



FUNDACIÓ
GALA-SALVADOR DALÍ

Montse Aguer, Directora del Centro de Estudios Dalinianos de la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueres,

CERTIFICA que Léia Andrade ha consultado los archivos documentales y biblioteca del Centro de Estudios Dalinianos durante el día 13 de septiembre de 2007

Y para que así conste firmo este certificado en Figueres a 13 de septiembre de 2007,

- Montse Aguer -
Directora
Centro de Estudios Dalinianos



UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS- CCL
Programa de Pós-Graduação em Educação,
Arte e História da Cultura



SP, 29/08/2007.


Señora Montse Aguer
Directora del Centro de Estudios Dalinianos
Fundación Gala-Salvador Dalí
Torre Galatea
Pujada del Castell, 28
E-17600 Figueres
Teléfono: 972 677514
Fax: 972 501666
ced@dali-estate.org

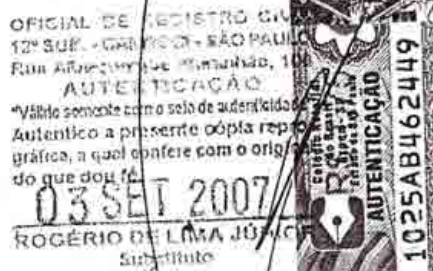
Cara Señora Montse Aguer

Soy Prof^a Dr^a. Jane de Almeida, directora de tesis del trabajo académico de Léia Claudia da Silva Andrade y confirmo que la estudiante está realizando un trabajo de Investigación en lo Mestrado in Educación, Arte y Historia del Cultura de la Universidad Presbiteriana Mackenzie en la ciudad de São Paulo – Brasil.

Su pesquisa lhamase *Salvador Dalí [do Pincel ao Pixel] o Antes e o Após*, y propone una relación en los trazos de pincel del artista catalán con el pixel de las medias digitales, enconradas según sus estudios, en la obra "Gala desnuda mirando el mar que a 18 metros aparece el presidente Lincoln, 1975".

Por atención


Jane de Almeida
janealmeida@mackenzie.br
La Directora de tesis del trabajo académico



Universidade Presbiteriana Mackenzie
Rua da Consolação, 930
Cep 01302-907 Consolação
São Paulo - SP - Brazil

Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura

Grupo de Pesquisa: Arte e Linguagem Contemporânea

Líder(es) do Grupo: Dr. Marcos Rizolli marcosrizolli@mackenzie.br

Dr^a. Jane Mary Pereira de Almeida janedealmeida@mackenzie.br

Área predominante: Lingüística, Letras e Artes; Artes

Título da Pesquisa: **Salvador Dalí [do Pincel ao Pixel] o Antes e o Após**

Orientadora: Dr^a. Jane de Almeida

Mestranda: Léia Andrade

Señora Montse Aguer

La directora del Centro de Estudios Dalianianos

Fundación Gala-Salvador Dalí

Torre Galatea

Pujada del Castell, 28

17600 Figueres

Cara Señora Montse Aguer

Soy Léia Andrade, estudiante de Mestrado (Máster - Stricto Sensu) in Educación, Arte y Historia del Cultura de la Universidad Presbiteriana Mackenzie en la ciudad de São Paulo - Brasil. Estoy a pesquisar la relación Hipermedia en los cuadros del pintor Salvador Dalí.

Mi pesquisa lhamase *Salvador Dalí [do Pincel ao Pixel]*, y propone una relación en los trazos de pincel del artista catalán con el píxel de las medias digitales, encntradas según mis estudios, en la obra *"Gala desnuda mirando el mar que a 18 metros aparece el presidente Lincoln, 1975"*.

A través de las pinceladas, o catalán deja impresa la posibilidad de la modificación, posibilitando movimiento en la lectura sugierindo nuevas co-relaciones de interpretaciones con una navegación de "hiperlinks".

In 2004, mi propuesta era una reflexión de navegación inconsciente a través del "hiperlinks" in el movimiento Surrealista analizando el cuadro *La estación de Perpiñan, 1965*, in mi trabajo *La Arquitectura Hipermediática de Salvador Dalí*.

Tengo interés en establecer relaciones académicas con su Institución, y como estoy teniendo ayuda de mi universidad, estaré en Figueres para mis estudios en los días 14 e 15 de setiembre prójimo. Pido, por tanto, a posibilidad de hablar con usted en uno de estos días en su institución con fines de profundarme en la persona del pintor Salvador Dalí y su obra, como también tener contacto con el cuadro que es lo objeto de mi investigación, ***Gala desnuda mirando el mar que a 18 metros aparece el presidente Lincoln, 1975***.

Por atención

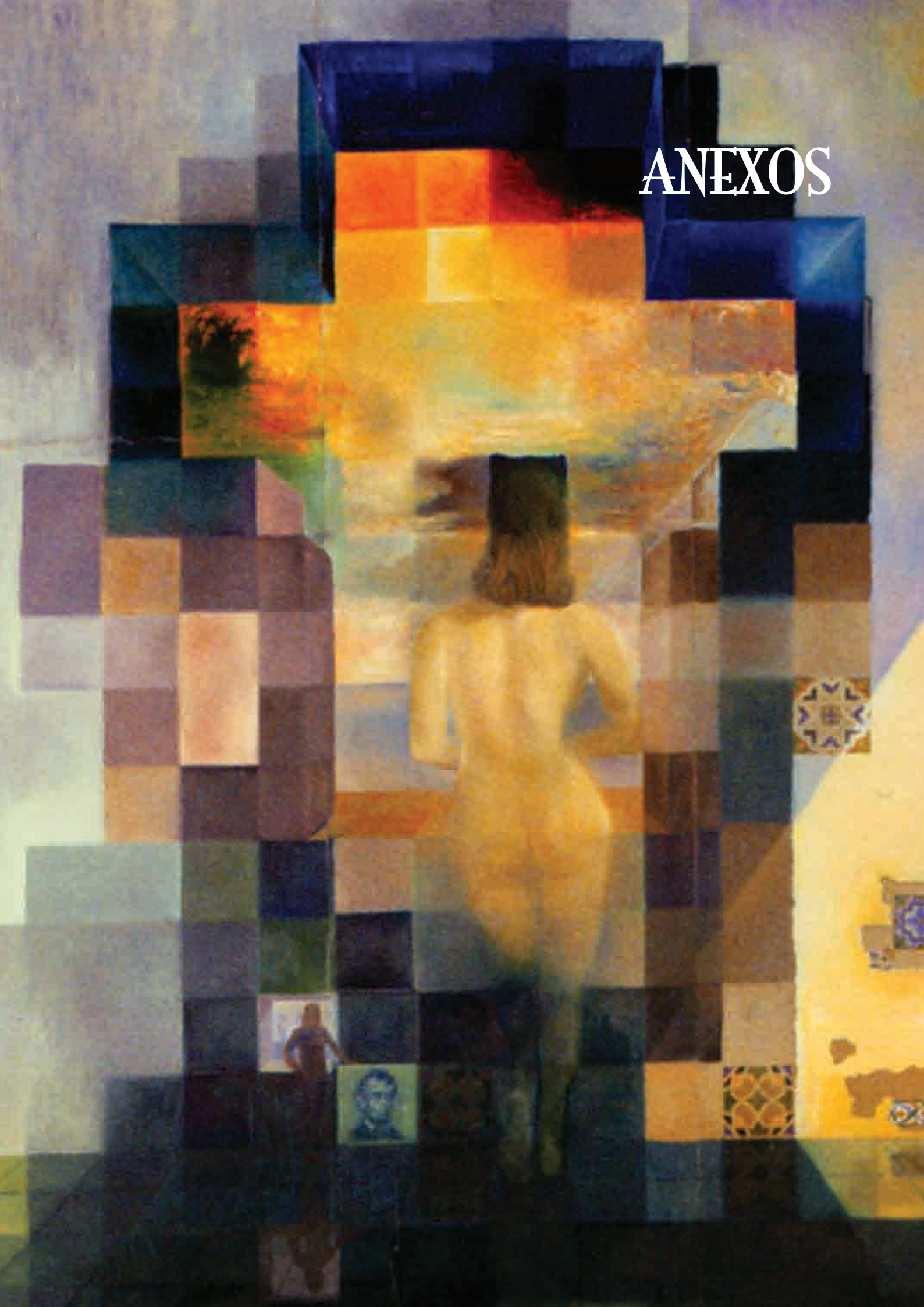
Léia Andrade

leiaclau@yahoo.com.br

leia.csandrade@sp.senac.br

Orientación del trabajo acadmico: Jane de Almeida janedealmeida@mackenzie.br

ANEXOS



Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=dimens%E3o>>. Acesso em: 14 mar. 2008.

Disponível em: <<http://www.chuckclose.coe.uh.edu/life/gallery.html>>. Acesso em: 30 ago. 2008.

Disponível em:

<http://www.showbusinessweekly.com/archive/468/Film_ChuckClose.shtml>. Acesso em: 01 nov. 2008.

REVISTA/ARTIGO

Image, Object, and Illusion: Readings from Scientific American, 1973.

Catálogo POLLOCK to POP: *America's Brush with Dalí*. Salvador Dalí Museum Editions: New York, 2005.

AUDIOVISUAL

A FAMA e a loucura de Salvador Dalí. Documentário para TV exibido em 1999: People+Arts.

BUÑUEL, Luis. DALI, Salvador. *Um cão andaluz (Um Chien Andalou)*. França: Versátil Home Vídeo, 1928.

CARVALHO, Walter. JARDIM, João. *Janela da alma*. Manaus: Videolar, 2003.

HITCHCOCK, Alfred. *Quando fala o coração (Spellbound)*. Manaus: Videolar, 1945.

MATAS, Toni. *DALÍbyDALÍ*. Barcelona: Multimedia, 2003.

ARTIGOS EM MEIO ELETRÔNICO

Disponível em: <http://www.salvador-dali.org/serveis/amics_museus/>. Acesso em: 11 jul. 2007.

Disponível em:

<<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/daliandfilm/roomguide.shtm>>.

Acesso em: 11 jul. 2007.

Disponível em: <<http://www.nga.gov/feature/rothko>>. Acesso em: 24 nov. 2007.

Disponível em: <<http://www.nga.gov/feature/rothko/rothkosplash.shtm>>. Acesso em: 15 jan. 2008.

Disponível em:

<http://www.iecat.net/butlleti/anterior/galera/2004/033004Presid_Banchoff_20.htm>. Acesso em: 01 mar. 2008.

Disponível em: <<http://www.math.brown.edu/~banchoff/>>. Acesso em: 01 mar. 2008.

Disponível em: <http://images.google.com.br/images?q=rothko&ie=UTF-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:pt-BR:official&client=firefox-a&um=1&sa=X&oi=image_result_group&resnum=5&ct=title>. Acesso em: 13 nov. 2008.

Disponível em:

<<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/markrothko/interactive/room-6.shtm>>. Acesso em: 13 nov. 2008.

- GALE, Matthew. *Dalí & Film*. London: Tate, 2007.
- GERARD, Max. *Dalí*. São Paulo: Siciliano, 1987.
- KRTU, Cultura, Recerca, Tecnologia, Universals, *Dalí, Noves Fronteres de la Ciència, l'Art i el Pensament*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2005.
- LEÃO, Lucia. *O labirinto da hipermídia: Arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LEÃO, Lucia (Org). *Interlab: labirinto do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LÉVY, PIERRE. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na Era da Informática*. São Paulo: 34, 1993.
- LYNTON, Norbert. *O mundo da arte: arte moderna*. Rio de Janeiro: Editôra Expressão e Cultura, 1996.
- MARTIN, Jean-Hubert; ANDREAE, Stephan. *The Endless Enigma Dalí and the Magicians of Multiple Meaning*. Munique: Hatje Cantz Publishers, 2003.
- MARTINS, Nelson. *A imagem digital na editoração*. Rio de Janeiro: Senac, 2003.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- NEIVA Jr., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí 1904-1989*. Lisboa: Taschen, 1996.
- NÉRET, Gilles; DESCHARNES, Robert. *Salvador Dalí 1904-1989: La obra pictórica – 1ª parte*. Köln: Taschen, 2001.
- PIGNATARI, Décio. A metalinguagem da arte. In: *Revista Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- ROTHKO, Mark. *The Artist's Reality Philosophies of Art*. London: Yale, 2004.
- WARDROP-FRUIIN, Noah; HARRIGAN, Pat. *First Person: New Media as Story, Performance and Game*. London: The Mit Press, 2004. (cap. VI *The pixel/The line*).
- WOFF, José Roberto. *Sonho e loucura*. São Paulo: Ática, 1985.

BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawn. *O dada e o surrealismo*. Barcelona: Labor do Brasil, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora - nova versão*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Senac, 2006.
- BENSE, Max; WALTER, Elizabeth. *La semiótica: guia alfabética*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Salamandra, 1993.
- CORRIGAN, John. *Computação gráfica: segredos e soluções*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 1994.
- DALÍ, Salvador. *Diário de um gênio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. (Trad. Luís Marques e Martha Gambini)
- . *Salvador Dalí Obra Completa volum V assaigs 2*. Barcelona: Destino, 2005.
- . *An Illustrated Life*. London: Tate Publishing, 2007.
- DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí 1904-1989*. Lisboa: Taschen, 1998.
- FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano*. 2. ed. São Paulo: Perpectiva, 1986.
- FUNDAÇÃO GALA-SALVADOR DALÍ. *FotoGuia Teatro-Museo Dali*, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

mundo das cópias e das representações, ela coloca o mundo como ícone. A segunda, contra a primeira, define o mundo dos simulacros. Ela coloca o próprio mundo como fantasma. (*Op. cit.*, pp. 300 e 302 de Deleuze⁴⁰ in FERRARA, 1981:32)

Segundo Vilém Flusser (2007), não há paralelos no passado que nos permitam aprender o uso dos códigos tecnológicos, como eles se manifestam, por exemplo, numa explosão de cores. Mas devemos aprendê-los, senão seremos condenados a prolongar uma existência sem sentido em um mundo que se tornou codificado pela imaginação tecnológica.

Concluimos que a pluralidade dos trabalhos de Salvador Dalí apresentados neste cenário nos leva a reflexões que permeiam a imagem contemporânea.

A composição de fragmentos que são apresentados na sua obra de forma não-linear desperta no espectador um envolvimento perceptivo e intelectual, propondo uma leitura de transdisciplinaridade.

A todo momento nos deparamos com o excesso simultâneo e descontínuo de imagens, sons e informação e, neste contexto, o advento das novas tecnologias reformula o diálogo e a forma de comunicação da sociedade.

Essa produção desenfreada e fragmentada abre espaço para a articulação e a reflexão do pensamento, segundo as quais a imagem em *pixel* ganha espaço em diversas formas de comunicação. Nesse aspecto, a obra *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln*, propõe mais do que a interpretação ou assimilação; o quadro de Salvador Dalí nos convida à cumplicidade.

O dia em que eu sentir que minhas idéias são instantaneamente claras aos meus contemporâneos, Avidadollars morrerá na semana seguinte desse evento fatal.

Salvador Dalí

⁴⁰ Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo francês.

parado, imóvel, fixo, sentado ou em pé, observando através da janela o personagem do túnel que corre ao seu lado como se quisesse alcançá-lo.

A percepção da imagem em movimento garantida pelo deslocamento do trem se assemelha em parte ao que ocorre na visualização da imagem de Lincoln e à representação do *pixel*. As duas imagens fixas interagem no espaço-tempo com o espectador, ambas estabelecem diálogos. O trem em movimento garante a animação do personagem no túnel e o espectador, ao se afastar da obra, garante a face de Lincoln. Em ambos os exemplos vemos um registro do tempo e espaço definido pelo deslocamento ora do corpo, ora da máquina.

A ação do deslocamento apresentado acima proporcionou possibilidades de apropriação do espectador aos espaços urbanos, uma vez que o personagem interage com ele na leitura da mensagem visual. A representação da corrida através da animação faz o espectador vibrar por alguns segundos com o personagem; mesmo sabendo que não é real, o espectador se apropria na virtualização da representação.

Comparando com a tela *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, quando visualizamos Gala nua contemplando o mar Mediterrâneo, temos o que chamamos a representação do real, bem como, ao visualizarmos a face de Lincoln, obtemos o que chamamos de representação do virtual; porém, se Lincoln fosse projetado digitalmente, sua imagem ganharia dimensão de simulacro. Tomaremos emprestado a passagem de Lucrecia Ferrara³⁹ no seu livro *A estratégia dos signos* na qual a autora explica a arte e suas leituras de representação: a arte era um produto fabricado e seu valor estava na possibilidade de seu aproveitamento em função da realidade; já a arte moderna propõe a inversão das coisas, não estaria a serviço da realidade como mercadoria. A realidade seria reinventada pela arte e esta proporia uma outra visão da realidade. A primeira define, exatamente, o

³⁹ Lucrecia Ferrara é professora livre-docente pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. *A estratégia dos signos*, cap.2, "A obra de arte difícil".

Em contrapartida, acompanhando o pensamento de Flusser (2007), não é oportuno que se proíba a criação de imagens, mas certamente é oportuno que as imagens produzidas sejam submetidas à crítica.

No quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, Salvador Dalí nos mostra indícios de que há visualização da face de Lincoln primeiramente na escrita do título. Segundo Flusser, quando se quer “ler” um texto, os olhos têm de deslizar ao longo da linha e somente ao final dela é que se recebe a mensagem (FLUSSER, 2007). Não há dúvida de que o título no quadro em questão informa a mensagem, porém isto não quer dizer que o espectador visualiza Lincoln; o que a mensagem escrita faz é conduzir o espectador a desenrolar a cena para que, a dezoito metros de distância, Gala se transforme no retrato de Abraão Lincoln.

Para McLuhan, o meio, além de constituir a forma comunicativa, determina o próprio conteúdo da comunicação (MCLUHAN, 1971). Entendemos que no quadro apenas a informação da mensagem escrita não gera o conhecimento para o espectador. É necessário que ele deslize os olhos no decorrer da linha, articule seus pensamentos e ações de forma que a percepção o faça deslocar seu corpo no espaço de dezoito metros resultando na interpretação por ora da imagem da face de Lincoln para depois, com novas articulações, o seu significado.

