, a globalização torna-se uma condição (no sentido de Lyotard, 1979) de interrelações permanentes dentre várias formações sociais (econômicas, culturais, políticas) entre os chamados, e agora quase extintos, Estados-Nação. Ou seja, o planeta concebido como só um espaço onde as barreiras raciais, econômicas, religiosas, culturais e outras passam por uma readaptação e certa vulnerabilidade em relação ao local, nacional e estritamente vernacular. (De Toro, 2002). No que diz respeito à cultura global, Mike Featherston tem uma análise relevante em relação à globalização e cultura:

No primeiro caso, seria melhor considerar cultura global como uma forma, um espaço ou campo, tornada possível por uma melhoria nos meios de comunicação, onde diferentes culturas se encontram e se chocam. Isto aponta diretamente para o segundo aspecto da globalização da cultura e, ao mesmo tempo sugere um movimento cultural maior e mais complexo. Mesmo quando a relativização acelerada da cultura aumenta o contato, justaposição e o choque cultural começa, muitas perguntas começam a surgir sobre as formulações da cultura de longa data no campo das ciências sociais e humanas. Nós consideramos o problema da percepção da complexidade: o que os grupos de pessoas que representam culturas mais complexas e por quê? O que esta afirmação sugere a complexidade de nossa imagem das culturas mais simples e integradas no passado? Como imagens similares foram possíveis e aceitas? Até que ponto o argumento com relação ao desenvolvimento de um novo conjunto de conceitos culturais com os quais reconceituar o papel da cultura na vida social? (FEATHERSTON, 2000, p. 6)

A globalização cultural também significa que o mundo está aberto a todo tipo de apropriações. O artista não está mais confinado a uma forma de criação: ele/ela pode assumir toda a cultura do mundo e de todos os tempos e lugares, e essa apropriação é feita, geralmente, através de intertextualidade, desconstrução e simulação. Artistas de diversas origens, como Ed Searom, Antonio Tenorio, Mario Bellatin, Jorge Volpi, Janet Cardiff, George Bures, Shirin Neshat, Alberto Kurapel, etc assumem essa posição. Já não é mais sobre a cultura vernacular, mas a cultura simplesmente. É precisamente por causa deste intercâmbio cultural e ao grande impacto das comunicações, juntamente com o deslocamento de milhões de pessoas em todo o planeta, que a globalização é e será uma condição permanente.

1 A INTERTEXTUALIDADE E A DUPLA CODIFICAÇÃO

Em 1989, Charles Jencks define a pós-modernidade nos seguintes termos: “Hoje eu definiria Pós-modernismo, como o fiz em 1978, como um código duplo: a combinação de técnicas modernas com algo mais (geralmente uma construção tradicional)”. (1989: 14). Assim, a dupla codificação implica a presença dialógica de um hipotexto dentro hipertexto dialógica que se estabelece entre os dois, produzindo uma nova contextualização do hipotexto. É esta dimensão que deve ser apreendida pelo receptor, porque se ele não reconhece a fonte do hipotexto e sua relação com o hipertexto a dupla codificação não ocorre e a atividade produtiva entre o receptor e o texto não acontece. Por exemplo, se considerarmos o *Retrato de uma jovem* (1470) de Petrus Christus podemos observar essa relação dialógica.



Petrus Christus
Retrato de uma jovem (1470)



Ed Searom - 2013

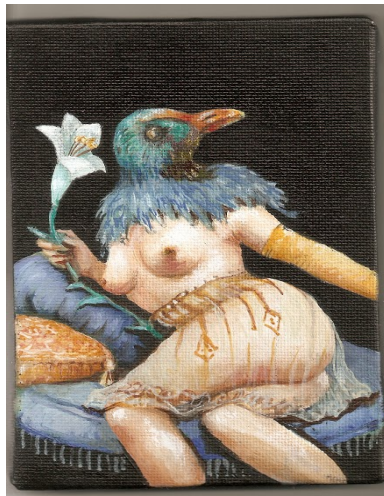
O que muda entre hipotexto (intertexto) e hipertexto (texto receptor)? São pelo menos três aspetos: a) o olhar: no original o olhar é de pergunta; no hipertexto é de desconfiança, suspeita, até mesmo de uma calculada perversidade. Em seguida, a boca no original, está franzida, quase expressando medo, está ao limite de chorar; na outra suspeita, reitera e se liga com o olhar. No hipotexto a boca estende-se sobre os lados, é outro ser, outra cosmologia. O hipotexto assim é completamente transformado pelo hipertexto.

Na *Série Passa-Loucas*, os retratos inserem dois elementos contraditórios, rizomáticos no mesmo espaço. Após a colagem com a pintura flamenga de Jheronimus Bosch é aqui significativa. Em várias pinturas Ed Searom resgata características da pintura Flamenga que são inseridas em suas próprias pinturas mostrando um talento e imaginação extraordinárias:



Bosch, *O último julgamento* 1515Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas*
1580-90

Esta série teve como objetivo chamar a atenção para aves que eram (e são) extintas ou em perigo no Brasil devido ao desmatamento e queimadas na Amazônia. O intertexto consiste de mulheres nuas, provavelmente de meados do século XVII, na época de Rembrandt. Porém, as cabeças dos pássaros também se relacionam às figuras de *O último julgamento* e *O Jardim das Delícias Terrenas*.

Ed Searom, *Série Passa-Loucas*, 2013



Ed Searom, Série *Passa-Loucas*, 2013



Ao colocar dois elementos aleatórios, a saber, a cabeça de um pássaro com um corpo humano, leva o destinatário a considerar uma série de perguntas: por que as cabeças de aves, com corpos humanos? Por que as mulheres nuas? A surpresa desta visão concentra nossa atenção na série, alertando o público sobre uma realidade ecológica devastadora. Este elemento aleatório nos recorda o texto de Borges em *El informe de Brodie* (1953) quando se refere à linguagem dos Yahoos. Os dois textos referem-se à separação radical entre o significante e o significado e isso acontece precisamente quando se

introduzem elementos aleatórios.¹

Um último exemplo do trabalho intertextual de Ed Searom é a série de Rubens, onde Rubens não funciona apenas como uma referência, mas também como toda uma tradição de pinturas sobre Vênus:



Ed Searom, *Vênus*, 2010

Sem dúvida, o rosto e o corpo nos lembra de Rubens, mas não o gesto de sua *Vênus*. Rubens pintou várias *Vênus*, mas nenhuma tem este gesto. Na verdade, o hipotexto mais direito é uma pintura de Guido Reni e outra de Rembrandt, e são as mais próximas da *Vênus* de Ed Searom:

¹Borges informa que:

A palavra NRZ, por exemplo, sugere que a dispersão ou manchas; pode significar o céu estrelado, um leopardo, um bando de pássaros, a varíola, o salpicado, o ato de esparramar ou a fuga após a derrota. HRL, no entanto, indica quão apertada ou densa; pode significar a tribo, um tronco, uma pedra, um monte de pedras, o ato de empilhá-las, o Congresso quatro feiticeiros, união carnal e um bosque. Pronunciado de forma diferente ou com outras facetas, cada palavra pode ter um sentido contrário. Nós nos maravilhamos com excesso; em nossa língua, o verbo *to cleave* significa fundir ou aderir. Claro, há orações, nem mesmo frases truncadas. (1953: 117)

La palabra nrz, por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota. Hrl, en cambio, indica lo apretado o lo denso; puede significar la tribu, un tronco, una piedra, un montón de piedras, el hecho de apilarlas, el congreso de los cuatro hechiceros, la unión carnal y un bosque. Pronunciada de otra manera o con otros visajes, cada palabra puede tener un sentido contrario. No nos maravillamos con exceso; en nuestra lengua, el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir. Por supuesto, no hay oraciones, ni siquiera frases truncas. (1953: 117)



Reni, *Vênus e o Cúpidão*, 1626



Rembrandt, *Danae*, 1643

Os exemplos apresentados revelam claramente o trabalho intertextual de Ed Searom. Sem dúvida, ela nos leva a uma viagem através da pintura universal, muito semelhante à forma como a arquitetura pós-moderna leva-nos a viajar através da história de cada edifício. É um reflexo de onde viemos, onde estamos e para onde queremos ir. Acho que a intertextualidade não tem apenas a função de nos fazer refletir sobre o passado, mas também de *voltar para a pintura, voltar a pintar*. E esta é uma mensagem central: antes de ser abstrato, aprender a desenhar, aprender sobre perspectiva, sobre figuras humanas, e esta obra de Ed Searom é exemplar, pois ensina, alerta, inquire e ela nos convida a pensar sobre a arte da pintura.

Outras telas que não formam séries apresentam uma intertextualidade diversa e desafiante, por exemplo *A última das Lâmiãs*. A Lâmia transforma-se em uma figura do monstro mitológico e seu nome vem a ser utilizado como um nome comum para uma espécie de criaturas monstruosas na aparência, pelo menos parcialmente do sexo feminino

que ataca homens jovens e segundo Aristófanes, devora crianças. Lâmia, objeto proibido, Lâmia a fonte do prazer e do erotismo; Lâmia, pecado, sexo. A mulher expulsa do paraíso, morte, mas descende ao inferno com poder de vida e de uma atração infinita e incontrolável.



Ed Searom, *A última das Lâmiás*, 2008

Ela transforma-se a si mesma, trocando suas pernas pela cauda da serpente de todos os tempos, aquela que seduz os homens e os conduz a morte. Na história desenvolve-se como um monstro, culpada de todos os males do mundo. Ela é também a esfinge que seduz Édipo condenando-lhe a um destino fatal. Ela é também a Medusa com sua cabeça de serpentes que aniquila aos homens.