A ação do deslocamento do corpo conduz o espectador a outra leitura, a da mensagem visual. Dalí fornece os dados (pinceladas) para a constituição da imagem de Lincoln num espaço-tempo no qual ocorre a sugestão da representação do *pixel*. Ainda na concepção de deslocamento do tempo em relação ao espaço, apresentaremos uma situação vivenciada em um vagão de trem do metrô na cidade de São Paulo na qual várias imagens de um personagem em posições diferentes foram colocados lado a lado e fixadas na parede do túnel entre duas estações do metrô. Conforme o vagão se desloca no trajeto em direção a outra estação estas imagens são vistas em movimento semelhante a uma animação *frame a frame* pelo usuário que está estático dentro do vagão. É o vagão que percorre e não a animação. O vagão percorre os trilhos transportando o espectador que se mantém

Nesse ambiente de relativismo e perda de sentido, Dalí instiga o espectador a compreender que ele como sujeito é o eixo da representação e decodificação da imagem, ou seja, o espectador é o elo de interferência capaz de garantir possibilidades no processo de construção das linguagens. Isso reforça a verdadeira transdisciplinaridade no trabalho de Salvador Dalí: em 1975 abandonou os experimentos holográficos e partiu no mesmo ano para uma “visão holística”, se é que podemos assim dizer, concretizando a informação do código binário na tela *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* Dalí pode ter visualizado na experiência de Harmon a potencialização criativa das telas dos computadores.

Aqui percebemos o quanto dependemos do observador e de suas conexões para potencializar o *pixel* na virtualização. Dalí nos cede a interface (a imagem no quadro) e não satisfeito fragmenta a informação desta interface de modo que tudo o que se vê na tela *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* tem potencial para ser outra coisa.

A partir deste conjunto, entendemos que a nossa sociedade contemporânea é feita não apenas de fragmento de imagem, som e texto, mas também de idéias. E são essas idéias que precisam estar em constante diálogo com os modos culturais e tecnológicos. Assim como Rothko, pretendia com sua pintura expressar a essência do drama humano universal, para sociedade contemporânea precisamos pensar e refletir sobre as transformações e efeitos que as novas tecnologias causam, em relação ao tempo, ao espaço, à manipulação, à comunicação, à informação, à representação e ao próprio indivíduo. Marshall McLuhan, filósofo e educador canadense, acreditava que quanto mais dispomos de veículos de comunicação interligando o mundo, mais a gente se isola um do outro (MCLUHAN, 1971). Para ele, as interferências desses meios nas percepções humanas não se limitam somente ao indivíduo, elas se refletem na sociedade e a seu redor.

Ancorados a essas percepções alertamos para a proliferação, manipulação e disseminação das imagens computadorizadas que circulam em nossa sociedade.

pincel, seja na representação de Gala nua ou nos fragmentos que compõem a face de Lincoln.

Dalí fez a transposição dessa linguagem no quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, definindo a imagem em justaposição. E hoje, o que é uma imagem contemporânea se não uma justaposição em contato com diversos suportes, tempos e dimensões incorporadas a sons, movimentos e velocidade. No momento em que Dalí explora a justaposição no campo da profundidade e traz o espectador para dentro da ação, reconhecemos que estamos na dependência deste observador e de suas conexões para potencializar a virtualização da imagem.

Acompanhando o pensamento, entendemos que o olhar do observador e a interação do espaço físico são o elo para que o quadro nos revele o que não é perceptível num primeiro instante. Seguindo essa idéia, este mesmo observador é responsável para filtrar a carga saturada de imagens que invade nosso campo visual a todo momento.

O escritor e poeta português José Saramago, no filme *Janela da Alma*³⁸, faz um comentário alertando que hoje é que vivemos na caverna de Platão, acreditando nas imagens que nos cercam como uma platéia inerte ao que nos é mostrado, e acreditamos estar vivendo um mundo “real” sem questionar o que nos é imposto.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Jacques Aumont faz um paralelo com o sujeito do cinema e o sujeito do trem (AUMONT, 2004), olho móvel, corpo imóvel, os dois espectadores passivos, a ponto de ser comparado com os escravos acorrentados da caverna de Platão.

Hoje não é diferente, o espectador computacional que não sabe ver, refletir e questionar, continuará acorrentado como na caverna platônica diante de imagens que nos são joradas e impostas sem sentido.

³⁸ CARVALHO, Walter. JARDIM, João. *Janela da alma*. Manaus: Videolar, 2003.

qualquer forma e ainda podemos esticá-la, cortá-la, duplicá-la, editar o que existe, inserir, tirar um fragmento e transferir para outro lugar, excluir ou até recolocar novamente da forma que desejarmos; portanto, seguindo esse raciocínio, reconhecemos as potencialidades das tecnologias, por outro lado, temos que admitir que a apropriação está na forma do uso sem critérios e não na possibilidade da ferramenta.

Será que Dalí anteviu a imagem contemporânea como imagem do *pixel*? Será que anteviu uma sociedade de imagens com espectadores inertes ingerindo-as sem controle, a chamada linguagem das reproduções e criações *copy/paste*?

A imagem se proliferou, ganhou dígitos, virou digital, seu código eletrônico a virtualizou! (FLUSSER, 2007). O 0-1, desativado-ativado, *on-off*, aceso-apagado, define a imagem e a luz estabelece seu tempo. Na virtualização a luz define a duração do *pixel*, já no quadro de Dalí quem define a virtualização e conseqüentemente a duração da face de Lincoln é o espaço. Seguindo esta idéia, e considerando o espaço-tempo, Dalí conseguiu, na pintura *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, concretizar a representação do *pixel* em pincel antevendo as possibilidades existentes nos meios digitais. A partir desta proposta entendemos que Dalí codifica a representação de Abraão Lincoln e decodifica nos dezoito metros de distância; sendo assim, o espanhol sugestiona o poder da manipulação na construção da imagem. Se, por um lado, desde que os números foram transcodificados em cores, formas e tons, graças aos computadores, a beleza e a profundidade do cálculo tornaram-se perceptíveis aos sentidos (FLUSSER, 2007), por outro, a proliferação e disseminação das imagens computadorizadas circulam pela rede, construídas e transportadas por esses mesmos números e códigos (FLUSSER, 2007), seja por quem emite ou quem recebe. A imagem tem vida fluídica, tem seu próprio tempo e espaço, a imagem digital ou imagem em *pixel* está lá mas não é tátil, assim como a imagem de Lincoln é fluídica e tem seu tempo de vida dentro de um espaço mínimo delimitado por Dalí (dezoito metros) e construído pelo espectador. Por outro lado, o quadro é tátil na materialidade do

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo esse contexto de conexão apresentado neste trabalho entre arte, ciência, tecnologia e cultura nos propõe uma leitura de transdisciplinaridade no trabalho de Salvador Dalí, leitura esta apoiada nos preceitos atuais da sociedade contemporânea. O entendimento de *pixel* na obra de Dalí não se faz no digital, o que o pintor espanhol nos mostra é a pintura em si, a materialidade do pincel, da tinta e do suporte físico (o quadro). Não há dúvida quanto a isto! Então a pergunta seria: onde se dá o pixel? O pixel se dá na virtualidade.

Considerando o espaço-tempo, o *pixel* na obra de Dalí passa a existir (e conseqüentemente Abraão Lincoln) quando o espaço interfere na obra. Vimos que Salvador Dalí procurava os meios disponíveis da época moderna (séc. XX) para conseguir expressar sua arte, unindo símbolos, contextos e períodos diferentes. Sua obra traz uma reflexão de possibilidades da tecnologia em suporte tradicional e a nossa percepção nos faz identificar nesses materiais, sejam colagem, montagem ou instalação, a materialidade do “pincel” como código de *pixel*.

A leitura que fazemos da obra de Dalí aliada às interferências dos meios disponíveis da época é constatada hoje na produção contemporânea, que repete as mais variadas obras das mais diferentes épocas. Isso nos leva a questionar se as tecnologias digitais não nos favorecem a apropriação e muitas vezes a chamada co-autoria? Partindo de uma matriz de *pixel* podemos criar qualquer imagem,

As idéias de Rothko sobre o mundo moderno, arte, história, mito, a beleza e os desafios de ser um artista na sociedade moderna são discutidas no livro *The Artist's Reality Philosophies of Art* organizado pelo filho Christopher Rothko, no qual relata a descoberta do manuscrito escrito pelo pai e do processo de levar o material para publicação.

Rothko escreveu em 1949 estas palavras:

A progressão do trabalho de um pintor, quando viaja no tempo de um ponto a outro, realizar-se-á no sentido da clareza: rumo à eliminação de todos os obstáculos entre o pintor e a idéia, e entre a idéia e o observador. [...] Realizar essa clareza é, inevitavelmente, ser compreendido.³⁷ (in LYNTON, 1996: 144).

³⁷ Estas palavras foram escritas em 1949 por Mark Rothko no momento em que estava aperfeiçoando o modo de pintar.



Interior da capela The Rothko Chapel em Houston, Texas.
Fonte: <http://www.rothkochapel.org/visitor.htm> acesso em 11 ago. 2008

Se Rothko atingiu a dimensão da sua pintura no ambiente da casa-museu em Houston, Salvador Dalí conseguiu o mesmo no seu Teatro Museu-Dalí em Figueras e ainda traduziu o ambiente meditativo de Rothko incluindo Cristo como elemento religioso para transmitir essa experimentação em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*

Dando ênfase à universalidade das idéias dos dois artistas, fica claro que existia um interesse em transmitir a experiência perceptiva do espaço arquitetônico aliado a composição, seja pela forma, cor ou textura, explorando a relação entre a pintura e o espectador.

O que temos aqui é mais uma vez a interferência do espaço contribuindo para a constatação da ilusão de óptica. Retomando a pintura de Dalí, relacionadas as teorias de Newton e Goethe e considerando o interesse do espanhol pela ciência e a arte, é possível sugerir que a intenção do espanhol fosse também demonstrar a organização física do sistema de percepção do olho em que os neurônios ópticos invertem as imagens.

Resumindo, percebemos que essas intencionalidades no campo da percepção nos levam a sugerir em uma primeira resposta que Salvador Dalí, obcecado em unir ciência e arte, e Mark Rothko, rigoroso na busca da unidade cromática, redimensionaram a pintura contemporânea para além da compreensão verbo-visual, mas em um segundo momento, temos que considerar a linguagem verbo-visual na questão persuasiva decorrente da representação da imagem e suas potencialidades especificamente no quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* resultando na face de Lincoln e nas pinceladas de Rothko, que deveriam transmitir a essência do drama humano universal.

Em meados dos anos 60 o aspecto sombrio traduzido em cores escuras invade as telas de Rothko, o qual, por sua vez, sentindo-se insatisfeito com a maneira tradicional de expor obras de arte, almeja que a sua arte seja mostrada em um ambiente diferente, transformando-o em um espaço unificado. Anos depois este desejo se torna realidade quando Rothko recebe a encomenda de criar um espaço meditativo com suas pinturas: a casa-museu Rothko Chapel em Houston, no Texas.



Rainha Dona Mariana da Austria, 1652-53, de Velázquez
Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html> acesso em 21 set. 2008



Rainha Dona Mariana da Austria, 1652-53, de Velázquez (detalhe)
Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html> acesso em 21 set. 2008

Não estamos aqui procurando vestígios das teorias de Newton ou Goethe nas pinturas de Dalí ou nas obras de Rothko, mas reconhecemos que o comportamento do órgão visual estabelece conexões simbólicas entre a percepção, a cor e a emoção, o que decerto reforça a teoria de Goethe.

No entanto percebemos que Dalí ensaia jogos óticos: não como de costume, em suas telas, pequenas mudanças de ângulos obtinham novas imagens, porém na pintura *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* os jogos se dão na construção de blocos fragmentados e a interferência do espaço contribui para a constatação dessa ilusão de óptica.

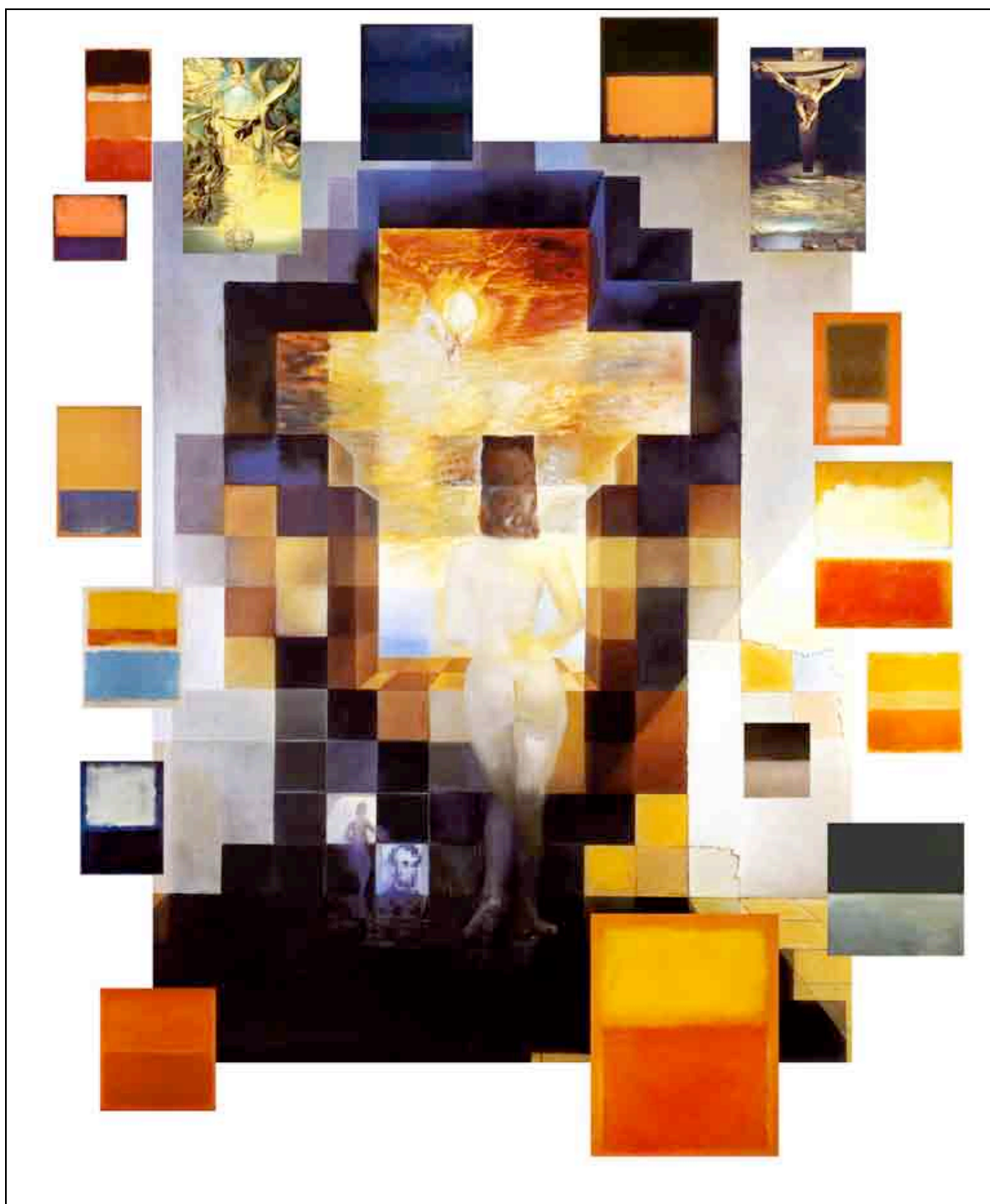
No campo da ilusão de óptica, faremos um parênteses para nos apropriar de uma história curiosa extraída em conversa informal com artistas plásticos, porém sem comprovação em livros, referente ao quadro *Rainha Dona Mariana da Austria*, 1652-53, de Velázquez que citarei de memória: Certa vez uma senhora procurou o ourives da cidade e encomendou-lhe um anel com as características idênticas ao anel usado pela rainha D. Mariana no quadro de Velázquez. Depois de muitas tentativas frustradas, o ourives exausto informou à senhora que seria impossível reproduzir tal peça, pois tratava-se de apenas um rabisco na imagem do quadro. Sentido da história: o trabalho meticuloso do ourives requer uso de lentes para observar detalhes no trabalho de reprodução, sendo assim, vista de longe, a representação do anel era perfeita porém aos olhos do ourives que examinava meticulosamente a pintura de Velázquez, o que se constatava eram apenas pinceladas em formas de linhas e rabiscos.

Dando ênfase às idéias de Rothko, percebemos que sua arte caracteriza-se pelas pinceladas traduzidas por finos véus de cor que parecem suspensos uns sobre os outros, alinhados simetricamente em uma tela monumental de forma que a sustentação tem como base os resultados de combinações entre os elementos, sejam eles de textura, cor, proporção, composição, luminosidade, superfície e espacialidade. Essas pinceladas e a combinação desses elementos visuais dão origem a uma superfície de camadas (*layers*) que cercam o quadro, contrastando com as demais cores. Como essa cor é ativada pelas demais, a superfície criada parece alterar constantemente o espaço do quadro de tal forma como se ele (o quadro) se estendesse para a frente e para trás.

Segundo o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, esse efeito de movimento pode ser interpretado como ilusão de ótica, uma vez que a retina reage aos contornos e cores (LYNTON, 1996). Goethe observou a retenção das cores na retina e percebeu a tendência do olho humano em ver nas bordas a cor complementar, notou que objetos brancos parecem maiores do que negros. (LYNTON, 1996:144)

A teoria das cores de Goethe propunha uma teoria em oposição à doutrina do cientista inglês Isaac Newton, acreditando que esta não supria mais as necessidades contemporâneas, pois abordava o fenômeno da cor voltada à física da luz. Enquanto Newton observava as cores sob condições controladas de luz, em câmaras escuras, Goethe investigava as cores ao ar livre, associando o fenômeno cromático do nosso órgão perceptivo - o olho -, e do meio em que a cor se manifesta - a natureza. (BARROS, 2006:275).

Goethe organizou seus estudos cromáticos em três manifestações: cor fisiológica em relação ao olho, cor física em relação à luz e sombra e cor química em relação à matéria, porém o fio condutor da sua teoria é a cor fisiológica, especialmente sobre o aspecto da percepção emocional e psicológica.