Gustave Moreau, *Édipo e a Esfinge* 1864

Sua longa viagem vem dos gregos até agora, sempre representada da mesma forma. Ela foi uma Górgona, irmã de Euríale e Esteno, mas estas eram imortais e Medusa não, por isso foi assassinada por Perseu.



Benvenuto Cellini, *Perseus with the Head of Medusa*, 1554



Ed Anasor, *À espera de Priapo*, 2008



Cylla from Greek ceramic art (450-425 bc)

Anasor Ed Searom viaja pelo tempo com outros artistas ao longo da história:



Lord Frederic Leighton, *The Fisherman and the Siren*
1856-1858



John William Waterhouse, *Lamia* 1905



Cylla from Greek ceramic art (450-425 BC)

2 DESCONSTRUÇÃO

Como sabemos por Derrida, a desconstrução tem sido uma forma poderosa de confrontar a cultura e a sociedade, portanto o pós-feminismo como o pós-colonialismo e por uma variedade de artistas na pintura, como Meldron Veisendrop, Sandro Chia, Andy Warhol, Carlo Maria Mariani, Stephen Mackenna, Peter Blake, Mimmo Paladino, Andrea Bonechi, e muitos outros, como na literatura, Augusto Roa Bastos, John Coetzee, Julian Barnes, Kathy Acker, Luis de Tavira, Gerald Thomas, Tom Stoppard, Alberto Kurapel, só para citar alguns nomes. Nesses autores e pintores, a intertextualidade desempenha um papel central, porque é através, e só através do intertexto que a desconstrução pode ter lugar.

Hoje a noção de desconstrução é usada de forma retórica, sem saber o que é, por isso, um pequeno esclarecimento se faz necessário. Para Derrida, desconstrução não é uma teoria, nem é um método. É uma forma de hermenêutica, uma leitura particular, onde se estabelece um diálogo entre o hipotexto e o hipertexto, e em que o leitor está instalado no interior das estruturas do hipotexto e assim as desconstrói, isto é, para revelar a falha de uma constatação primeira, em cima das quais todo um sistema de pensamento é construído. Parte da tarefa desconstrutivista é derrubar discursos hegemônicos ou, como François Lyotard argumenta, grandes discursos ou discursos mestres de longa existência na sociedade. Assim, a desconstrução é vista como uma forma política e uma posição de ataque rebelde das falsas premissas de uma formação social.

No caso de Ed Searom, a desconstrução é evidente, por exemplo, na *Série Rubens*, bem como o retrato de Petrus Christus ou Metsys. O que eu quero fazer aqui é seguir uma

linha, um tema que surge de maneira desconstrutivista em diversas telas de Ed Searom. Vamos começar por *Coupe et Couture - homenagem a Lautréamont* (2010). A dama, que discutimos acima, aparece aqui com a boca franzida, silenciada por um cordão umbilical. Este tema é recorrente na pintura de Ed Searom.



Ed Searom, 2013



Petrus Christus
Retrato de uma jovem (1470)

A boca está costurada apenas nos cantos dos lábios, indicando que o que se busca é cancelar seu aspecto perverso nos cantos prolongados. Assim, o retrato de Christus, a boca franzida está mais perto das lágrimas. O efeito desses retratos é prodigioso: desconstrução do retrato de Christus mudando-lhe em um retrato de uma mulher ameaçadora, afastando-a de seu tradicional papel de vítima, virgem, como Sade diria, mas a pintura

com o cordão umbilical, volta-a costurada ao original. Mesmo seu olhar parece mais perto do retrato de Christus. Sobre este tema, uma série de particular importância é a *Série Rubens* (2010) em que o cordão umbilical se apresenta repetidamente como mostram os seguintes retratos:



Searom *Série Rubens*, 2010



Rubens, *Leda e o Cisne* 1601-1602



Rubens, *Perseu libera a Andrômeda* 1638

Uma análise pontual revela, por um lado, que o intertexto da mulher remendada por um cordão umbilical vem de *Leda e o Cisne* de Rubens, enquanto ela é possuída por Zeus sob a forma de um cisne; na pintura de Ed Searom, Leda esta costurada por um

cordão que amarra seu corpo e só perna direita deixando o cordão se estender *ad infinitum*, e um tecido pardo perto e entre as pernas protegendo-a do estupro de Zeus. A Andrómeda não é liberada por Perseu, mas é amarrada pelo Cupido. Primeiro remendando seus seios, elemento erótico e sensual, obliterando seu acesso por sua mutilação e o prazer que pode ser derivado a partir deles. O cordão retorna para ela e, assim, continua remendando-a. O Perseu de Rubens libera Andrómeda para possuí-la, para levá-la com ele. Então, Cupido, que é, supostamente o amor, prazer, apresenta-se como um opressor do prazer das mulheres, seu prazer, como diz Foucault em *Historie de sexualité*, é negado, reprimido, estuprado, fiscalizado.



Ed Searom *Série Rubens*, 2010





Rubens, *Susana e os Anciãos*, 1636

O julgamento de Paris, 1606

Susana e os Anciãos de Rubens é uma história grega e, também, consta no *Livro de Daniel na Bíblia*. A tela de Ed Searom mostra Susana com um cordão no pescoço como um laço de forca, que se refere ao mito onde ela é acusada de luxuriosa pelos anciãos que a denunciam por fazer o amor com um moço. Isto ocorre porque ela se nega a fazer o amor com eles. Daniel intervêm salvando-a da morte. Esta é uma moça inocente que na privacidade de sua casa toma um banho e é observada pelos velhos que a atacam. A tela de Ed Searom mostra as consequências que uma mulher sofre quando diz NÃO, quando se nega a ser utilizada.

Na outra tela, *O julgamento de Paris*, Era, Atena e Afrodite devem ser julgadas por Paris (acompanhado de Hermes) para receber a maçã de ouro de Eris. Paris tem que decidir quem vai a receber a maçã. Afrodite ganha quando oferece a Paris a mulher mas bela do mundo: Helena. Sabemos as consequências dessa ação: a guerra de Troia. O que Ed Searom critica aqui é a posição da mulher sempre como um objeto de câmbio, de troca, onde ela não tem nenhum poder de decisão.

A próxima tela é inclusive mas brutal em sua denúncia o estupro que as mulheres sofrem e tem sofrido através da história.



Ed Searom, *Séries Rubens*, 2010



Rubens, *Júpiter e Calisto* 1613

Calisto fez um voto de permanecer virgem, assim como todas as ninfas de Artemis. Mas para ter relações sexuais com ela Zeus disfarçou-se como Artemis (Diana) a fim de atraí-la em seu abraço. Eventualmente Zeus (Júpiter) a colocou no céu como Ursa menor. Calisto parece costurar a si mesma, unindo uma perna sobre a outra impedindo assim o estupro de Júpiter/Artemis.

O que esses retratos revelam? O cordão umbilical, cordão que captura, que controla o corpo feminino, é ferida por um cordão, costurada, que danifica seu corpo: são como as cordas das *Série Hayez* e da *Série Rembrandt*. duas opressões, uma é a criança que quer despi-la, o que querem possuí-la, controlá-la (*O julgamento de Paris*), a outra a sedução de um homem sem rosto ou qualidades (*Der Mann ohne Eigenschaften*), como o homem de Musil, que só busca seu prazer, independentemente do cordão umbilical, o resultado de

seu prazer. Em *Júpiter e Calisto* o cordão costura suas pernas, uma acima da outra impedindo a penetração e a sedução de mãos anônimas. Há algo aqui mais que Rubens, Botticelli talvez, com suas musas com véus sedutores, inocentes, mas carregadas de erotismo:



Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1445

Este erotismo quase angelical é substituído pela agressividade de um Rubens, por exemplo, em que a mulher é privada de seu Corpo.

Na Série Hayez, a suavidade da *Meditação* de Hayez é transformada, por Ed Searom, na dureza de uma mulher frustrada, em que é imposta a religião, a castidade, e obediência. Em Hayez existe uma submissão complícita, quase beatífica, enquanto em Ed Searom a amargura surge a partir dos olhos e do rosto da mulher no retrato.