Interferência do quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Vinte Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln (Homenagem a Rothko)*, 1976 – 2ª. versão. com alguns quadros de Mark Rothko

A cor é um elemento importante em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*: as cores quentes (laranja, amarelo, vermelho) constroem a estrutura de profundidade contrabalanceando com a luminosidade da pele clara da figura humana. Neste ponto essa estrutura cria um *frame* (moldura, quadro) ilusório que delimita a figura de Gala. O oposto acontece na pintura de Rothko na qual percebemos que as bordas das suas telas são esticadas sendo exibidas sem o limite do *frame*. Se por um lado apenas nos afastamos dois metros da pintura de Mark Rothko temos a amplitude do universo diante dos nossos olhos, nas duas versões dos quadros de Dalí precisamos nos afastar dezoito metros da tela para visualizar o rosto de Lincoln e depois compreender os efeitos desta composição e suas similaridades com a técnica de Rothko. O espanhol, na releitura das pinturas do homenageado, usa deliberadamente as semelhantes variações de texturas e composições cromáticas, obtendo-se com isso dimensão e profundidade; além disso, determina um limite nos quadros de Rothko quando inclui na totalidade semelhanças de algumas telas dentro da pintura *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, e esta totalidade passa a significar apenas um fragmento na tela de Dalí.



Mark Rothko, *Número 8*, 1952.



Mark Rothko, *Sem título*, 1969.

amplitude na sua composição e cor, o artista não consta na relação de pintores avaliados por Dalí.

Na obra de Rothko notamos que a composição é muito explorada e que o artista buscava uma unidade cromática capaz de expressar o limite do perceptível, já em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, além do uso de uma escala cromática, Dalí consegue o limite perceptível com o auxílio do espaço a partir do afastamento do espectador em dezoito metros de distância em relação ao quadro.



Mark Rothko, *Laranja e Amarelo*, 1956.



Mark Rothko, *Sem título*
[Azul, Vermelho, Verde e Marrom], 1952 (em alternativa datado de 1951), Coleção de Mrs. Paul Mellon, Upperville, Virginia.

Mark Rothko sempre insistiu em que os seus quadros iam além de simples abstrações. Nesse intuito, Rothko utilizará em sua pintura a técnica de preencher toda a tela através de combinações de: cor, luz e espaço. Com isso simultaneamente ele consegue gerar uma sensação de elevação e o resultado era muito mais importante para ele do que as cores e as formas usadas. Em contrapartida, Dalí não apenas combina os mesmos elementos em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* como a própria estrutura do museu na qual o quadro se encontra dá condições da tela se apropriar do espaço conduzindo o espectador à imersão.

No capítulo anterior, vimos na tabela de comparativo de habilidade (0-20) criada por Salvador Dalí que no quesito “cor” o espanhol se auto-avaliou (em um material impresso) com nota acima de 20. Apesar da paleta de Mark Rothko revelar uma

Seus primeiros quadros foram figurativos, anos depois suas telas passariam a assumir enormes dimensões, o que de fato marca o fim da figura humana em sua arte. As telas enormes possibilitavam o observador estabelecer um contato mais íntimo com as suas obras, quase como se pudesse entrar no próprio quadro e tinham como pretexto despertar um sentimento de inquietação em quem as observava.

Mark Rothko era rotulado por críticos como “artista expressionista abstrato”, o que decerto incomodava de tal maneira que insistia em declarar que os seus quadros iam além de simples abstrações. Não se considerava um abstracionista e não estava interessado na relação de cor ou forma, o que Rothko pretendia expressar era a essência do drama humano universal, em outras palavras, sua pintura deveria transmitir acima de tudo emoções - tais como a tragédia, o êxtase, o desespero, a elevação e assim por diante. Especificamente com a pintura *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, Salvador Dalí tinha propostas similares, tais como: transmitir emoção para o espectador, no sentido de elevação, quando leva este espectador a contemplar o mar Mediterrâneo junto a Gala, ou no momento que induz o observador à inquietação na imagem de Lincoln que de imediato não era assimilada.

Apesar de Rothko fugir do rótulo e da categoria abstrata, à primeira vista, os seus quadros parecem ser pintura abstrata: telas de grande escala com formas retangulares que, simultaneamente, se projetam para fora do quadro e para ele se retraem de novo, como se as formas flutuassem.

Para Mark Rothko, uma das coisas impactantes sobre Dalí é como o próprio recuperou a pintura da ameaça da fotografia igualando-a em precisão. (POLLOCK to POP, 2005: 55)

No ano seguinte, ao terminar *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, Salvador Dalí homenageia Mark Rothko numa segunda versão da mesma obra, intitulada *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Vinte Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln (Homenagem a Rothko)*, 2ª. versão, 1976.

Percebemos, nas duas versões, a presença de fragmentos pincelados por Dalí no que se refere às relações cromáticas da pintura de Mark Rothko (em alguns quadros específicos), além de semelhança das cores, texturas, inclusão de elementos e ritmos das pinceladas suaves e repetitivas (tanto na primeira versão quanto na segunda).

O que inspirou Dalí a inserir a imagem de Cristo na segunda versão que homenageia Rothko? O que levou o espanhol a inserir elementos semelhantes a algumas pinturas de Rothko?

Mark Rothko nasceu na Rússia em 1903, emigrou com dez anos para os Estados Unidos, país que o acolheu e o projetou como um dos artistas fundamentais do século XX.



Mark Rothko, *Auto-Retrato*, 1936, Coleção de Christopher Rothko.

Mark Rothko, *Sacrifício de Ifigênia*, 1942, Coleção de Christopher Rothko.

HOMENAGEM A ROTHKO – 2ª versão

Dalí e outros surrealistas criaram a montagem pela qual colar fotografia na pintura é uma ocorrência comum e o rendimento de certos detalhes supera a máquina fotográfica em sua fidelidade, ou seja, usaram fotografia como elemento das suas colagens. (ROTHKO, 2004: 111)



Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln, 1975. (Imagem da esquerda)

Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Vinte Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln (Homenagem a Rothko), 1976 – 2ª. versão. (Imagem da direita)

branca, preta, cinza ou qualquer cor do espectro visível registrada pelo computador com o uso de *bits*. Ou seja, o número de *bits* para cada pixel determina a profundidade de *bits* de uma imagem; sendo assim, quanto mais *bits* utilizados, mais cores ou tonalidades são obtidas na imagem.

No período em que foram realizados os trabalhos (Harmon, 1973 e Dalí, 1975) os computadores eram monocromáticos; a partir da década de 80 eles ganharam interface gráfica colorida. Enquanto Harmon obtinha a representação de Lincoln em escala de tons de cinza, o contrário ocorria com Dalí, que aplicou em sua pintura uma gama de cores na imagem do presidente americano.

Salvador Dalí de certa forma antecipa na utilização da gama de cores o que de fato tem similaridade com a cor de cada *pixel* de computadores com mais de 1 *bit*.

Para se criar tons diferentes de cores o computador utiliza mais *bits* de informação. Entende-se por que para representar o branco ou preto o computador precisa de apenas 1 *bit* para representar o *pixel*. Esses dois valores - preto ou branco - também podem ser representados como *on* (ativado) ou *off* (desativado) ou ainda 0,1. Para obter diferentes tonalidades entre o branco e o preto, o computador utiliza mais *bits*, exemplo: um computador com 2 *bits* de informação tem possibilidade de representar 4 tons de cinza: branco, cinza-claro, cinza-escuro, preto ou 4 cores combinadas possíveis de ativado e desativado ou na escrita do código binário representados como 00,01,10,11. Graficamente, os tons de cinza podem ser representados por tons reais, por pontos reticulados ou por *dithering* (pontilhamento).

Sem dúvida o artigo do cibernético americano Leon Harmon é muito técnico, porém os conceitos são simples e a sua conclusão deve ter interessado Salvador Dalí, que declarou:

O que os americanos mais gostam no mundo são os *dots* ou pontos de informação. Esses pontos de informação simbolizam a descontinuidade da matéria e é por isso que toda a *pop art* atual é feita por esses *dots* de informação. (NÉRET, 1996: 72)

têm uma maior, ou melhor, resolução.³⁶ O conjunto de *pixels* é organizado por um *grid* constituído de linhas horizontais e verticais, formando assim uma imagem que é medida em *ppi* (*pixels per inch*, *pixels* por polegada). Quando nos referimos à quantidade de *pixels* de uma imagem, estamos determinando a sua resolução.

Podemos então concluir que o que determina uma resolução é também a quantidade de informação que o *pixel* traz para compor a imagem.

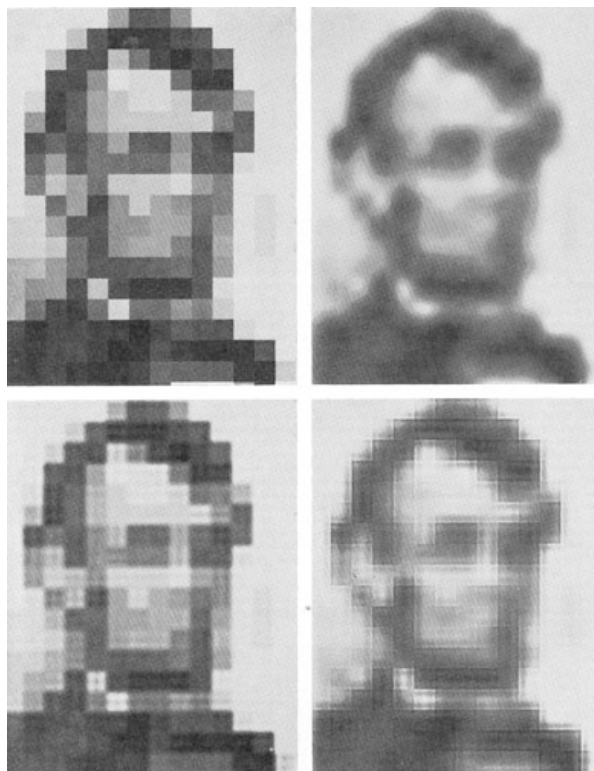
Vale lembrar que a terminologia é utilizada de forma errada. Quando nos referimos a uma imagem no monitor devemos dizer que a imagem tem tantos *pixels* por polegadas (*ppi*) e esta mesma imagem, ao ser impressa, passa a adquirir uma outra terminologia que são pontos por polegada, ou seja, *dots per inches* (*dpi*). Sendo assim, como esses elementos não funcionam da mesma maneira, não é indicado identificar todos eles como *pixels*.

A melhor definição de *pixel* diz respeito aos elementos individuais de arquivos de imagens gráficas de mapa de *bit*; de *pixel* de vídeo, aos elementos de imagem da tela do computador e de *pontos*, aos pontos individuais criados pelas impressoras a *laser* e pelas fotocompositoras.

É possível que Harmon não tenha utilizado o termo *pixel*, pois em seus experimentos a imagem era fotografada analogicamente, depois convertida para o computador, processada em fita magnética e em seguida gerada em um monitor para ser enviada para um *fac-simile*.

Toda pesquisa de Harmon foi feita em uma escala de tons cinza (*grayscale*) que varia de uma seqüência progressiva de tons que vão do preto ao branco. As escalas de cinza são usadas na computação gráfica para aumentar o detalhamento das imagens. Harmon reduzia o número de tons para melhor controlar o nível da sua experiência e poder obter informações de quantos *bits* ou dígitos binários seriam necessários para representar pictorialmente uma face. O número de tons de cinza depende do número de *bits* usados para descrever a “cor” de cada ponto da imagem. Esta cor de cada *pixel* é a menor unidade gráfica de uma imagem, seja ela

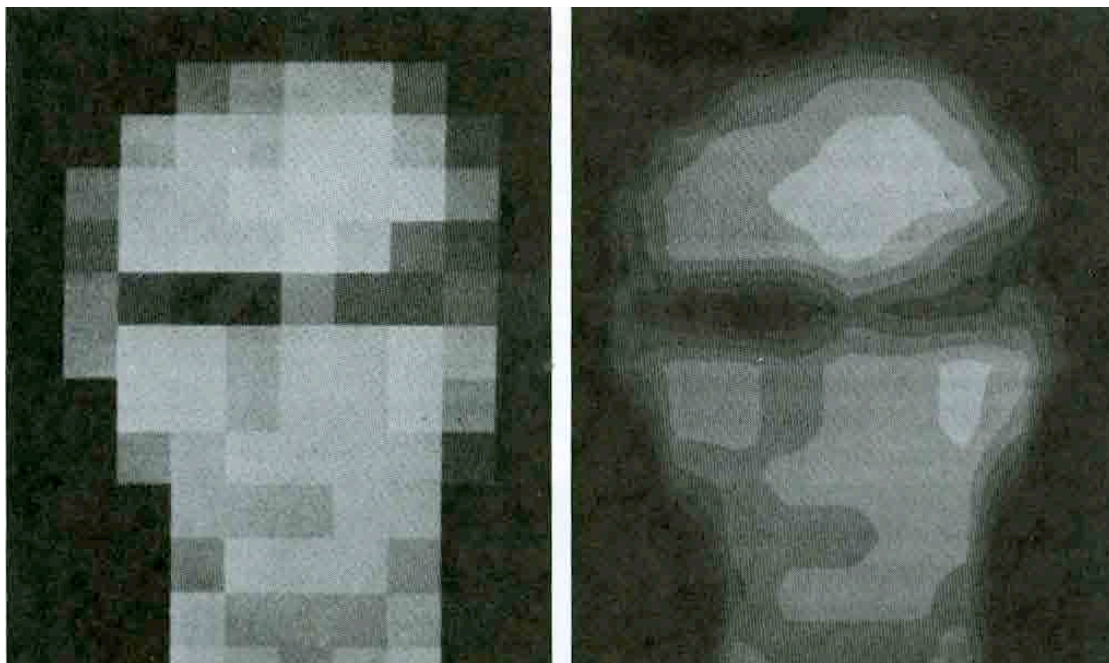
³⁶ Entende-se “resolução” para arquivo de imagem preparado para finalização em meio impresso.



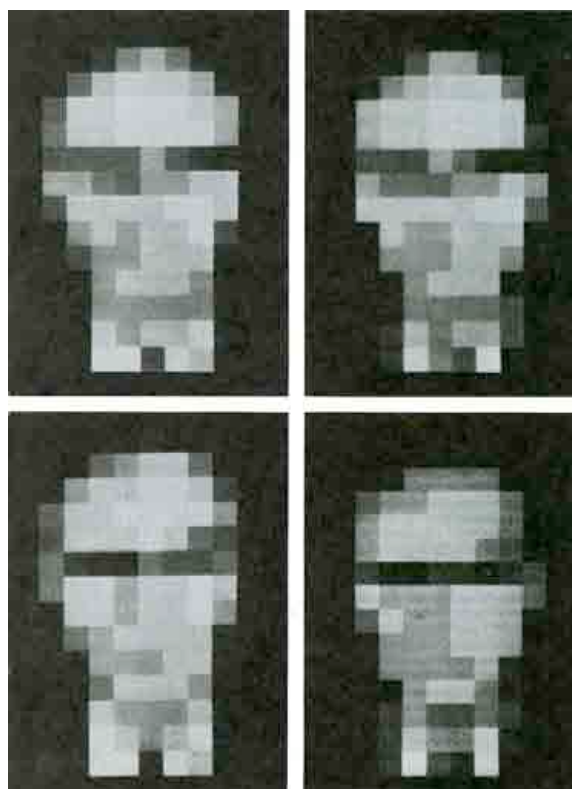
Filtragem seletiva de freqüência.

Atualmente, com um computador e os programas gráficos de manipulação de imagem facilmente obtém-se o mesmo resultado que os experimentos de 1973 de Leon Harmon. Basta redimensionar a imagem para menos de 256 *pixels* do tamanho total ou ainda utilizar determinados filtros que simulam o efeito fragmentado da imagem. O que Harmon fez foi reduzir a informação de tons de cinza (*grayscale*) de Lincoln produzido pelos blocos em excesso.

Hoje, na imagem numérica, o *pixel* é o código de informação. A palavra *pixel* vem da abreviação do termo *picture element*, ou seja, elemento da figura, e muitas vezes é denominada como um ponto, um fragmento. É a menor unidade de medida do ambiente digital, a menor unidade de informação da imagem, sendo assim, pode ser trabalhada uma a uma, gerando maior possibilidade de experimentos, em outras palavras: o micro possibilita o macro. Cada pixel possui uma informação que determina sua cor e quanto maior for o número de *pixels* e de cores desses *pixels*, mais nítidas e precisas são as imagens, ou seja, essas imagens



Redução de informação contida em uma fotografia em *bits* e desfocada.



O efeito do posicionamento do *grid*.

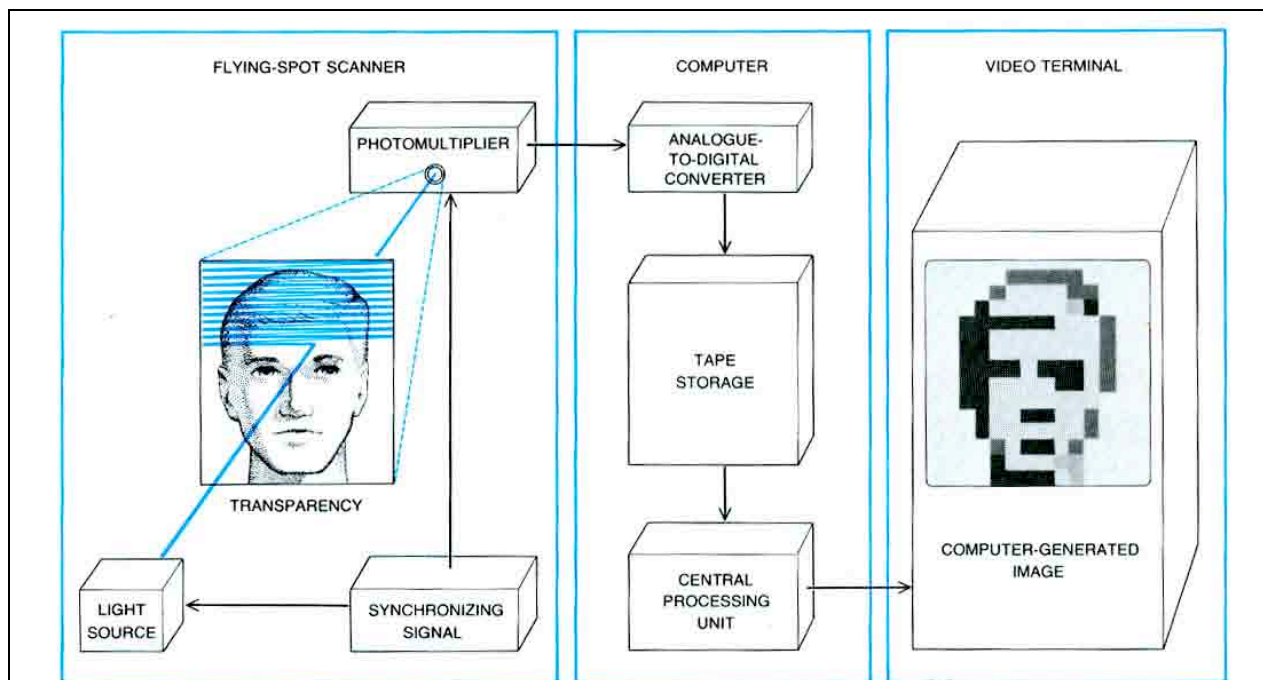
gerada pelo computador contém informação reduzida para um retrato e foi produzida filtrando o retrato em bloco para remover as altas frequências.