Hayez, *Meditação* 1851

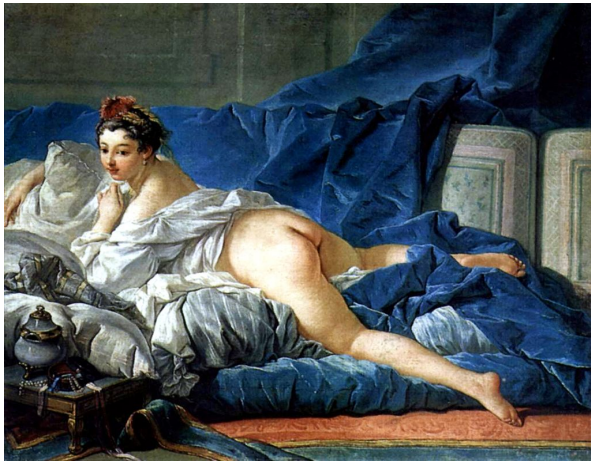


Ed Searom, *Série Hayez* 2013

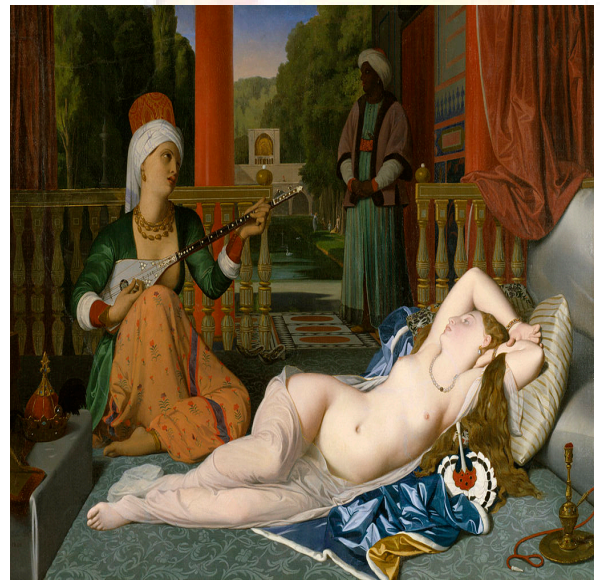
A outra pintura, *Odalisca*, de uma grande e longa história, refere-se à Odalisca, mulher do Oriente Médio, supostamente sensual, erótica, secreta e misteriosa, mágica e sedutora, pronta para ser *tomada*, seduzida, penetrada por homens. No uso popular, a palavra odalisca também pode se referir a uma amante, concubina ou amante de um homem rico, em francês, *courtisane*, uma mulher mantida, lá para o lazer dos homens. Durante o século XIX, odaliscas tornaram-se figuras comuns da fantasia no movimento artístico conhecido como o orientalismo (Said, 1978), sendo destaque em muitas pinturas eróticas dessa era, em particular Hayez. Gérard-Georges Lemaire (2000) em seu livro *The Oriente In Western Art*, realiza um estudo extraordinário da representação do Oriente Médio e, particularmente, das mulheres. Até o final do século XIX, os escritores turcos, como Melek Hanum usou a palavra para se referir a odalisca Escrava-concubina ao escrever em Inglês:

Se toda a senhora possui uma escrava muito bela, o fato logo torna-se conhecido. Os cavalheiros que desejam comprar uma odalisca ou uma esposa, fazem suas ofertas. Muitos turcos, na verdade, preferem tomar uma escrava como esposa, como, nesse caso, não há necessidade de temer pais, mães, irmãos ou-de-lei, e outras relações indesejáveis. (1987: 159)

Muitas Odaliscas foram pintadas por artistas da Europa:



François Boucher, *L'Odalisque*, 1749



Jean-Auguste Dominique Ingres, *Odalisque com un escravo*, 1842



Jules Joseph Levêfre, *Odalisque*, 1874



Jean August Dominique Infres, *Grande Odalisque*, 1814



Maria Fortuny, *The Odalisque* 1860



Hayes, *Odaliske* 1839 1851



Ed Searom, *Séries Hayez*, 2013



Andrea Solari, *Virgin of the Green Cushion*, 1507-1510

O hipotexto de Hayez foi provavelmente o retrato de *A Virgem do coxim verde* que ele apresenta como uma Odalisca como uma virgem amamentando o bebê Jesus. Ele transforma a Odalisca sensual em uma virgem, mas o bebê Jesus está ausente. Transforma a Virgem em uma concubina e pois Ed Searom a transforma em uma denúncia da mulher explorada: seu braço direito está costurado a seu seio direito, fechando a possibilidade do lazer masculino devido à mutilação de seu corpo.

Existe em Ed Searom uma forte reflexão sobre as mulheres nestas pinturas, não só como ela foi construída pelo patriarcado, mas particularmente como tem sido representada pela própria pintura. Isso me lembra Edward Said (1978), quando se refere às pinturas e literaturas ocidentais que representam o Oriente Médio e, em particular, as mulheres (ver também Gérard-Georges Lemaire, 2000). Em Ed Searom encontramos um forte *j'ai accuse* que viaja através da história, mostrando-nos a história da mulher e seu corpo desmembrado, fragmentado, danificado, sacrificado, e em muitos aspectos, abjeto. Portanto, sua reflexão é fundamental para o caminho desse corpo, que nos lembra Michel Foucault nos três volumes da *Historie de sexualité*, em que ele conta a mesma história a

partir do ponto de vista da regulação social. A sexualidade e o erotismo têm, em Ed Searom, um papel central.

O cordão umbilical, também, desempenha um papel de destaque em retratos de homens. Por exemplo, como se pode observar no retrato de Alessandro Manzoni (1785-1873):



Ed Searom, *Séries Hayez*, 2013



Hayez, *Alessandro Manzoni* 1841

Um dos maiores poetas e romancistas italianos, cujo trabalho mais conhecido e considerado um dos maiores da literatura mundial, é *I Promessi Sposi* (1840) do Risorgimento italiano. Como mostra a versão do Ed Searom, o cordão umbilical remenda a boca de Manzoni deixando o cordão subir como uma cobra que se prepara para mordê-lo no pescoço. Ed Searom parece silenciar Manzoni, negar sua palavra. Por quê? É por que o discurso e o modelagem da sociedade é o discurso, a palavra que sempre foi patriarcal? A literatura foi então literatura dos homens, e como diria Maria Aparecida de Oliveira (2015) referindo-se ao texto de Virginia Woolf (2013) sobre a irmã de Shakespeare, que morre sem ter escrito uma única palavra.²

² “Ao imaginar as dificuldades para uma escritora da era elizabetana, em fazer uso de seu poder criativo, Woolf cria o retrato imaginário de uma provável irmã de Shakespeare, Judith Shakespeare, que possuísse o mesmo gênio do irmão, mas não as mesmas oportunidades. Ela não frequenta a escola e quando tenta ler, os pais a obrigam a realizar uma tarefa doméstica. Seu gênio, que é literário, não encontra espaço para se desenvolver. Ao final, com menos de dezoito anos, os pais a forçam a um casamento e ela foge para Londres. Ela quer atuar, mas o diretor a menospreza, ela acaba por se tornar amante de algum ator e quando se vê grávida e sozinha, suicida-se. Este seria o destino de qualquer mulher, na época de Shakespeare, que tivesse o mesmo gênio que ele”.

Além do mais, a intertextualidade (hipotexto), pelo menos tal como apresentado na pós-modernidade, não foi apenas um elemento de retórica, mas um elemento de reflexão. Ou seja, inserir um intertexto para refletir sobre o passado de forma crítica, vê-lo de uma nova leitura. Assim, a intertextualidade desempenha um papel central na arte e a expressão e composição de Ed Searom. Toda a sua pintura é intertextual de uma forma ou de outra.

Qual é a re-leitura de Ed Searom? Expor o corpo da mulher como um objeto de consumo, de posse, de perversidade, de tortura e de abjeção. A mulher que durante séculos foi (e 90% do planeta é assim em 2015) suprimida, difamada e transformada ou em mãe (reprodutora) ou em prostituta disponível ao prazer do mundo patriarcal. Com esta intertextualidade, Ed Searom procura se conectar com seu público, uma audiência que deve reconhecer o intertexto para ele/ela que possa encontrar as suas próprias respostas, e de frente a estas pinturas, perguntar-se o que querem dizer? E aí está a abertura, um vislumbre de como éramos e como nós poderíamos ser. A arte de Ed Searom trabalha sutilmente no receptor, não é agressiva ou beligerante, apenas sugere, mostra e, talvez, possamos nos ver refletidos em uma forma mais transparente, lúcida.

Um caso semelhante é o retrato de Fernando de Áustria. Porque este personagem? Inepto, incapaz de governar por causa de sua epilepsia e problemas mentais. Demitido em 1848, o ano das revoluções na Europa, na França e na Alemanha que desafiam o que resta dos impérios. Fernando de Áustria será o último, o mais persistente até Francisco José.





Ed Searom, Hayez Series 2013
Hayez, Fernando I de Austria, 1840

Existem outras pinturas de Hayez-Ed Searom de muito interesse neste processo de desconstrução.



Hayez, *Portrait of Don Giulio Vigoni as a child*, 1830



Ed Searom, *Séries Hayes*, 2013



Ed Searom, *Séries Hayes*, 2013

Tudo o que sabemos de Giulio Vigoni é que foi Prefeito de Milão. Agora é um mistério porque Ed Searom decide utilizar este retrato como hipotexto. Só podemos sugerir que isto se deve ao carácter andrógino de Givoni. Ed Searom faz dois retratos de mulher diferentes em muitos aspectos: cabelo, vestido, o olhar e o cordão. Mas o olhar do primeiro retrato é de surpresa, e do segundo é de resignação. Os dois têm um laço da forca no pescoço: porque? É difícil de explicar sem saber um pouco da vida de Vigoni. Mas o

que fica claro é que Ed Searom transforma o retrato original em algo inteiramente diferente. O olhar do hipotexto olha além disso, o retrato de Hayez representa verdadeiramente um anão, enquanto que Ed Searom exhibe uma menina: feminiza ainda mais Vigoni que no retrato original.

O próximo retrato é de Quentin Metsys (1466–1530), pintor flamengo conhecido por suas pinturas grotescas, particularmente por *Uma mulher velha grotesca* (1513).



Ed Searom, *Séries Metsys*, 2013

Este retrato é diferente aos anteriores porque não silencia ou mutila, mas o cordão envolve o corpo do homem, ocultando seus braços como se fosse uma camisa de força. O cordão entra pelo lado esquerdo de seu lábio superior e costura a boca aberta saindo por o lado esquerdo inferior de seu lábio. O que o retrato sugere e que é um homem prisioneiro em um hospital psiquiátrico, onde sua boca aberta é um reflexo de seu interior, de seu inconsciente. A costura não é mais do que as barras de sua prisão interna. Assim, a costura não é real, mas imaginária.