As linhas de rastreamento produzidas pelo feixe de luz eram codificadas e geravam pontos (blocos) de informação e a cada ponto produzido obtinham pontos de luminosidade que visualmente construía um *grid*.

Vimos no capítulo anterior que no quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* Salvador Dalí adicionou elementos que se construía dentro de um *grid* planejado geometricamente, descrito por linhas horizontais e verticais, compondo um campo de profundidade que possibilitava a visualização de imagens em cubos.

Os testes de Harmon concluía que o posicionamento do *grid* bem como seu deslocamento interferiram diretamente na taxa de reconhecimento do rosto. É certo que a escolha da imagem de Abraão Lincoln, presidente dos EUA, favoreceu o efeito de reconhecimento nos testes, visto que, sendo ele uma pessoa pública, a taxa de reconhecimento seria mais fácil.

Além do posicionamento do *grid*, era necessário analisar a redução de informação contida na imagem referente aos *bits*, ruídos (excesso de tons de cinza que faz com que uma imagem pareça granulada ou irregular), frequência e *blur*, o que ficou constatado que a filtragem seletiva bem como a eliminação desses efeitos proporcionaram o aumento do reconhecimento da face.



Sistema de escaneamento para gerar "retrato em bloco" a partir de um *slide* de 35 mm.
(quadro extraído do artigo de Leon Harmon)

legendas:

1. scanner – fotomultiplicador – transparência – fonte de luz – sinal do sincronizador.
2. computador – análogo ao conversor digital – fita magnética – unidade central de processamento
3. terminal de vídeo – imagem gerada pelo computador

Com o auxílio da ilustração utilizada por Leon Harmon, observamos que o sistema para fazer retratos em blocos partiu de um *scanner* de ponto móvel, que segundo o artigo é um dispositivo similar a uma câmera de televisão, na qual o processo de escaneamento partia de um feixe de luz em uma imagem transparente de 35 mm num padrão de linhas detectadas por um tubo de fotomultiplicador, o qual por sua vez produzia sinais analógicos que eram convertidos em forma digital e armazenados em uma fita magnética na memória do computador. O computador armazena a informação digital que inclui retrato e fita magnética, a fita controla o monitor e o *display* mostra o retrato completo em imagem gerada em blocos. No artigo Harmon sugere alternativas que dispensam o monitor de vídeo, ou seja, a fita magnética pode ser usada para controlar uma impressora de *fac-simile* do original e depois imprime a imagem processada sem a intermediação do monitor. A imagem

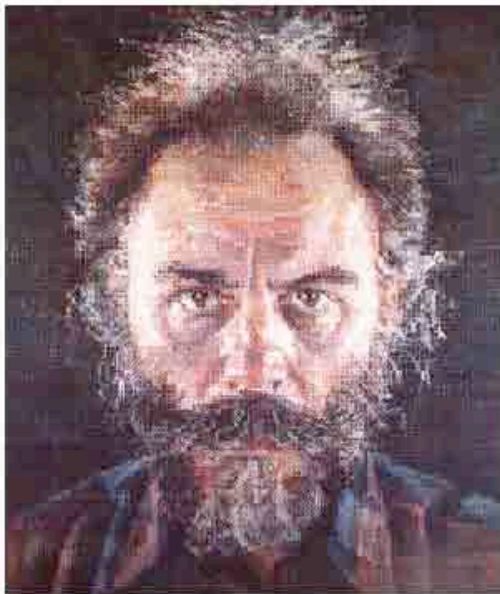
excessos na imagem, enquanto Dalí, curioso e fascinado por tecnologia, utiliza como ponto de partida a teoria de Harmon, buscando uma releitura e incluindo no quadro *Gala* no reconhecimento de Lincoln.

Entre os trabalhos do espanhol incluídos na exposição *POLLOCK to POP: America's Brush with Dalí*, destacamos *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Vinte Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln (Homenagem a Rothko)*, 2ª. versão, 1976.

Retornando a Harmon, outras perguntas foram feitas: “Qual o mínimo de informação, no sentido original de *bits* ou dígitos binários, necessária para representar pictorialmente uma face para que possa ser reconhecida em um conjunto finito de fragmentos?” E “até onde conseguimos reconhecer uma imagem propositalmente desfocada?”.

Harmon percebeu que seria necessário decompor a imagem e quantificá-la em etapas no computador.

Mesmo sabendo que quantificar uma imagem é reduzi-la em *pixel*, em nenhum momento Harmon utiliza-se da palavra *pixel* em seu artigo, nem fez a pergunta “Quantos pixels são necessários para representar pictorialmente uma face?”. Muitas vezes ele apropria-se da palavra “blocos” ou até mesmo “pontos”, isso porque na década em que foi escrito o artigo a expressão comum era “linha de definição” e estava direcionada para a linguagem de televisão e vídeo, enquanto expressões como “fragmentos” e “partículas” estavam diretamente ligadas à área da ciência. Hoje é raro identificarmos uma imagem utilizando a expressão “em blocos”, o correto é dizer imagem em *pixel*.



Lucas, 1986-87, e detalhe da mesma obra, de Chuck Close.

Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York, óleo sobre tela e lápis.

O motivo de trazer Salvador Dalí em diálogo com Chuck Close dá-se pelo fato da participação das pinturas de Dalí, Close, Mark Rothko entre outros artistas americanos, na exposição *POLLOCK to POP: America's Brush with Dalí*, na qual Close em entrevista para o catálogo declara que a pintura de Dalí era ilustrativa e o uso da colagem em seus quadros era uma maneira preguiçosa de trabalhar, no sentido de que o manuseio da colagem dava a impressão de que o artista não tinha paciência e não tinha vontade de terminar o trabalho, ou seja, para Close, Dalí usou a colagem como uma experiência e não como algo expressivo (POLLOCK to POP, 2005:56). Não queremos questionar a declaração do artista, apenas mostrar a preocupação excessiva no processo manual de redução da forma nas pinceladas nos seus trabalhos. Considerando a teoria de Harmon e a busca por uma informação mínima para o reconhecimento facial, entendemos que Close se aproxima desta teoria no que diz respeito ao detalhe e à técnica de eliminar os

Em contrapartida Salvador Dalí, mais uma vez visionário (NÉRET, 1996), anos antes anunciara sua pintura como fotografia “pintada a mão” e não surpreendentemente estaria mais tarde entre os defensores deste movimento, haja vista que a maior parte de suas pinturas possuíam uma técnica acadêmica com precisão fotográfica, assemelhando-se ao estilo fotorealista. Assim como Close, Dalí e outros surrealistas usaram a fotografia como elemento das suas colagens. Não queremos, nesta pesquisa, no entanto, mostrar um tipo de aproximação entre Dalí e Close, nem sugerir similaridade na pintura dos dois artistas.

O intuito de trazer Close é perceber a similaridade da técnica do artista com a experiência de Harmon no que diz respeito à redução de informação da imagem. Se por um lado os experimentos de Leon Harmon são questionar e descobrir o quanto é necessário reduzir a informação contida em uma imagem para proporcionar o seu reconhecimento, Chuck Close consegue reduzir na sua pintura o tamanho das pinceladas ao menor grau, muitas vezes minimizando ou eliminando sua relevância até atingir o seu menor grau de informação a partir de uma fotografia ampliada. Diferentemente de Dalí, a pintura de Close partia de uma representação fotográfica na qual as pinceladas eram transferidas ponto por ponto para uma tela resultando em pinturas que vistas a uma determinada distância parecem uma única imagem. Close aplicava as pinceladas diretamente sobre fotografia ampliada.

Entende-se como possibilidade a maneira que Close iniciava seus quadros: ampliava ao máximo uma imagem fotográfica e depois com pincel trabalhava detalhadamente em áreas menores, obtendo com isso novas informações que não haviam sido registradas na fotografia. Vista de longe as pinceladas não eram percebidas.



Chuck Close gerando “bloco” de informação com pinceladas a partir de uma fotografia.



John, 1997



Detalhe da tela *John*, 1997

Retornando ao artigo de Harmon, sua intencionalidade experimental estava evidente: descobrir como o rosto pode ser classificado e decodificado como dados numéricos e até onde existe o reconhecimento de uma imagem desfocada ou de alguma maneira danificada. Contudo, primeiramente Harmon e sua equipe precisaram analisar os artistas de reconstrução facial (artistas de polícia) para testar a eficácia dos procedimentos considerados fundamentais para descrever traços de referência de um rosto humano como: boca, nariz, olhos. A equipe de Harmon juntamente com os artistas de reconstrução facial iniciaram com esboços de desenhos baseados em informações coletadas por testemunha e depois esses esboços passavam por correções verbais com a finalidade de apurar as características. Para finalizar o experimento, a fotografia era entregue ao artista a fim de obter versões super-realistas do rosto.

Nesse experimento Harmon concluiu que o desenho do rosto assemelhava-se mais ao real com as informações da pessoa do que com a própria fotografia, isto porque o artista procurou dar ênfase aos detalhes, o que de certo modo a fotografia não conseguiu, visto que, ao capturar a imagem, a fotografia apenas registra o momento e não corrige ou altera seus detalhes.

Além de não corrigir os detalhes, a curvatura da lente de uma máquina fotográfica deforma sutilmente o formato de um rosto. Entre as distorções que aparecem na imagem estão a ponta do nariz e alguns fios do cabelo que ficam fora de foco.

Anos antes do artigo de Harmon, no final da década de 60, surgia o estilo fotorealismo ou hiper-realismo, cujos artistas eram chamados de pintores fotorealistas por pintarem obras sobre fotografias. Chuck Close foi um dos artistas deste estilo, que procurava uma ligação entre a pintura e a fotografia na representação. Além de fotógrafo, Close era pintor e sabia explorar em benefício da sua pintura possibilidades que a máquina fotográfica registrava.

Assaigs 2					50 secrets màgics per pintar				
QUADRE COMPARATIU DELS VALORS ELABORAT AL LLARG					SEGONS L'ANÀLISI DALINIANA DE DEU ANYS ²⁵				
	Tècnica	Inspiració	Color	Disseny	Geni	Compòsició	Originalitat	Misteri	Autenticitat
Leonardo da Vinci	17	18	15	19	20	18	19	20	20
Meissonier	5	0	1	3	0	1	2	17	18
Ingres	15	12	11	15	0	6	6	10	20
Velázquez	20	19	20	19	20	20	20	15	20
Bouguereau	11	1	1	1	0	0	0	0	15
Dalí	12	17	101	17	19	18	17	19	19
Picasso	9	19	9	18	20	16	7	2	7
Rafael	19	19	18	20	20	20	20	20	20
Manet	3	1	6	4	0	4	5	0	14
Vermeer de Delft	20	20	20	20	20	20	19	20	20
Mondrian	0	0	0	0	0	1	0,5	0	3,5

Reprodução do original do quadro publicado.

Quadro comparatiu de valors elaborat al llarg de deu anys²⁵

GRAFMANICHIP - inspiracion - Color - Disseny - genialitat - composicio - originalitat - autenticitat

Leonardo da Vinci	17	18	15	19	20	18	19	20
Meissonier	5	0	1	3	0	1	2	17
Ingres	15	12	11	15	0	6	6	10
Velázquez	20	19	20	19	20	20	20	15
Bouguereau	11	1	1	1	0	0	0	15
Dalí	12	17	101	17	19	18	17	19
PICASSO	9	19	9	18	20	16	7	2
RAFAEL	19	19	18	20	20	20	20	20
MANET	3	1	6	4	0	4	5	14
VERMEER	20	20	20	20	20	20	19	20
MONDRIANO	0	0	0	0	0	1	0,5	3,5

Font: Salvador Dalí - An Illustrated Life, p. 184.

Quadro Comparativo de Valores segundo Análise Daliniana (imagem extraída do livro *Salvador Dalí – An Illustrated Life*, p. 184).

pintura estereoscópica, além de demonstrar a maneira como se deve usar cor: as adequadas e as inadequadas para pintura, a proporção áurea na sua arte, a matemática na pintura e muitas outras técnicas. Salvador Dalí faz um comparativo (0 a 20) de valores entre os pintores estudados, considerando a habilidade de cada um deles, porém, se auto-analisa no quesito “cor” com o valor (111) que está fora do parâmetro (0 a 20).

Além disso, temos em outra publicação este quadro comparativo rabiscado em um papel para anotações ou rascunho com valor diferente ao mostrado na primeira tabela. Neste segundo quadro Dalí se auto-avalia no quesito “cor” com a metade da nota “10”, ou seja, existe a possibilidade de um erro de impressão ou o que Dalí fez foi apenas um rascunho e depois brincou segundo sua análise daliniana. Em se tratando de Salvador Dalí, é possível que ele tenha brincado com os valores em seu benefício.

Quadro Comparativo de Valores segundo Análise Daliniana
(extraído do livro *Salvador Dalí – Obra completa*, vol. V, pp. 68 e 69)

	Técnica	Inspiração	Cor	Desenho	Gênio	Composição	Originalidade	Mistério	Autenticidade
Leonardo Da Vinci	17	18	15	19	20	18	19	20	20
Meissonier	5	0	1	3	0	1	2	17	18
Ingres	15	12	11	15	0	6	6	10	20
Velázquez	20	19	20	19	20	20	20	15	20
Bouguereau	11	1	1	1	0	0	0	0	15
Dalí	12	17	101	17	19	18	17	19	19
Picasso	9	19	9	18	20	16	7	2	7
Rafael	19	19	18	20	20	20	20	20	20
Manet	3	1	6	4	0	4	5	0	14
Vermeer de Delft	20	20	20	20	20	20	19	20	20
Mondrian	0	0	0	0	0	1	0,5	0	3,5

No artigo *The Recognition of Faces*, Harmon relata que dirigiu quatro séries de experimentos para entender o reconhecimento, são eles: 1. como os artistas recompõem rostos de uma descrição; 2. quantos retratos resultantes de fato se parecem com a pessoa que foi descrita; 3. análise de uma série de experimentos com as partes do rosto em desenho que constituíram o conteúdo limitado de informação e 4. o sistema pelo qual homem e computador interagem para identificar um rosto mais eficientemente que qualquer um deles individualmente. Harmon sugeriu que deveria existir um formato com critérios utilizados pelo artista ao desenhar um retrato ou uma série de propriedades úteis para o seu reconhecimento automático ou ainda um tipo de arte que poderia ter seu relato passo-a-passo em esboços desenhados a partir de descrições obtidas por testemunhas como os “artistas de polícia”, também chamados de “artistas de reconstituição facial”.

Não podemos negar que a idéia de Harmon é no mínimo interessante. O que existe hoje são formas pré-definidas de critérios para desenhar, mas não existe uma “fórmula” de criação do artista, ou seja, relatar exatamente o que o artista faz para desenvolver um retrato. Existe sim um processo instintivo; não estamos falando aqui de medição das partes de um rosto e sim de descrição detalhada do que o artista faz para criar rosto e a forma de sistematizar critérios na qual ele assimila as informações visuais e traduz graficamente passo-a-passo. Cada artista tem seu critério único de transcrever a percepção visual, mas, de um modo geral, não há nenhum manual ou modelo que descreva em detalhes a forma de criação do artista. Mesmo o livro de Salvador Dalí, intitulado *50 Segredos de Arte Mágica*, não relata passo-a-passo os critérios utilizados por ele para desenhar um rosto. O que Dalí faz é explicar a idéia do que é “saber desenhar”, dando início a um estudo fundamentado na habilidade que alguns pintores adquirem na construção da técnica pictórica. O espanhol fornece a própria receita começando pelo material com cinco tipos diferentes de pincéis, que correspondem a cinco tipos de movimentos. Descreve ainda a técnica óptica que mais tarde utilizaria na sua

de uma grande população. Por que o rosto é tão facilmente reconhecido?

Procurando respostas a estas perguntas, eu [Leon Harmon] e meus colegas lançamos novas indagações que serviriam de base para uma investigação experimental: Como é que um rosto poderia ser descrito formalmente? Dado uma descrição verbal, até onde pode se reconhecer um rosto tão peculiar, familiar ou rosto particular?

Até onde existe o reconhecimento de uma imagem desfocada ou de alguma maneira danificada? Que tipo de degradação de imagem afeta mais os tipos de reconhecimento?

Os rostos podem ser classificados e decodificados como dados numéricos? Como é que o computador pode ser criado para reconhecer um rosto humano? ³⁵

Em 1973, no ano em que foi escrito o artigo, essas perguntas não tinham respostas. Na ocasião, o reconhecimento de faces criadas por computador a partir de padrões, sejam eles *diffusion*, *pattern*, *noise* ou blocos, estava em fase experimental. As máquinas podiam reconhecer impressão, textos, caracteres, sombras, impressões digitais, teste de um quebra-cabeça, porém o reconhecimento de rostos humanos era uma tarefa mais sutil. Apesar disso, a identificação de como isso poderia ser feito levou a uma série de assuntos relacionados que por si mesmos constituem áreas válidas de pesquisas.

Muitas outras novas abordagens envolvendo máquinas tecnológicas acabaram aflorando neste período, porém Salvador Dalí não se utilizou do computador para obter a manipulação de dados visuais no quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* O que Dalí fez foi tirar proveito da imagem escaneada de Harmon, traduzindo-a em uma releitura com o auxílio dos seus pincéis, fotografias e técnicas de colagens.

³⁵ Tradução livre para essa dissertação extraída do artigo original *The Recognition of Faces* publicado em *Image, Object, and Illusion: Readings from Scientific American*, 1973.