O hipotexto do retrato de Ed Searom pode proceder de vários lugares, de uma impressão de William Blake, *Cabeça de uma alma condenada* (1789) que procede de um retrato de Henry Fuseli, *Cabeça de uma alma condenada do inferno de Dante* (1770-1778) e, também, pode ser um retrato de Metsys, *Retrato de um Canônico* 1510: qualquer dessas telas poderia ser o hipotexto de Ed Searom. Mas o mais próximo é *Jesus apresentado ao povo* de Metsys, o homem o lado de Jesus.



William Blake
Cabeça de uma alma condenada 1789



Henry Fuseli
Cabeça de uma alma condenada do inferno de Dante 1770-1778





Metsys, *Retrato de um Canônico* 1510
Metsys, *Jesus apresentado ao povo*

3. SIMULAÇÃO E SIMULACRO

Como sabemos, a noção de simulação e sua prática vem de Jean Baudrillard. No texto de Borges: "Do rigor da ciência", escrito em 1944, em *O informe de Brodie*, prática da simulação é introduzida:

Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma cidade, e o mapa do Império, uma província inteira. Ao longo do tempo, esses mapas inconcebíveis não satisfaziam, e as Escolas de cartógrafos levantaram um mapa do Império, que era do tamanho do Império e coincidia com ele. Menos adeptos ao Estudo da Cartografia as próximas gerações entenderam que aquele vasto Mapa era Inútil e não sem impiedade o abandonaram aos rigores do sol e dos invernos. Nos desertos ocidentais permanecem ruínas esfarrapadas do Mapa, habitadas por animais e mendigos; em todo o país há uma outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (1970[1953]), p. 241.

Para Baudrillard,

Simulação não é mais um território, um ser referencial ou de uma substância. É a geração de modelos do real sem origem ou a realidade; é um hiper-real. O território não precede o mapa, nem sobrevive. (1981: 10)

[...]

É o deserto do real. A simulação se opõe à representação, onde se inicia a partir do princípio de que o signo e a realidade são equivalentes. (1981: 16)

[...]

A utopia da simulação surge do princípio da equivalência, a negação radical do signo como valor, o signo de reversão e sentença de morte de cada referência. (1981: 16)

As telas de Ed Searom não são uma duplicação, como Baudrillard observa, ou uma cópia que tenta iconizar o Real. Primeiro de tudo o real não existe, ou existe em um nível positivista, mas uma vez que o real é traduzível em realidade, então, desaparece, porque a língua está em causa para transmitir o real em realidade e, portanto, o real é incognoscível. É equivalente ao inconsciente lacaniano, ele está ali, mas é impossível visualizá-lo ou falar sobre ele, exceto por meio da arte, e é aí que Ed Searom impõe sua prática simulativa. Tomemos, por exemplo, a *Série Hayez*) e a *Série Rembrandt* de Ed Searom:



Ed Searom, *Hayez séries*, 2008



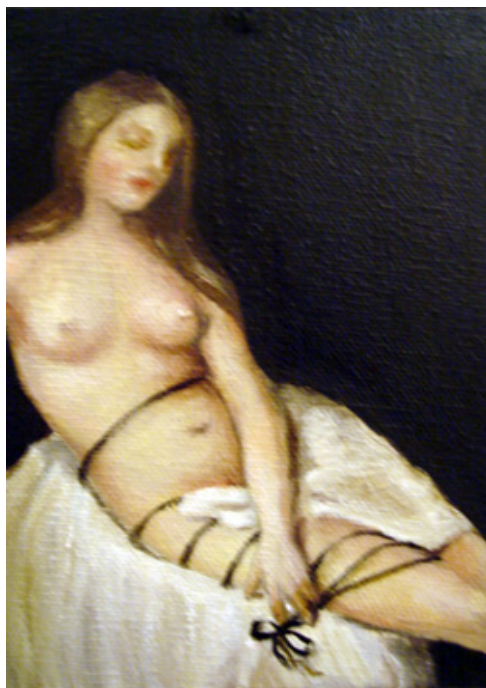
Hayez, *Ruth*, 1835



Ed Searom, *Hayez Séries*, Venus 2008



Hayez, Venus 1830



Ed Searom, *Rembrandt Séries*, Eros I y II 2015

Ed Searom, *Rembrandt Séries*Rembrandt, *Venus*, 1643

A simulação emerge do intertexto, no caso da pintura Ed Searom, de Hayes e pinturas de Rembrandt, esta não é uma figura "real", mas um ícone, então o suporte de suas pinturas são outras pinturas e não um suporte externo que pertencesse à realidade. O que ocorre então é uma pintura hiperreal. Três retratos de mulheres em estado de desolação, dois pintores separados por mais de um século e ambos pintores essencialmente retratistas. O intertexto de Rembrandt poderia ser uma de duas pinturas que o hipertexto transforma. O que poderia ser uma leitura superficial destas pinturas e qual é, então, a transformação do hipotexto?: primeiro em que as mulheres estão vinculadas sugerindo que seus corpos não são próprios, que estão sujeitas a um domínio externo. Um aspecto significativo: os cordões de retratos de Hayes e de Rembrandt parecem ser uma opção porque os cordões podem ser desfeitos, puxando o laço onde acabam. Eros II parece controlar os seus cordões porque estão entre os dedos do início dos cordões.