HARMON: RECONHECIMENTO DA FACE E O *PIXEL*

O que seria suficiente para um reconhecimento facial? Por que os rostos são tão facilmente reconhecidos? Essas perguntas do cibernético americano Leon Harmon deram origem não apenas ao seu artigo *The Recognition of Faces* publicado em 1973 para a revista *Scientific American*, como também instigaram Salvador Dalí ao processo de inspiração e investigação em relação à técnica empregada no quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* Dalí, curioso pela teoria de Harmon, apropriou-se das ilustrações de reconhecimento facial do americano como ponto de partida e conseguiu mudanças das figuras/ilustrações em sua pintura por meio da adição de camadas e cores.

Para melhor compreender o fascínio do espanhol pela teoria de Harmon, faz-se necessário transcrever parte do artigo do cibernético americano:

... Existem poucas possibilidades de encontrar duas impressões digitais ou rosto similares ou iguais que sejam possíveis não apenas diferenciar uma da outra mas também de selecionar “uma”

Não há uma Gala igual a outra nos quadros do artista, ela está presente à cena e expressa em silêncio a sua aprovação a Dalí; este, por sua vez, um artista não restrito às formalidades, vê seu sonho e o representa de forma visível quando traduz para as telas e assim divide este mesmo espectador. É claro com sua mulher que sabe algo mais que palavras e que apesar das críticas que possam existir, firma-se como um dos pilares de sua vida, como “musa inspiradora”, mulher, esposa, “mãe”, companheira e, principalmente, como modelo de suas telas.

E Salvador Dalí confessa:

Amo Gala mais do que a minha mãe, mais do que a meu pai, mais do que a Picasso, mais até que ao dinheiro. (GÉRARD, 1987:54)

É utilizada para reproduzir sentimentos e pensamentos ocultos que ele teve numa situação, ou que tem agora, no momento da ação. Tem seu embasamento, também, na fase do reconhecimento do Eu. Nessa técnica, o terapeuta solicita ao paciente que pense em voz alta. *Técnica da inversão de papéis*: relacionada à fase de reconhecimento do outro, ou etapa da inversão. Aqui o protagonista adota o papel do outro, e este, o seu papel; embutida nesta técnica há uma outra, que consiste em colocar-se no lugar do outro sem que este se coloque em seu lugar, e que é denominada “tomada de papel”. (WOFF, 1985:33)

De fato, Gala aprovava sua imagem nas obras de Dalí e, apesar de ser reservada e não gostar de se expor publicamente, parece deixar implícito que, ao ser representada, tem consciência de estar sendo vista por um espectador. Dalí utiliza-se do mesmo procedimento na concepção de seus espaços narrativos, a considerar a apropriação do olhar do espectador sobre o corpo feminino de sua esposa, tornando-a objeto de desejo. Como tema da pintura, faz jus à tradição da representação da mulher na arte surrealista. Por outro lado, o espanhol sabia transferi-la para telas, não existiu nenhuma obra em que Gala foi representada com as marcas do tempo, com rugas, envelhecida, pelo contrário Dalí sempre fez questão de enaltecer suas formas, sua aparência, immortalizando-a e eternizando sua beleza, talvez para que não fosse submetida a um olhar e a um julgamento.

Foi durante um passeio no Cabo de Creus que Dalí declarou seu amor por Gala, e segurando sua mão, ela disse "... Meu querido, não mais nos deixaremos..." (NÉRET, 1996:24). E é neste momento que Gala se tornará a peça-chave deste amor freudiano (NÉRET, 1996) que irá dominar a vida e obra deste espanhol e que apenas a morte poderá interromper. Ela, Gala, estará sempre próxima, a olhar o pintor além da tela, será seu escudo, enquanto Dalí apaixonadamente faz da esposa a inspiração para os seus quadros, o que se confirma quando vemos a personagem presente em uma grande proporção da sua obra.

Dalí confessa:

Eu enfeitava Gala para torná-la resplandescente, para deixá-la o mais feliz possível, cuidando mais dela do que de mim, depois sem ela tudo teria fim. (GÉRARD, 1987:31)

Os inúmeros retratos pintados por Dalí atestam o fascínio do artista pela esposa, colocando-a muitas vezes como observadora de sua arte dentro da própria obra.

Em muitos quadros Dalí reproduz Gala de costas, umas vezes registra o momento da esposa em ato contemplativo ao olhar o horizonte e outras vezes a coloca dentro do quadro observando uma outra obra, tal como vemos em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* e *Corpus Hypercubus*.

A questão da observação imposta a Gala na sua obra propõe discussões acerca do envolvimento que ela possuía com o artista e se de fato opinava em sua criação. É certo que aprovava sua imagem nas obras e, como esposa de um homem extremamente crítico e exigente, estava à altura dele mesmo como artista e duplo agindo em total cumplicidade.

Para compreender a suposta transferência de Dalí em relação a Gala, tomaremos emprestado as técnicas básicas do psicodrama criado por Jacob Levy Moreno descrito no livro *Sonho e loucura* de José Roberto Woff:

(...) *Técnica do duplo*: relacionada ao estágio da identidade total ou do duplo. No psicodrama, o ego-auxiliar expressa, nesse momento, aquilo que o protagonista não está conseguindo expressar; sua aplicação tem três fases: imitativa, interrogativa e interpretativa. *Técnica do espelho*: relativa à fase do reconhecimento do Eu, ou fase do espelho. Consiste em fazer com que o protagonista possa se ver à distância, através do outro, como se olhasse num espelho; é utilizada quando ele não consegue atuar por si mesmo, sendo necessário, então, recorrer à ajuda do ego-auxiliar para agir em seu lugar. *Técnica do solilóquio*: na qual o protagonista se concentra e fala de si mesmo.

A relação que Dalí faz entre Gala e Gradiva era porque o espanhol acabara de ler o romance escrito pelo alemão Wilhelm Jensen (*Gradiva*)³¹ interpretado por Freud, (DESCHARNES, NÉRET, 1998) no qual a heroína, Gradiva (delírio e sonho) consegue a cura psicológica do herói.

Neste relato percebemos Gala como o simulacro de Gradiva e será ela a heroína capaz de, com seu amor, ajudá-lo a superar seus dramas, levando-o a concentrar em sua obra.

Gala sempre se colocou à frente dos homens com quem conviveu: o poeta francês Paul Eluard³² e o pintor espanhol Salvador Dalí. Galarina,³³ carinhosamente como Dalí a chamava, possuía uma grande sensibilidade para a arte, sempre fora uma mulher determinada, de uma inteligência excepcional e passou a controlar a parte financeira da família. Portanto, foi responsável pela fortuna que Dalí fez ao longo de sua vida artística.

Mas Gala não foi a única peça fundamental na concepção da obra de Dalí. Primeiramente influenciado pelo poeta Federico Garcia Lorca,³⁴ Dalí possui com ele uma relação ambígua deduzida pelo carisma do poeta de temperamento forte e marcante que o distinguia dos demais (NÉRET, 1996). Isto fascina o amigo que tenta, não aparentemente, nele se espelhar. Até sua morte precoce, ocorrida em 1936, Dalí o reproduziu diversas vezes até o momento em que Gala assume o alicerce material de que Dalí necessitava para compor sua obra. Salvador Dalí afirmava que sua esposa era seu sustentáculo, (DALÍ, 1989) enquanto Gala, extremamente reservada, nunca falava de si.

³¹ O romance *Gradiva* do escritor alemão Wilhelm Jensen foi publicado originalmente em 1903 e tornou-se célebre a partir do estudo que Freud lhe consagrou em 1907, *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*.

³² Paul Éluard, poeta francês, participou no movimento dadaísta, além de representar um dos pilares do Surrealismo, abrindo caminho para uma ação artística mais engajada. Era conhecido como O Poeta da Liberdade.

³³ Dalí dizia que a chamava de *Galarina* porque Gala era para ele o que *La Fornarina* foi para Rafael.

³⁴ Federico Garcia Lorca, poeta espanhol, foi executado aos 38 anos com um tiro na nuca durante a Guerra Civil Espanhola. Era um socialista convicto e, por tomar partido a favor da República, foi preso por um deputado católico direitista que justificou sua prisão sob a alegação de que ele era "mais perigoso com a caneta do que outros com o revólver".



A Minha Mulher, Nua, Contemplando o Seu Próprio Corpo a Transformar-se em Degraus, Três Vértices de uma Coluna, Céu e Arquitetura, 1945.



Gala, Nua de Costas, 1960.



Gala, Nua à Janela, 1963.

Assim como os surrealistas foram grandes admiradores da figura da mulher, Salvador Dalí também se inspirava em corpos femininos para criar seus espaços pictóricos. Sua obra é repleta de exaltações do feminino e da presença desejável e tangível da mulher, seja a mulher como *matre* ou pela própria esposa Gala, a qual ora representa a mulher-mediadora, ora a mulher-amante, ora a mulher-libertadora dos desejos e da libido humana.

As costas de Gala são famosas na pintura de Dalí: a encontramos no quadro *A Minha Mulher, Nua, Contemplando O Seu Próprio Corpo a Transformar-se em Degraus, Três Vértebras de Uma Coluna, Céu e Arquitetura*, 1945, essas costas convertidas por ele em janelas pelas quais se contempla o infinito. Em outro momento, como em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, essas mesmas costas contemplam o horizonte e a função da janela é servir de apoio para a contemplação.

A representação da mulher “Gala” nos quadros de Dalí muitas vezes traduzida ora com sentimento, ora como mulher-alicerce, é compreendida no depoimento do espanhol quando este declara:

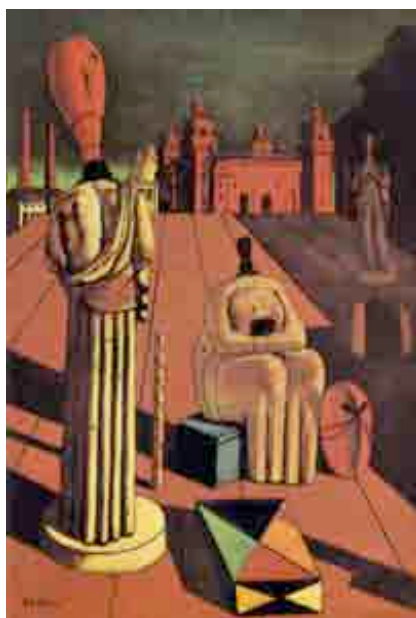
Ela seria a minha Gradiva (aquela que avança), a mulher deusa da Vitória, a minha mulher. Mas para isso era preciso que me curasse. E ela conseguiu-o, graças ao poder indomável e insondável do amor que sentia por mim e cuja profundidade de pensamento e sagacidade prática ultrapassam os métodos psicanalíticos mais ambiciosos. (DESCHARNES e NÉRET, 1998:42)



Fotos em B. Peret, "Au paradis des fantômes", *Minotaure*, n. 3/4, p. 33, 1933.



De Chirico, *Canção de Amor*, 1914.



De Chirico, *Musas Inquietantes*, 1917.

na produção e criação de imagens surrealistas, e a partir de 1930, elas passam a participar como artistas. Entretanto, os homens lideravam a participação no movimento, permanecendo a mulher como representação simbólica. Artisticamente os surrealistas foram grandes admiradores da figura da mulher seja a mulher representada como musa, como símbolo (FER, BATCHELOR, WOOD, 1998), como mulher-objeto, mulher manequim, todas eram vistas como seres capazes de conduzir tanto o criador quanto o espectador da obra.

A mulher como “musa” era vista simbolicamente no cenário da sexualidade e desejo (FER, BATCHELOR, WOOD, 1998), tornando-se para os surrealistas “o objeto de desejo” central do cenário masculino. A mulher manequim retratava a inquietação humana, especificamente pelo estranhamento de elementos misteriosos. O manequim estava associado como uma figura de desejo e sonhos que agiam como simulacro da figura feminina; mais uma vez configurava-se a representação da mulher como objeto. Vale ressaltar que muitas vezes as imagens desses manequins não se referiam apenas à figura feminina retratada em vitrines, os espaços das ruas muitas vezes eram retratados por manequins masculinos. A imagem de manequim ilustrou páginas das revistas surrealistas e o efeito de estranhamento proporcionado por essas imagens era associado por vezes aos elementos misteriosos de diversas pinturas de Giorgio De Chirico.

preferência do espanhol como modelo de inspiração, o que de certa forma continuava em família.

Salvador Dalí nunca escondeu seu amor por Gala. Em vários livros do próprio autor, como *Diário de um gênio* (1989), *50 segredos de arte mágica* (2005), *Vida secreta* (1942), *Mito trágico de O Angelus de Millet* (2005), existem relatos que descrevem este amor; em outros depoimentos o espanhol declara que Gala foi sua primeira e única mulher e que sua esposa seria sua “musa inspiradora”.

Descreveu-se no *Diário de um gênio* como “o único gênio que teve a sorte única de ser casado com o gênio de Gala, aquela que é a única mulher mitológica de nosso tempo”. (DALÍ, 1989:15)

Com isso é impossível dissociar a figura de Salvador Dalí à de sua companheira Elena Ivanovna Diakonova, conhecida como Gala.

Em relatos, o espanhol conta que quando foi apresentado ao casal Eluard’s (Paul e Gala) reconheceu as costas femininas de Gala dos seus sonhos. Gala representava não apenas a mulher dos sonhos como afirma Dalí, mas simbolizava parte das personagens femininas encontradas em quadros e desenhos do artista.

Descreveu-a da seguinte forma no livro *Vida secreta*:

Tinha o corpo de uma criança, cujas omoplatas e os músculos da região lombar estavam carregados de uma tensão um pouco brusca, própria das adolescentes. Em compensação, a coluna vertebral era extremamente feminina e unia com graça o busto enérgico e altivo às nádegas bastante finas, que a cintura delgada tornavam ainda mais desejáveis. (DESCHARNES e NÉRET, 1998:36)

Gala não era apenas mais um modelo, era representada nos quadros de Salvador Dalí com sentimento, amor, mulher, “musa inspiradora” e alicerce. No período surrealista, em alguns momentos, encontraremos a questão da mulher relacionada ao sonho e fantasia do inconsciente masculino.

A princípio, as mulheres eram bem-vindas como amantes, amigas e participantes



Jovem Virgem Auto-Sodomizada pelos Cornos da Sua Própria Castidade, 1954.

Na obra *Jovem Virgem Auto-Sodomizada...*, a sodomia é praticada por fragmentos do próprio corpo da figura feminina, na qual as nádegas e coxas se rompem e disputam a penetração. A representação da auto-penetração ganha movimento, ritmo e outras partículas semelhantes às nádegas que deslizam em dança coreografada rumo ao ato sexual. O que não impede que a jovem continue observando a paisagem.

Quando Salvador Dalí necessitava de modelos para seus quadros recorria à família: a irmã, a tia, a mãe e até o pai posavam para o espanhol, mas a irmã Ana Maria foi sua modelo favorita, o que levou a pintá-la de várias formas, principalmente de costas para realçar suas curvas e nádegas. Ao conhecer Gala, esta assume a

Em *Rapariga de Pé à Janela*, Dalí coloca em realce as nádegas da jovem debruçada na janela e nos conduz a testemunhar as curvas da silhueta, delineando as costas femininas e as nádegas que anos mais tarde seriam as formas de Gala.

Nas telas *Personagem a uma Janela*, *Rapariga do Ampurdán* e *Jovem Virgem Auto-Sodomizada pelos Cornos da Sua Própria Castidade*, 1954, aparece o fascínio de Dalí pelas costas femininas e as nádegas mais acentuadas. Notamos que nas telas de Dalí que retratam a nudez feminina, esta se traduz em novas formas anatômicas, as quais ganham ritmos coreografados que se assemelham a um espetáculo de balé em movimento.



Rapariga do Ampurdán, 1926.

GALA

Na diversidade da obra de Dalí, não existe quadro, composição ou retrato que não seja invadido pelo *background* (em plano de fundo) pelas paisagens da costa catalã com seus rochedos e ou simplesmente o mar Mediterrâneo. Em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* não é diferente: o espanhol introduz Gala de costas a observar o mar Mediterrâneo cuja imagem é semelhante à da irmã Ana Maria, que antes de Gala servia-lhe de modelo e inspiração. A posição da esposa de Dalí encostada na janela em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, tanto na postura (posição do corpo) como no ambiente (vista do mar), nas cores e formas em relação à obra *Personagem a uma Janela (Rapariga de Pé à Janela)*, 1925, e *Rapariga do Ampurdán*, 1926, que traz a irmã de Dalí de costas a olhar a paisagem marítima, mostra uma continuidade e necessidade latente em representar a mulher como musa.



Personagem a uma Janela (Rapariga de Pé à Janela), 1925.

induz a similaridade dos cubos à informação digital do *pixel* à relatividade de Einstein, quando coloca em causa a idéia de espaço e tempo fixos e também as pesquisas de Freud relativas ao inconsciente e à importância dos fenômenos dos sonhos. A duplicidade de sentido das imagens e as inúmeras interpretações promovem a tendência para a criação de cenas repletas de signos indecifráveis entre si e levam Dalí a designar esta forma de “arte crítica paranóica” em oposto a uma visão racional do mundo. Esta postura de Dalí frente a arte em oposição a racionalidade é identificada em inúmeros de seus quadros, porém nosso foco refere-se às imagens em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* janela, política, horizonte, cadeira, ladrilhos, contemplação, mulher, comportamento, reflexos, signos indecifráveis entre si.

De um ponto de vista técnico, esta pintura, assim como grande parte das criações de Dalí, persegue um enorme virtuosismo e meticulosidade no desenho das formas e na representação dos pormenores, com o objetivo de obter atmosferas dotadas de grande realismo. Daí o freqüente alinhamento desta fase criativa com o grupo dos surrealistas, mas não só isso, o catalão brinca também com a percepção visual do espectador no momento em que nomeia a obra.

Existe uma grande quantidade de referências de caráter historicista, em relação ao uso da face de Abraão Lincoln. Particularmente, Salvador Dalí apresenta neste quadro um intrincado jogo visual, com reflexos ocultos e formas labirínticas, valorizando o modo de representação à pintura, de certo modo influenciados nos enigmas observados nas obras de Velázquez.