Por sua vez, elas estão reclinadas em um tecido branco que serve como um assento ou apoio na terceira tela, que se refere a uma folha o tecido de sepultamento. Isso é o que tem em comum. Mas existem diferenças, na pintura de Hayez a mulher tem um véu na cabeça que também cobre o pescoço, como o véu de uma virgem. Na verdade, seu olhar é o olhar clássico da Stabat Mater, que ela compartilha com os retratos de Rembrandt:



Toda a intertextualidade de Ed Searom é baseada em um ato de simulação: simula a pintura de Hayez, Rembrandt, Rubens, Christus, etc. Em nenhum momento parte da realidade mesma, mas de objetos "fictícios" que poderiam ser verdade. É precisamente a separação, o intervalo entre o signo e seu equivalente o que Ed Searom questiona incessantemente em seu trabalho, trabalho sempre em movimento, sempre procurando porque toda a história da pintura pode ser apropriada e entrar em novas relações intertextuais.

4. ONDE ESTAMOS?

Em conclusão, pode-se argumentar, com alguma confiança, que a arte do século XXI ainda está em curso. Se você olha com cuidado, nenhuma das práticas artísticas presentes

nada que já não tenha sido experimentado antes. Só é suficiente observar todas as experiências artísticas da década dos anos 1960 em diante para perceber esse fato inescapável. A Modernidade certamente introduziu um estilo inegável, baseado na abstração, na descontinuidade e no inconsciente só para mencionar três aspectos salientes. Em seguida, a transição para o pós-modernismo conduziu as práticas da modernidade em todos os domínios artísticos aos seus limites estéticos. Finalmente, o pós-modernismo, de frente ao fim da modernidade encontrou sua resposta: intertextualidade, a desconstrução, simulação e rizomaticidade artísticas. É precisamente a possibilidade de transcender a pós-modernidade o que ainda não podemos visualizar. Sabemos que a partir de agora a cultura é global, sempre em diálogo com o local, mas sua marca especial ainda é um percurso em processo. Mas, ao mesmo tempo, vemos uma obra como de Ed Searom, retornando às origens da pintura, o desenhar novamente, e ela entra em um diálogo com a história, resistindo as modas tecnológicas que na maioria dos casos apenas repetem o que já feito, espectacularizam a arte e só se concebe como entretenimento e não como arte. É refrescante encontrar uma artista como Ed Searom que tem muito a dizer que tem consciência da sua tradição pictórica e cultural universal. Eu só posso agradecer a ela pela oportunidade de tentar balbuciar algumas palavras sobre o seu extraordinário trabalho.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. (1981). **Simulacres et Simulation**. Paris: Éditions Galilée.

BORGES, Jorge Luis. (1989[1960]). **El informe de Brodie**. *Historia Universal de la infamia I*. Buenos Aires EMECE Editores, p. 117.

_____. (1970[1953]). Del rigor de la ciencia. In: **El informe de Brodie**. *Historia Universal de la infamia I*. Buenos Aires EMECE Editores, p. 241.

DERRIDA, Jacques. (1972). **La dissémination**. Paris: Éditions du Seuil.

_____. (1967). **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit.

DE TORO, Fernando. (2002). El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad. In: **Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición post moderna y postcolonial**. Buenos Aires, Editorial Galerna, p. 109-136.

- _____. (2011). **Intersecciones III: Globalización y Cultura: Ensayos sobre arquitectura, Cultura, Pintura, Música y Literatura.** Buenos Aires: Editorial Galerna.
- FEATHERSTONE, Mike. (2000). **Undoing Culture.** Globalization, Postmodernism and Identity. London : Sage Publications.
- HANUM, Melek (1872). **Thirty Years in the Harem.** New York: Harper.
- JENCKS, Charles. (1989). **What is Post-Modernism?** Third Edition. New York: St. Martin's Press.
- LAMAIRE, Gérard-Georges. (2000). **The Orient in Western Art.** Paris: Könemann.
- LYOTARD, François. (1979). **La condition postmoderne.** Paris: Les Éditions de Minuit.
- OLIVEIRA, Maria Aparecida de. (2013). **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: Um diálogo entre o projeto político e o estético.** Teses de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, Brasil.
- SAID, Edward. (1993). **Culture and Imperialism.** New York: Alfred A. Knopf.
- _____. (1978). **Orientalism.** New York: Alfred A. Knopf.
- SANFIZ, Enrique. (2009). **Anasor Ed Searom reinventa a estética surrealista na Fundação Granell.**

Título em inglês:
**THE CREATIVE PROCESS ANASOR ED SEAROM:
INTERSECTIONS**