O estilo Barroco era baseado na complexidade, no jogo entre claro e escuro, prevalecendo a obscuridade e na multiplicação dos detalhes. Alguns vestígios desta influência encontramos quando Dalí acrescenta a figura supostamente masculina em uma menor escala, talvez o próprio Dalí olhando para o espectador, ou ainda a imagem das costas de Gala nua afigurando-se *Vênus* das pinturas daquele período.

Retomando Lucrecia Ferrara no panorama do estranhamento, porém agora segundo o teórico russo Chklóvski, o qual define que o estranhamento leva o receptor a “ver” de modo diferente, tendo como consequência um reconhecimento, isto é, não identificar, porém conhecer outra vez.

Ferrara define, entretanto, que:

Estranhar não significa substituir o simples pelo elaborado ou pelo complexo, mas pelo singular, de tal modo que, quando a expressão culta equivale ao uso comum, o mais estranho é apelar para o termo vulgar. É nesse descentramento do uso comum, nesse insólito, nesse desvio da norma que se situa aquela qualidade de estranheza, de divergência que está na base da produção e da percepção estética. O produto difuso, oblíquo, é um obstáculo à comunicação, é uma contracomunicação que torna mais difícil e, por isso mesmo, mais fértil a percepção que o receptor passa a ter do universo. Na duração perceptiva, a arte é percebida ou apreendida não na sua espacialidade, mas na duração, na continuidade da percepção; há, pois, uma relatividade do produto artístico enquanto espaço em favor de uma temporalização do produto na duração perceptiva, há, pois, o aparecimento de uma unidade espaço-tempo interferente e intercambiável na instância do receptor que, desse modo, se opõe ao artista-produtor como a outra face de uma mesma moeda. Entre eles há a relação de um texto denso, freado, torcido, lento. Estranhar consiste em construir, através da linguagem, circunstâncias singulares de percepção. (FERRARA, 1986:35)

Dalí insere índices do cotidiano, como questões políticas, tecnológicas e pesquisas com computação gráfica e traduz em ícone ou imagens esses elementos representados no quadro.

Segundo essa idéia, esta pintura traduz o interesse do pintor pelas conquistas da ciência moderna, cruzando teorias abstratas da física, desde o momento em que

Percebem-se no conjunto do quadro um enigma, uma tensão, originados a princípio pelo título aparentemente desconexo quando, próximos à tela, pode ser que não se faça a leitura da transformação no retrato de Lincoln. Depois, passado o estranhamento, dá-se um novo impacto, agora este cede lugar à revelação no campo criado em profundidade que tanto o espanhol buscava. Mas apesar das buscas, para Dalí, suas obras não deveriam explicar o porquê de existir; ele afirmava que deveriam apenas acolher o impacto que causava.

Fazendo um paralelo, o catalão declarou em certa ocasião, durante as filmagens de *Um cão andaluz*,²⁹ realizado por ele e Buñuel, que existia uma regra única e muito simples que fora adotada de comum acordo pelos dois:

(...) não aceitar nenhuma idéia, nenhuma imagem, que possa dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir a porta ao irracional. Não acolher senão as imagens que marcam, sem procurar saber o porquê! (NÉRET, 1996:16)

Salvador Dalí foi leal e fiel à regra naquela ocasião e em toda a sua trajetória.³⁰ E como dissemos acima, *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* não foge à regra, o quadro traz surpresa e estranhamento ao espectador ao mesmo tempo que propõe mistério: quando conseguimos visualizar não apenas Gala de costas nua, mas também a face de Lincoln, isso nos traz encantamento aos olhos.

²⁹ O filme *Um cão andaluz* realizado por Dalí e Buñuel marcou a entrada oficial no grupo surrealista parisiense.

³⁰ Não se trata aqui de comparar "cinema e pintura", nem mesmo o filme *Um cão andaluz* com as pinturas de Dalí. São técnicas e visões de confecções diferenciadas, principalmente se considerarmos a parceria com Buñuel.



Imperial Monument to the Child Woman, 1930.

Todos esses elementos de composição e questões isoladas abrem possibilidades de rotas de leitura para a exploração da análise do quadro como um todo.

Na obra *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, Dalí utiliza a percepção visual para transformar e incorporar uma série de técnicas criando duas pinturas em uma e, ao se afastar da obra, o bidimensional ganha profundidade, ou seja, suas pinceladas ganham código de informação e os fragmentos adquirem visualmente através do distanciamento a alusão do que seria hoje o *pixel*.

Neste momento a percepção visual do espectador recria a imagem no ambiente e segundo seu repertório decifra códigos que existem na tela. Entenda-se por repertório (PIGNATARI, 1975) a totalidade das experiências e conhecimentos de alguém, de um grupo, de um objeto ou de uma máquina - mais a capacidade de manipular códigos e linguagens.

princípio os três planos completariam a imagem, mas Dalí contempla o espaço transformando-o em mais uma *layer* e a distância de dezoito metros entre a obra e o espectador gera automaticamente um nivelamento ou achatamento (*flatten*) da imagem, totalizando em uma única imagem traduzida no rosto de Abraão Lincoln.

As imagens do quadro de Dalí nos remetem a reflexões: Por que Gala nua? Por que a face de Lincoln? Por que utilizar formas de comunicação dispostas no espaço tridimensional? Por que o título *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln?*

Na obra investigada, outras perguntas são levantadas em torno de seus elementos: O que fez Dalí ao unir num mesmo quadro a esposa Gala e Abraão Lincoln? O que teriam em comum estas duas personalidades?

Salvador Dalí costumava inserir personalidades em alguns quadros: Napoleão Bonaparte, Lênin foram alguns desses personagens, a possibilidade de um rosto marcante e a influência do artigo de Harmon pode ter influenciado Dalí na escolha de Abraão Lincoln. O fato é que, no quadro, a presença feminina está localizada no centro do rosto do homem considerado como um dos inspiradores da moderna democracia americana. Gala é a beleza, suas formas preenchem o olhar do observador no primeiro momento, e este, por sua vez, é convidado a apreciar a vista do horizonte.

Inserir personalidades marcantes da História era algo comum nas pinturas de Dalí. Na obra de 1930, *Imperial Monument to the Child Woman*, presenciamos a imagem da Mona Lisa e o busto de Napoleão, que para Dalí representavam a beleza e o poder.

Gala apoiava a carreira de Dalí; a esposa de Lincoln, Mary Todd Lincoln, também o fazia. Assim como Gala, Mary era uma mulher inteligente e ambiciosa, o que conduziu Abraão Lincoln a entrar para a política, enquanto a esposa de Dalí firmava-se como um dos pilares da vida do artista.

Em um determinado momento o quadro ganha elementos que vão se construindo dentro de um *grid* ou grade planejado geometricamente descrito por linhas horizontais e verticais que vão se traduzindo em eixos paralelos, compondo um campo de profundidade e, assim, possibilitando a visualização de imagens em cubos.

Em um projeto gráfico, a constituição de um *grid* (ou grade) facilita o observador a entender o significado entre os elementos informativos, sejam estas imagens ou palavras porque divide a informação em partes. Para alguns *designers* gráficos, o *grid* tipográfico é parte incontestável do processo de trabalho, oferecendo precisão, ordem e clareza.

A partir desta área delimitada pelos cubos, temos o emprego da luminosidade feito por Dalí na qual a luz que ilumina a cena vem da direita e não da suposta janela aberta na parede ou portal como seria natural. No chão, na base do quadro, perpendicular à sugestão de parede, temos o piso refletindo os elementos da tela, o que nos leva a compreender ser um espelho ou apenas a reflexão da imagem no piso lustrado.

A cor é outro elemento importante na obra. Identificamos cores quentes na estrutura dos cubos que constroem a parede, contrabalanceando com a luminosidade da pele clara da figura humana central: o corpo nu de Gala. Através da janela aberta ou portal vemos o céu, o sol e o mar mediterrâneo compondo o *background*²⁸ (plano de fundo) do quadro.

A composição do quadro é constituída por camadas (*layers*) sobrepostas uma a uma que estabelecem uma hierarquia no processo de montagem. Gala de costas nua vem no primeiro plano (*foreground*), em seguida observamos a composição da parede inserida no plano do meio (*middle ground*), a partir daí, a imagem do mar mediterrâneo e o horizonte estabelecem o plano de fundo (*background*). A

²⁸ Termos utilizados em softwares (exemplo *Adobe Photoshop*) de edição de imagens: *background* também conhecido como cor de fundo ou segundo plano; *foreground* ou primeiro plano; *layer* também conhecido como nível ou camada; *flatten* corresponde a achatar os níveis, ou seja, no software tem a função de achatar todas as camadas gerando uma única.

quadro pode nos remeter a um enorme ambiente ou mural planejado e distribuído com pedras ou blocos colocados lado a lado semelhante à técnica em mosaico. Partindo desse pressuposto, não podemos deixar de mencionar que além do mosaico a obra nos sugere a arte em vitral. A princípio temos de um lado aspecto da técnica do mosaico, que possui a idéia de criar um ambiente austero e solene. Em contrapartida os vitrais possibilitam a passagem da luz do sol, tornando o espaço sereno, multicolorido e contemplativo. Considerando o tamanho da tela e a parede, supostamente inserida, verifica-se que o mural faz referência a técnica de afresco, como as obras pictóricas realizadas por mestres da arte medieval, renascentista e barroca. No que se refere à pintura analógica (matriz), o quadro de Dalí assemelha-se mais a um vitral em razão da luminosidade, mas a leitura que se estabelece distanciando-se da obra nos permite associar a técnica do quadro ao fragmento do *pixel*²⁷ da imagem digital.



Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln, 1975.

²⁷ A palavra *pixel* vem da abreviação do termo *picture element*, ou seja, elemento da figura, e muitas vezes é denominada como um ponto, um fragmento.

Depois de abandonar a holografia e ter lido o artigo de Harmon, Dalí, talvez entusiasmado com pesquisas no campo da computação gráfica e seus pontos, retículas e *dots* de matriz, tenha se inspirado para compor o quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, 1975.

Para a obra, Dalí utilizou óleo e colagem a partir de imagem fotográfica, aplicado sobre tela com 420 x 318 cm.

A obra possui um intrincado conjunto de idéias que se baseiam principalmente nos processos históricos sociais, processos esses aprimorados e normalmente geradores de linhas de pensamentos diversos.

Os elementos presentes na obra são inseridos dentro de um espaço limitado com parede e piso, a princípio supostamente físico, dando alusão a uma parede com ladrilhos e uma janela aberta, ou portal, na qual encontra-se aparentemente encostada em um parapeito da janela a figura nua de um corpo feminino virada de costas para o espectador. A figura feminina contempla o horizonte como o próprio título faz referência.

A partir desta área demarcada com os elementos notórios em uma primeira observação, identificamos, em tamanho menor na base do quadro, a representação do rosto de Abraão Lincoln,²⁶ presidente norte-americano no período de 1861-1865 e uma das maiores figuras da história americana. Reconhecemos neste momento uma outra figura, agora supostamente masculina em uma menor escala, porém olhando para o espectador, ou seja, está de frente apoiado em um bloco aberto ou área oca, delimitado entre cubos ao lado de uma cadeira também posicionada para a frente.

A representação do cenário dentro do quadro é composta também por azulejos ou ladrilhos hidráulicos com pinturas feitas em mosaicos, espalhadas em alguns pontos da parede. No que se refere ao mosaico, a própria construção do

²⁶ Abraão Lincoln é conhecido e lembrado como aquele que emancipou os escravos nos EUA e considerado como um dos inspiradores da moderna democracia americana.



Dalí de Costas, Pintando Gala de Costas Eternizada pelos Seis Chifres Virtuais Provisoriamente Refletidos Através de Seis Espelhos Verdadeiros (inacabado), 1972-1973.



A Cadeira, 1975.

mostra Dalí trabalhando em Gala sentada a sua frente. O espectador, ao caminhar em torno da obra, pode observar os personagens de todos os ângulos, com exatidão. Era a concretização da tecnologia em seu trabalho.

A partir de 1975, Dalí abandona seus experimentos holográficos já que para ele a tecnologia não progrediu na medida esperada, mas representou a esperança de concretizar o sonho tridimensional da visão total.

Segundo Salvador Dalí, o cubismo foi só uma tentativa holográfica. Partindo da afirmação do próprio artista, podemos traduzir que o cubismo é a representação bidimensional do tridimensional, na qual podemos ver os 360 graus em um único ângulo.



Holograma Holos! Holos! Velázquez! Gabor!, 1972-73. Segundo Dalí, desde a época de Velázquez todos os artistas são interessados pela realidade tridimensional.



Salvador Dalí em algumas discussões com Dr. Dennis Gabor sobre as possibilidades de aplicações de holografia à arte.

Dalí foi o primeiro artista a utilizar propriedades dos hologramas na arte, isto porque ficou entusiasmado com o sistema ótico em geral, e nas oportunidades da sua aplicação na criação da “ilusão em volume”. Antes da invenção do laser e sua utilização em holografia, a visão estereoscópica era mais adequada para Dalí e era natural, já que a sua aspiração era tomar posse da terceira dimensão. (NÉRET, DESCHARNES, 2001)

O artista dizia que:

A estereoscopia immortaliza e legitima a geometria, porque graças a ela temos a terceira dimensão da esfera. Com o universo que ela é capaz de conter e limitar de uma forma augusta, imortal, incorruptível, real... (NÉRET, 1996:89)

Graças ao holograma cilíndrico, no qual as imagens são vistas de todos os lados num ângulo de 360 graus, Salvador Dalí pôde realizar outras obras tridimensionais como *Dalí de Costas Pintando Gala de Costas*²⁵... e *La Silla*, 1975. O quadro

²⁵ Nome completo do quadro *Dalí de Costas, Pintando Gala de Costas Eternizada pelos Seis Chifres Virtuais Provisoriamente Refletidos através de Seis Espelhos Verdadeiros* (inacabado), 1972-1973.

of Faces), Dalí apresentava seus primeiros hologramas,²³ que consistem no método de registro integral com relevo e profundidade apresentado por imagens em três dimensões. O processo baseava-se em codificar uma informação visual para depois decodificá-la recriando na íntegra a mesma informação. Na ocasião, o Dr. Dennis Gabor²⁴ escreveu no catálogo da Mostra:

Para o artista, a holografia representa uma abertura em direção a terceira dimensão. Primeira etapa consumada é a fotografia de objetos e as cenas em três dimensões, depois de ter sido capturada sobre uma película holográfica em que permanece invisível são reproduzidas em três dimensões conservando seu aspecto original, podendo ser vistas de todos os lados mas em uma só cor. Na segunda etapa, a holografia é em cores naturais, em pequenos formatos, depois de pronto, poderá realizar-se em todos os tamanhos. A terceira etapa encontra-se na fase experimental de laboratório, combinará a cor natural com a restituição ilimitada da distância. O artista poderia criar em seu ateliê paisagens que se estenderiam até o horizonte e que podiam nunca ter existido. Necessitamos de gênios como Dalí para criar um novo meio de expressão, sonhado por todos os grandes pintores e que só é possível graças a combinação ou mistura da arte e das tecnologias modernas.

²³ O nome "holografia" ou "holograma" vem do grego *HOLOS*: todo, inteiro; e *GRAPHOS*: sinal, escrita. Os hologramas possuem uma característica única, cada parte deles possui a informação do todo. Em outras palavras, um pequeno pedaço de um holograma terá informações sobre toda a imagem do mesmo holograma na sua totalidade, e será vista na íntegra, mas a partir de um ângulo.

²⁴ Dennis Gabor, engenheiro elétrico húngaro que ganhou o Prêmio Nobel de Física em 1971 pela sua invenção da holografia. Gabor é considerado o pai da holografia; seu outro trabalho incluiu a investigação sobre osciloscópios de alta velocidade, teoria da comunicação, física óptica, e na televisão.

informação em mapas de bits. Gravam-se as informações do RIP por processo ótico em *imagesetter* (máquina digital a laser) e transportam-se para um cassete para revelar, fixar, lavar, secar, para depois gravar em uma chapa. A chapa, que é flexível, é montada na impressora *off-set*²² em um cilindro, sendo que cada chapa é usada para transferir uma cor.

Existem empresas que adotam um outro processo, o sistema CTP (*computer-to-plate*), que consiste na gravação direta de chapa para *off-set* sem a necessidade do fotolito.

Nestas obras, Dalí revela a inapreensível relatividade do mundo das imagens. Em outras palavras o quadro de 1975 assemelha-se a *pixel* (digital) e o de 1958 a retícula (analógico), porém os dois são pintura e remetem a uma releitura do que se produz nos meios tecnológicos.

Voltando ao quadro *Espanha, 1938*, e *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, observamos que há diferença entre eles, contudo existem também semelhanças no que diz respeito às imagens duplas, às anamorfoses originando uma terceira dimensão. O artista também esconde uma imagem dentro de outra imagem, sendo possível enxergar a que está oculta quando se observa o quadro de um determinado ponto. Esta técnica de distorção faz parte da pintura desde o Barroco e Dalí utiliza-se de características bem semelhantes tanto na complexidade (base do estilo barroco) como na confusão entre realidade e fantasia, vida e sonho. Dalí transforma esse recurso de oferecer pelo menos duas leituras visuais de um quadro num dos seus temas favoritos e pratica-os até às suas últimas obras.

Na década de 70, período em que Dalí pintou o quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, a ciência e a tecnologia emergiam em experiências que ecoaram em sua obra aparecendo sob forma levemente transposta. Em 1972, na Galeria Knoedler em Nova York (um ano antes de ler o artigo de Harmon *The Recognition*

²² Máquina para impressão utilizada em empresas gráficas.

Em *Madona Sistina*, pinta dois assuntos simultâneos diferentes com excesso de *dots* (pontos) em tom acinzentado e cor-de-rosa: uma Madona e uma criança, baseadas na pintura *Sistine Madonna*, 1513-14, de Rafael, e uma grande orelha.

Cada motivo é projetado para entrar em foco em distância diferente: quando vista de perto a pintura é completamente abstrata; vista a dois metros de distância nos são reveladas a Madona e a criança, e a quinze metros, uma orelha com um metro e meio de altura, nomeada pelo artista “a orelha de um anjo”.

Este quadro nos conduz a um outro tema de Dalí, as imagens duplas anamorfoses ou imagens distorcidas que só são visíveis quando se observa o quadro de determinado ponto de vista. Trata-se de um dos exemplos mais evidentes do método paranóico-crítico, pois é como se existissem dois quadros num só. A relação de leitura entre obra/espectador em *Madona Sistina* é bem parecida com o que acontece em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...: nos dois casos o afastamento do espectador em relação ao quadro provoca leituras diferentes da obra, porém, em *Gala*, a leitura que se estabelece nos permite associar semelhança aos fragmentos dos *pixels* da imagem digital, já em *Madona* temos os *dots*, fazendo alusão à retícula empregada em fotolito²⁰ utilizada na área gráfica para gerar material impresso.²¹*

A princípio, o processo para se gerar um fotolito nas artes gráficas era eletrônico: fotografava-se a arte-final (composição do texto e/ou imagem) utilizando-se uma máquina fotocompositora que gerava a matriz fotográfica para então gerar a produção dos impressos. Em meados dos anos 80 o processo passou a ser digital, sendo necessário um RIP (*Raster Image Processor*), que é um dispositivo constituído de hardware e software que convertem textos ou gráficos identificando cada ponto da página, deixando em branco ou preenchendo-os conforme a

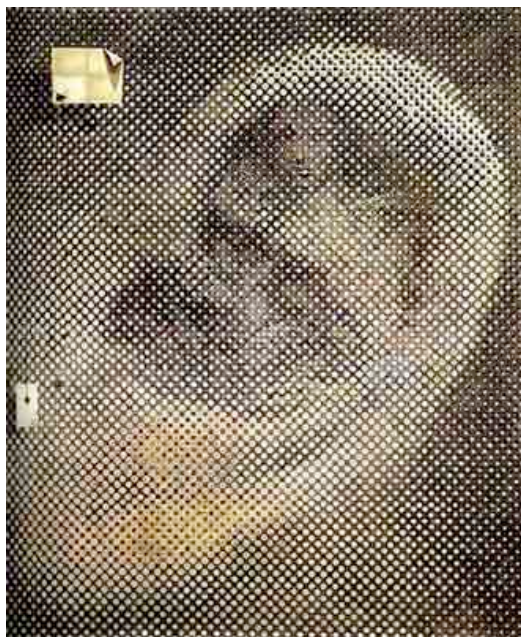
²⁰ Filme transparente a base de acetato, papel vegetal ou laser filme.

²¹ Para imagem colorida (4 cores - CMKY) deverão ser gerados um fotolito para cada cor: cyan (ciano), magenta, yellow (amarelo) e black (preto) e para imagens PB é necessário gravar apenas um fotolito. Mesmo que o material a ser impresso tenha cor, o fotolito sempre será em escala de cinza.

Dot matrix era o nome aplicado a imagens gráficas produzidas em equipamento de vídeo e impressão que gerava caracteres usando os padrões de pontos. Esses padrões eram produzidos por qualquer impressora matricial ou impressora de matriz de pontos (*dot matrix printer*) adequada por meio de uma combinação de pontos. A pintura mostra a imagem de um menino fantasma sem substância cuja presença é feita de terra. Dos cabelos desse garoto surge a forma das asas de um corvo, o pássaro cujo símbolo é a morte. Dalí declarou que seu irmão foi sua primeira tentativa de auto-retrato de maneira absoluta.

Ele se via no irmão morto e dizia que esta identificação forçada com uma pessoa morta fazia com que sua imagem e corpo estivessem decompondo, apodrecendo. (GÉRARD, 1987)

Um pouco antes, em 1958, fascinado pelo movimento e a velocidade que costurava a história da arte depois da era das máquinas, Dalí produziu a pintura a óleo *Madona Sistina*. Baseou-se na mesma técnica de *Retrato de Meu Irmão Morto*, porém acrescentou temas religiosos da pintura clássica e efeitos ópticos para provocar ambigüidade visual.



Madona Sistina, 1958.



Retrato de Meu Irmão Morto, 1963, inspirado na técnica chamada dot matrix.



O Sol de Dalí, 1965, mistura pontilhismo e dot matrix.



Casa dos Dalí em Port Lligat. Fonte: <http://www.cadaques.co.uk/index.php?page=salvador-dali>

Os Dalí regressam à Europa em 1949 e o espanhol se renova ao redescobrir em Port Lligat¹⁹ uma paisagem selvagem, pintando a série da Madona de Port Lligat. Dessa união com a terra natal e a paisagem do mediterrâneo fez renascer a fascinação religiosa do catalão, iniciando o ciclo das séries das Grandes Telas Místicas.

Na década de 60, influenciado pela produção industrial, as técnicas eletrônicas e a *pop art*, produziu o óleo sobre tela *Retrato de Meu Irmão Morto*, 1963, inspirado na técnica chamada *dot matrix* (matriz de pontos).

¹⁹ Port Lligat é uma típica baía de águas calmas da Costa Brava, Espanha. Tornou-se conhecida depois que Salvador Dalí e a sua mulher Gala começaram a comprar antigas casas de pescadores, para ali se instalarem. A casa fica num lugar de difícil acesso da província de Girona. O casal foi comprando várias pequenas casas, que vieram a formar um complexo labiríntico de velhos edifícios, o qual foram decorando, ao longo de mais de quarenta anos, sobretudo com objetos criados pelo próprio pintor. Os Dalí viveram na casa até 1982 quando Gala veio a falecer. Atualmente, a cargo da Fundação Gala-Salvador Dalí, o local abre como museu, sendo possível visitar o estúdio do pintor, a biblioteca, os quartos e o jardim.

Dalí explica que o dinamismo americano representado por esses dois jogadores de rúgbi em seu quadro é fruto de diversas estadas nos Estados Unidos e das suas reflexões acerca da violência e da sociedade de consumo repleta de simulacros.



Poesia da América - Os Atletas Cósmicos, 1943.

catalãs misturadas com as descobertas americanas, o espanhol pintou *Poesia da América-Os Atletas Cósmicos*, 1943; nesse quadro vemos a primeira (NÉRET, 1996) aparição de uma garrafa de Coca-Cola em pintura, vinte anos antes da pop art e Andy Warhol.¹⁸

O quadro representava a descoberta do Novo Mundo e um dos avatares do seu método paranóico-crítico (NÉRET, 1996:70). No primeiro plano, dois personagens masculinos, um branco e um negro, simulam uma partida de rúgbi, com silueta que faz alusão às esculturas renascentistas.

Segundo Dalí, esta tela altamente moralizadora pertence às imagens que advertem antecipadamente os grandes combates. A América negra, triunfante e horrorizada, recusa-se quase a ver a autodestruição inevitável do irmão branco. (NÉRET, 1996:70) Neste quadro, observamos que de fato Dalí parece ter a premonição das dificuldades que sobreviriam entre as comunidades negras e brancas depois da guerra, bem como do declínio da África.

Essa reflexão diante do Novo Mundo é traduzida também em palavras pelo espanhol, que descreve a violência dos Estados Unidos e sua cultura de pensamento maniqueísta da seguinte maneira:

Do que o povo americano gosta mais é: em primeiro lugar de sangue - vocês viram todos os grandes filmes americanos -, sobretudo o tipo histórico. Há sempre cenas em que o herói é espancado da maneira mais sádica e em que se assiste a verdadeiras orgias de sangue! Em segundo lugar, é dos relógios moles. Por quê? Porque os americanos estão sempre a olhar para o relógio. Estão apressados, terrivelmente apressados, e os seus relógios são tremendamente rígidos, duros e mecânicos. (NÉRET, 1996:71)

¹⁸ Andy Warhol, pintor norte-americano, autor da expressão "*um dia, todos terão direito a 15 minutos de fama*", começou a pintar produtos americanos famosos, como latas da sopa Campbell's e Coca-Cola.

Neste período (1938) conhece Freud e a relação de sua obra artística com os sonhos fez o pai da psicanálise se interessar pelo pintor.

Sigmund Freud declarou:

(...) Até agora parece que eu me tentava a considerar os surrealistas, que aparentemente me escolheram para santo padroeiro, um bando de loucos totais (digamos que 95% só apreciam o álcool puro). O jovem espanhol, com os olhos magníficos de um fanático e sua inegável maestria técnica, fez com que reconsiderasse minha opinião. (GÉRARD, 1987:235)

Dalí afirmava que:

O mundo dos sonhos é um mundo estranho que quase todos nós visitamos quando estamos dormindo. O surrealismo é explorar este mundo e relacioná-lo a nossa vida diária. (People+Arts, 1999)

Salvador Dalí era incapaz de ficar por muito tempo preso a rótulos ou a idéias estáticas, foi assim que em 1939 rompeu com os surrealistas e recebeu de André Breton o estigma irônico *Avida Dollars*, apelido formado do anagrama¹⁷ de seu próprio nome. Simultaneamente nos Estados Unidos é lançado o panfleto com sua *Declaração da Independência da Imaginação e dos Direitos do Homem à sua Própria Loucura*.

A invasão dos alemães à França marca o início da Segunda Guerra Mundial, o que levou os Dalí em 1940 a refugiar-se nos Estados Unidos onde ficou durante oito anos, o que de certa forma possibilitou o catalão a descobrir um Novo Mundo.

No período entre 1942 e 1948, o espanhol publicou nos Estados Unidos a *Vida secreta de Salvador Dalí e 50 segredos de arte mágica*. Em meio às recordações

¹⁷ Transposição de letras de um nome para formar outro (Roma-amor; Pedro-poder; Avida Dollars-Salvador Dalí).



Aparição da figura de Vermeer e a face de Abraham Lincoln. Estudo "The Image Disappears", 1938.



Estudo para aparição da figura de Vermeer e a face de Abraham Lincoln, 1939.

A OBRA E OS RECURSOS TECNOLÓGICOS

O quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* é um dos exemplos do interesse de Salvador Dalí pela ciência. Sempre atento às descobertas e com o olhar para o futuro, absorvia, previa e compreendia com uma rapidez fulminante as pesquisas, as invenções que pudessem marcar o momento histórico.

Foi a partir da leitura do artigo *The Recognition of Faces* publicado em 1973 na revista *Scientific American* pelo cibernético americano Leon Harmon que o espanhol iniciou o quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln*, 1975, e para melhor compreendermos a influência americana para a concepção da tela, a trajetória do artista e o contexto histórico em que foi realizada a pintura, faremos um retrocesso ao ano em que a família Dalí precisou sair do seu país.

Dalí e Gala foram para a França durante a Guerra Civil Espanhola¹⁶ e permaneceram lá durante três anos. Com o intuito de registrar alusão aos horrores da guerra, Dalí pinta *Espanha*, 1938. Neste mesmo período o espanhol começava a ser reconhecido nos Estados Unidos, onde as atitudes frente às novidades artísticas eram menos conservadoras do que na Europa. É neste momento que inicia seus primeiros estudos com a face de uma das maiores figuras da história americana, Abraão Lincoln. Mais tarde, em 1975, o estudo atinge a projeção do simulacro na tela *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, na qual a representação do rosto cede lugar a uma janela aberta através da qual Gala contempla o horizonte.

¹⁶ A Guerra Civil Espanhola ocorreu na Espanha entre os anos de 1936 e 1939.



Dalí e Antoni Pitxot ministrando aula de arte para adultos e crianças no Pátio do Teatro-Museu Dalí.
Fotos: Melitó Casals (Meli)



Jacques Aumont,¹⁵ em seu livro *O olho interminável*, aponta questões sobre a função do olhar e a necessidade não apenas da sutileza do olhar, mas também no discernimento em observar, no desejo de investigação e de descoberta.

Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também gombrichiano da “descoberta do visual por meio da arte”, da similitude entre ver e compreender. (AUMONT, 2004:51)

A questão do olhar para Salvador Dalí não era diferente: existia uma preocupação em compartilhar este olhar a ponto de abrir as portas do seu museu em Figueras e ministrar aulas para alunos de arte no Pátio do Teatro-Museu Dalí. Era necessário não apenas fundamentar suas técnicas, mas esboçar suas idéias, sua visão crítica e questionadora, o que de certa forma revelava um Dalí diferente da visão mercadológica que os surrealistas rotularam-no anteriormente.

E ele afirma:

O dia em que eu sentir que minhas idéias são instantaneamente claras aos meus contemporâneos, Avidadollars morrerá na semana seguinte desse evento fatal. (GÉRARD, 1987:162)

¹⁵ Jacques Aumont é professor, conferencista, trabalha nas várias ramificações da cinefilia, é crítico nos *Cahiers du Cinéma*.

É preciso que esse espectador seja o próprio *flâneur*¹² de Baudelaire¹³ revisitado por Walter Benjamin.¹⁴ Um *flâneur* que percorra todos os espaços do museu, observando cada detalhe, emergindo no labirinto de sensações, desvendando cenários, descobrindo cada passagem. Um *flâneur* com mobilidade para percorrer cada ambiente mas não com um olhar alienado, passivo, e sim como um *flâneur* questionador capaz de mediar as linguagens oferecidas por Dalí.

Como já dissemos, o interesse do espanhol em relação ao museu era criar um espaço a partir da concepção da sua arte, porém Salvador Dalí vai além. Inicia com o registro da vasta literatura e declara que o intuito de escrever o tratado sobre a técnica pictórica, intitulada *50 Segredos de Arte Mágica*, 1948, não era apenas convidar o neopintor a “ver”, mas ainda a “ver metafisicamente” e fundamentar os seus conselhos segundo uma abundância de habilidades técnicas, apreendidas pacientemente pela aprendizagem, nunca terminada, do seu trabalho, assim como pela leitura atenta dos seus antecessores. (DALÍ, apud DESCHARNES, Robert e NÉRET, Gilles, 1998)

Vemos a preocupação de Dalí não apenas em fixar as condições do seu novo estilo, mas em deixar registrado impresso a renovação da sua criação pictórica. E vamos além nesta observação: o fato de o espanhol fundar seu próprio museu nos revela que a escrita como registro não era suficiente, era necessário registrar a linguagem da sua obra, sua superfície, seu registro gráfico, seu pensamento e sua metodologia.

¹² *Flâneur* é o termo empregado para aquele que caminha pelas ruas, observando cada detalhe. Para Walter Benjamin “o *flâneur* é criação de Paris”.

¹³ Charles Baudelaire, poeta francês que eternizou a termo *flâneur*.

¹⁴ Walter Benjamin (1892-1940) foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão.

O termo “pilhagem” foi explorado por Pierre Lévy na web (neste caso espaço aberto) como uma das formas de navegação na qual a partir de um interesse inicialmente específico estaríamos propensos a nos desviar a qualquer momento do caminho traçado. Lévy nos mostra que o fato de optar pelo desvio nos garante a oportunidade de encontrar algo a mais sobre o assunto pesquisado.

Mas, para que esse “desvio” não nos leve para longe do objetivo proposto, é necessário que existam “elos” capazes de amarrar o assunto. Lucia Leão nos adverte sobre essa questão:

A mobilidade dos espaços se consegue com a utilização de elos entre as partes de um mesmo documento ou entre diferentes documentos... Porém, esse tipo de amarração tem gerado um outro problema: uma construção baseada em uma multiplicidade de lexias. A exploração do espaço computacional mediante fragmentos atomizados cria uma percepção também fragmentada. É como se tivéssemos um imenso espaço diante de nós, mas só pudéssemos acessá-lo por meio de pequenos recortes de cada vez. (...) Não conseguimos perceber um espaço que cresce e se desdobra, não podemos perceber as passagens, as transformações. (LEÃO, 2001:111)

Retornando ao olhar do viajante, diríamos que apenas um espectador com este olhar não seria suficiente para compreender a intimidade desse espaço daliniano.



Teatro-Museu Dalí. Foto: Jordi Puig, 2007

O fato é que Dalí permite ao espectador compreender a essência da sua obra no espaço labiríntico do seu museu que é absolutamente teatral. Sua função e sentido é despertar o espectador e motivá-lo a percorrer os caminhos deste labirinto como um viajante que se aventura a explorar rotas desconhecidas.

O labirinto, conforme Lucia Leão,¹¹ inclui dois tipos de olhar: o olhar do arquiteto que tudo conhece, panorâmico e global; e o olhar do viajante, aquele que, sem mapa, avança passo a passo no labirinto. (LEÃO, 2001:93) Partindo desta condição, Dalí seria o arquiteto, *Dédalus*, em referência àquele que projetou o labirinto em Creta e conhece o emaranhado de passagens, e o espectador, o olhar do viajante, que explora os caminhos, observa suas passagens e desfruta sensações emergindo no pensamento daliniano.

Lucia Leão acrescenta que o labirinto só passa a existir como tal, como construção da complexidade, na medida em que alguém o penetre e o percorra. (LEÃO, 2001:114)

Contudo essa construção da complexidade não é adquirida apenas na exploração do labirinto, mas também na compreensão da pluralidade de informações contidas seja nos objetos, nas telas ou na espacialidade do museu. Esta pluralidade traduz em narrativa no aspecto teatral e não cronológico o universo de Dalí, além de trazer os avanços culturais do século XX para o espectador. A mobilidade do visitante dentro do espaço mesmo que seja privado (neste caso o museu) não interfere no resultado, a compreensão está exatamente em construir um conhecimento a partir de fragmentos deixados por Salvador Dalí. Desta forma os elos deixados pelo espanhol contribuem para o efeito pilhagem do conhecimento.

¹¹ Lucia Leão é pesquisadora e artista interdisciplinar.

Não existem evidências de que o espanhol tenha solicitado o recurso financeiro para a visualização da obra, mesmo porque o próprio ambiente propicia a visão, e sim de que a idéia era apenas acionar o mecanismo para uma visão em parte do seu funcionamento, e também despertar a curiosidade do espectador.

Além desse aparato que propicia a visão da imagem de Lincoln resultando um quadro dentro do quadro, existem outras obras expostas no museu com recurso mecânico de efeito diferente, como os dispositivos com função de projetar esculturas para a frente como se estivessem desenrolando-as, a exemplo dos que foram projetados em 1970 pelo arquiteto Emilio Pérez Piñero com *Cristo* de Dalí ou a instalação da vitrine que sustenta a escultura *Princesa Cibernetica da Torre Galatea* confeccionada por placas de circuito usado em computadores e outros aparelhos eletrônicos. A diferença dos dois mecanismos é que enquanto no primeiro o resultado é imediato, ou seja, o movimento está apenas no abrir das lentes e ver a imagem que por sinal pode ser visualizada sem o seu auxílio, no segundo o funcionamento do aparato é imprescindível, a escultura é vista a partir da função deste dispositivo.

Apesar de apresentar formas de interagir com suas obras, a provável intenção de Salvador Dalí no referido quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, segundo jogos perceptivos, talvez fosse brincar em alguns momentos com o espectador, no instante em que o artista informa no título que ao se afastar temos a visão da face de Lincoln. O ambiente físico do pátio central em que está inserida a tela facilita esta relação com o observador; pagar para utilizar o dispositivo de lentes é no mínimo divertir-se com a percepção e curiosidade deste espectador.



Pátio do Teatro-Museu Dalí onde está localizada a obra *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln*, 1975. A esposa nua de costas recebe a moldura da face de Lincoln que, por sua vez, está emoldurado pelos arcos do cenário em que se encontra interagindo com outras obras no museu. Foto: Jordi Puig, 2007

Em *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, encontramos os efeitos cinéticos tanto por meios dos efeitos ópticos como nos recursos mecânicos. Dalí, fascinado pelo movimento desses recursos, introduz no museu um aparato baseado em armação com lentes, similar a uma luneta no qual o visitante, mesmo não se afastando dezoito metros do quadro, pode constatar a imagem de Abraão Lincoln ao adquirir nas dependências do museu uma ficha/moeda no valor de 25 cents de euros. O aparato é constituído de lentes que proporcionam a visualização da transformação de Gala para a imagem de Lincoln.

necessário para releitura da obra transformando Gala em face de Lincoln faz dela o cenário da cena e o espectador, a platéia diante do palco.

Dalí condensou suas experiências a um processo constante de re-alimentação em benefício da arte. Os palcos, cenários, mecanismos tecnológicos produzidos no Teatro Museu-Dalí, repensam a questão da arte de modo a que o espectador se sinta participando dos desdobramentos marcados pela estranheza e pela complexidade propostas pelo artista.

Ele reconstruiu possibilidades de códigos (GÉRARD, 1987) no momento em que absorve para dentro do quadro o drama do Renascimento por uma “estética” e acredita ser ele o “salvador” da arte moderna. E afirma:

Acredito que sou o Salvador da arte moderna, o único que pode sublimar, integrar e racionalizar, de modo imperial e com beleza, todas as experiências revolucionárias dos tempos modernos.
(GÉRARD, 1987:172)

O grande filósofo Francesco Pujols diz: “Salvador, como seu próprio nome sugere, está destinado para nada menos do que salvar a arte moderna da indolência e do caos” (GÉRARD, 1987:172)

consciente e intencional; o essencial para ele não é a alienação em si, mas o esforço histórico para a não passividade do homem.

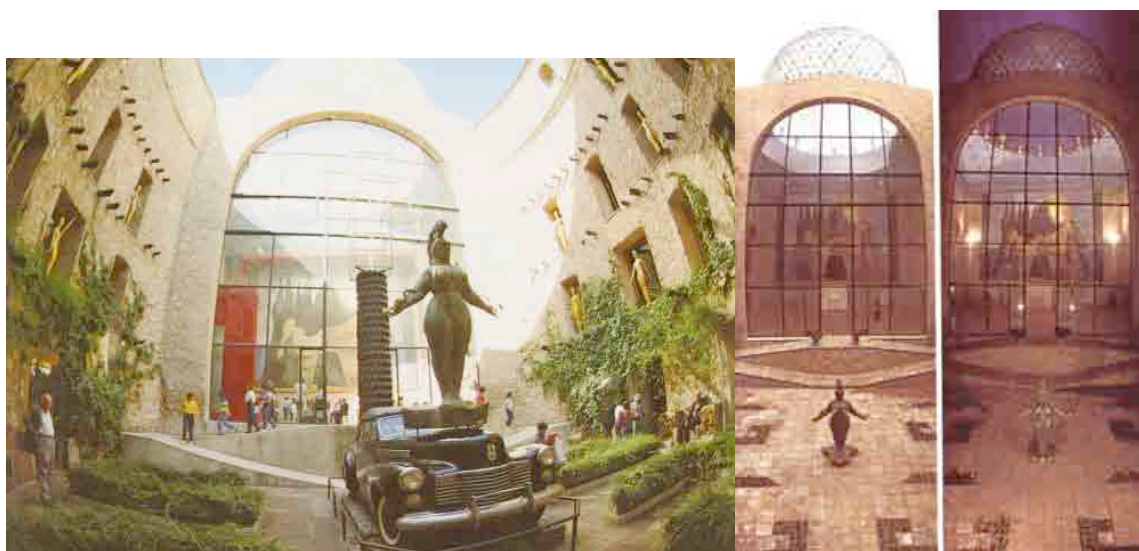
Em contrapartida, Salvador Dalí traz o espectador para dentro da ação na qual este mesmo espectador permanece em diálogo constante com a cena, com o cenário e com a obra. Este “trazer para dentro da ação” implicava voluntariamente a mobilização da percepção do observador em relação à instalação criada pelo espanhol, afinal, o estranhamento era provocado não apenas na ordem “espectador e *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*”, mas também em toda rota labiríntica que nos leva a desvendar o mundo das representações e simulacros pelos palcos produzidos no seu museu. Era então necessário utilizar-se do efeito de “estranhamento” para a desconstrução do olhar alienado do homem pós-moderno.

Tratando-se de Salvador Dalí, não era difícil imaginar um espaço de imersão para o registro da sua memória, pois sua obra e sua vida confundem-se entre o artista e o personagem que ele mesmo criou.

“*O dandi deve viver e dormir diante do espelho...*” Esta frase de Charles Baudelaire poderia ser perfeitamente dita por Dalí, porém não lhe bastava apenas este espelho, o catalão tinha necessidade de muitos outros espelhos: os seus próprios quadros, os admiradores, os jornais, as revistas, a televisão... Mesmo assim, nada disso o satisfazia. (DESCHARNES, NÉRET, 1998:7)

O espanhol distribuiu suas obras no museu de maneira que a composição dos objetos dialoga com a própria estrutura arquitetônica do espaço.

A proposta de inserir *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* em local estratégico no museu não é despropositada. No quadro em análise, temos a representação da esposa nua de costas fazendo uma alusão à pintura renascentista, essa por sua vez recebe a moldura da face de Lincoln que induz à percepção da imagem pixelizada. A representação de Abraão Lincoln, por sua vez, está emoldurada pelos arcos do cenário em que se encontra interagindo com outras obras no museu. E o espaço



Entrada do Teatro-Museu Dalí, em Figueras, Espanha. Foto: Léia Andrade

Ao explorar o Teatro Museu-Dalí, percebe-se que a concepção e a criação do espaço têm indícios, no que diz respeito ao estranhamento e o afastamento em relação ao cenário e espectador ou cena e platéia, nas idéias do dramaturgo e poeta Bertolt Brecht.

Para Brecht a função do efeito de estranhamento atribuído ao teatro tem como finalidade fazer com que o espectador goze da possibilidade de experimentar uma determinada vivência: não apenas ingerir-se na ação, mas ter de descobrir soluções. (FERRARA, 1986:36)

Lucrecia Ferrara,⁹ em seu livro *A estratégia dos signos*, faz um paralelo com a leitura da obra de arte e as idéias de Brecht em relação ao estranhamento¹⁰ e nos mostra que o dramaturgo sabia que não bastava compreender e focalizar a alienação do homem, de certa forma ele sabia ocupar-se dessa anulação de modo

⁹ Lucrecia Ferrara tem experiência na área de comunicação, com ênfase em teoria da comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, cultura, semiótica, arquitetura e design. Atualmente exerce a função de professor doutor junto ao programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Universidade Católica de São Paulo.

¹⁰ No capítulo 2, "A obra de arte difícil", p. 33.

Dalí queria que os visitantes, ao entrar no museu, experimentassem uma vivência surrealista, pois o seu processo de criação nos remete muito mais a um museu gráfico a partir de suas concepções e idéias na arte, literatura, ciência, do que a um roteiro cronológico. A obra *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...* está fundamentada em preceitos de atividade imaterial encontrados nos processos da tecnologia no que diz respeito à imagem digital. Segundo o Centro de Estudos Dalinianos (FotoGuia, 2007), em Figueras, esta obra pode ser considerada o primeiro exemplo em pintura (pincel) a utilizar-se da digitalização da imagem ao compor uma suposta interpretação digital da face de Lincoln Isso nos sugere que Dalí, em sua ousadia e antecipação, criou uma imagem composta de fragmentos cujas pinceladas formam, como o *pixel* no computador, cubos que ganham profundidade no campo visual.



Detalhe da representação do cubo na obra *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln*, 1975. Foto: Léia Andrade

A OBRA E A INTEGRAÇÃO NO ESPAÇO

O quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, 1975, integra com outros objetos surrealistas o espaço do Teatro Museu-Dalí em Figueras, localizado na província de Girona,⁸ próximo da Costa Brava catalã na Espanha. No museu a obra está exposta no pátio de entrada abaixo do arco central. O local é estratégico, pois convida à contemplação e conseqüentemente ao jogo das imagens em que Gala nua de costas se converte no rosto de Lincoln.

O artista participou ativamente do processo de criação do seu museu, elaborando espaços que convidam o espectador a um roteiro não-linear de imersão. O interesse de Salvador Dalí em relação ao Teatro Museu era criar um espaço singular a partir da concepção da sua arte, potencializando as possibilidades semânticas da sua criação. O espanhol declarou que o Teatro Museu-Dalí é uma obra total, sua última grande obra, um teatro de memória.

Dalí também afirma:

Quiero que mi museo sea como un bloque único, un laberinto, un gran objeto surrealista. Será un museo absolutamente teatral. La gente que venga a verlo saldrá con la sensación de haber tenido un sueño teatral. (FotoGuia, 2007:1)

⁸ A cidade de Girona está situada a 30 km da fronteira com a França em um ponto de convergência de uma das mais importantes linhas de comunicação, constituindo um pólo industrial importante para a Catalunha.

corpo no espaço físico, estabelecendo diferenças entre o distante e o próximo, entre visualizar a face de Abraão Lincoln ou Gala nua de costas. É o espectador que faz a passagem de uma dimensão a outra percorrendo entre duas pontas e assim estabelece linhas de reflexões a partir das quais percebe mudanças qualitativas na construção das imagens.

As influências dos mestres renascentistas são evidentes nos personagens utilizados por Dalí para criar imagens duplas, tais como na tela intitulada *Espanha*, de 1938, cujas características envolvem várias formas de associações irracionais, de maneira que a mesma imagem pudesse ser vista em ângulos diferentes com duas resoluções.

Este jogo de imagem possui ganchos que funcionam como armadilha, induzindo o espectador a perceber outras informações que não são explícitas, assim liberando-o para completar mentalmente os espaços deixados pelo artista na superfície da tela e possibilitando-o visualizar interfaces dentro das interfaces.

Segundo Pierre Lévy, para que haja a mediação entre duas pontas é necessário a interface:

(...) A interface possui sempre pontas livres prontas a se enlaçar, ganchos próprios para se prender em módulos sensoriais ou cognitivos, estratos de personalidade, cadeias operatórias, situações. A interface é um agenciamento indissolúvelmente material, funcional e lógico que funciona como armadilha, dispositivo de captura. Sou captado pela tela, a página, ou o fone, sou aspirado para dentro de uma rede de livros, enganchado a meu computador ou minitel. A armadilha fechou-se, as conexões com meus módulos sensoriais e outros estão estreitas a ponto de fazer-me esquecer o dispositivo material e sentir-me cativado apenas pelas interfaces que estão na interface: frases, história, imagem, música. (LÉVY, 1993:80)

O que resulta a diferença entre a tela *Espanha*, 1938, e o quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, 1975, é o “espaço”. Em outras palavras, para a tela *Espanha*, no que diz respeito à técnica de imagens duplas encontradas em tantas outras obras do artista é necessário apenas a mudança de ângulo e não o afastamento do espectador, em contrapartida, na tela *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo...*, faz-se necessário que o espectador utilize o “espaço”, distanciando-se da tela para então visualizar o rosto de Abraão Lincoln. O espectador, ao deslocar-se, orienta seu

Este “absorver a ciência” e transferi-la para as telas deu-se início no final dos anos 40 e começo dos anos 50, quando o pintor marca uma nova fase em sua obra, segundo ele próprio, uma fase de “misticismo clássico” (a fé renascentista), que permaneceria até sua morte em 1989. Dalí deixa de lado pressupostos surrealistas e toma como inspiração a arte clássica e a renascentista, incluindo em suas obras o tema religião.

Entende-se pressuposto surrealista como expressão revolucionária de ação e pensamento na busca da liberdade de razão. Essa liberdade propunha a expressão plena e completa dos conteúdos da imaginação e do inconsciente, registrando de forma automática e sem nenhuma espécie de censura.



Espanha, 1938.



Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln, 1975.

O jornal *Washington Post* publicou em 1975 um artigo sobre a quarta dimensão na qual apareciam trabalhos de Thomas Banchoff,⁶ matemático e professor da Brown University em Providence (Rhode Island), e para ilustrar a matéria o matemático utiliza a reprodução do quadro *Corpus Hiperbicus*, 1954, de Dalí.

É evidente que Dalí sempre levou para suas obras o método “paranóico-crítico” de sua autoria no qual explica que sua pintura é baseada “no contraste e na confusão, num método espontâneo de conhecimento irracional, fundamentado na objetivação crítica e sistemática de associações e interpretações delirantes”.⁷ Ao longo da sua obra, utiliza imagens visionárias, interpretações da memória e deformações que lhe fornecem as desordens psicológicas.

Max Gerard, escritor, diretor e produtor francês, produziu um livro, sob a supervisão do próprio Salvador Dalí, no qual descreve a importância do método paranóico-crítico:

(...) Pode-se dizer que, graças a esse método, o indivíduo pode permitir que as idéias imprecisas de seu subconsciente sejam esclarecidas no consciente, mais do que isso, pode levantar-se contra os ataques e imposições do mundo exterior, desde que se classifique cada uma dessas questões, e ele as classifica visando um fim específico, que é sempre servir suas próprias necessidades. (GERARD, 1987:226)

Como resultado do método paranóico-crítico que se revela em suas obras, identificamos a princípio as “visões alucinadas”. Depois essas visões cedem espaço às “visões científicas”, influenciadas pela metafísica e ciência moderna que ele de forma atenta absorve paralelamente.

⁶ Thomas Banchoff. Professor a la Brown University desde 1967. Disponível em:
http://www.iecat.net/butlleti/anterior/galera/2004/033004Presid_Banchoff_20.htm
<http://www.math.brown.edu/~banchoff/>

⁷ Extraído do documentário para TV *A Fama e a Loucura de Salvador Dalí*, exibido em 1999 pelo canal People+Arts.

Retomando ao tema religioso, nota-se que o pintor associava essas imagens com elementos da ciência. Tanto a ciência como a tecnologia são formas de conhecimento e mantêm o método de explorar e pesquisar com diferentes objetivos e Dalí demonstrou em suas obras ser um autêntico artista com intuições científicas, porque além do interesse pelo assunto, incluía nas suas telas imagens, estudos e hipóteses sugestionadas por pesquisadores.

No entanto o inverso também acontecia: foram muitos os artigos publicados por pesquisadores que se apropriavam das imagens de Dalí a fim não apenas de ilustrar, mas propor uma melhor compreensão do leitor em relação ao texto.



Artigo sobre a quarta dimensão do matemático Thomas Banchoff publicado no *Washington Post* em 1975.



Thomas Banchoff e Salvador Dalí no hotel St. Regis em Nova York, 1975.



O Descobrimento da América por Cristóvão Colombo, 1959

Nas telas (*Galatea das Esferas*, 1952; *Corpus Hiperbicus*, 1954; *O Descobrimento da América por Cristóvão Colombo*, 1959), percebe-se o tema religioso, porém acompanhado com os mesmos elementos de estranheza, imaginação e delírios, tão presentes em suas telas surrealistas e com a mesma carga onírica. Em muitas de suas obras posteriores podemos observar essa mistura do clássico (Renascentista e Barroco) com o Surrealismo.

O movimento surrealista teve sua origem na França e floresceu ao longo das décadas de 20 e 30, tendo como movimento inspirador o Dadaísmo. Era uma expressão revolucionária de ação e pensamento tanto nas artes como na literatura e tinha como seu principal teórico André Breton, poeta, ensaísta e crítico francês, autor do *Primeiro Manifesto do Surrealismo* em 1924 e do *Segundo Manifesto do Surrealismo* em 1929. A teoria do Surrealismo artístico pode ser resumida na seguinte afirmação:

em nossos sonhos e nos momentos em que a nossa imaginação domina o nosso intelecto, as associações e imagens surgem em nossa consciência, de forma mais importante para a nossa "realidade" do que os padrões convencionais expressados nas artes. (LYNTON, 1966:111)

Não podemos negar que a mudança de Dalí na nova fase, ainda que perceptível, não o desvincula totalmente do movimento, como observamos em *A Desintegração da Persistência da Memória*, 1954, embora o artista tenha afirmado que seu afastamento do Surrealismo devia-se ao fato de não querer passar o resto de sua vida pintando nada além do que “olhos e narizes”.



Galatea das Esferas, 1952



Corpus Hiperbicus, 1954



Velázquez, *As Meninas*, 1656.

As associações espirituais e a irracionalidade da quarta dimensão tradicional devem ter atraído Dalí, que usou muitas imagens e junções de vários espaços tridimensionais a fim de criar alusões no que diz respeito à quarta dimensão, como em *Crucificação (Corpus Hypercubicus)*, 1954 (a crucificação é a “cruz” cúbica), e *À Procura da Quarta Dimensão*, 1979, sendo assim, entendemos que o hipercubo era apenas um caminho para o que ele chama de quarta dimensão. As imagens das obras de Salvador Dalí apresentadas a seguir expõem uma visão estética de mundo que, para além do real,⁵ busca algo fora dos paradigmas convencionais, pintando a sua maneira os quadros históricos e exemplificando as considerações acima. Nas próximas décadas, além dos elementos religiosos, incorpora temas históricos e científicos em busca desses espaços tridimensionais.

⁵ O real no sentido valorativo como aquilo que existe.

Compreende-se a explicação de Dalí “dimensão quatro temos Velázquez!” com o quadridimensional no jogo que o pintor espanhol Velázquez⁴ através da sua pintura faz em relação ao observador da sua obra. Velázquez utiliza-se não apenas de sua técnica de quadro dentro do quadro mas também possibilita a inclusão do observador/espectador para dentro do espaço da obra. Um exemplo que pode traduzir esta afirmação é o quadro *As Meninas*, de 1656.



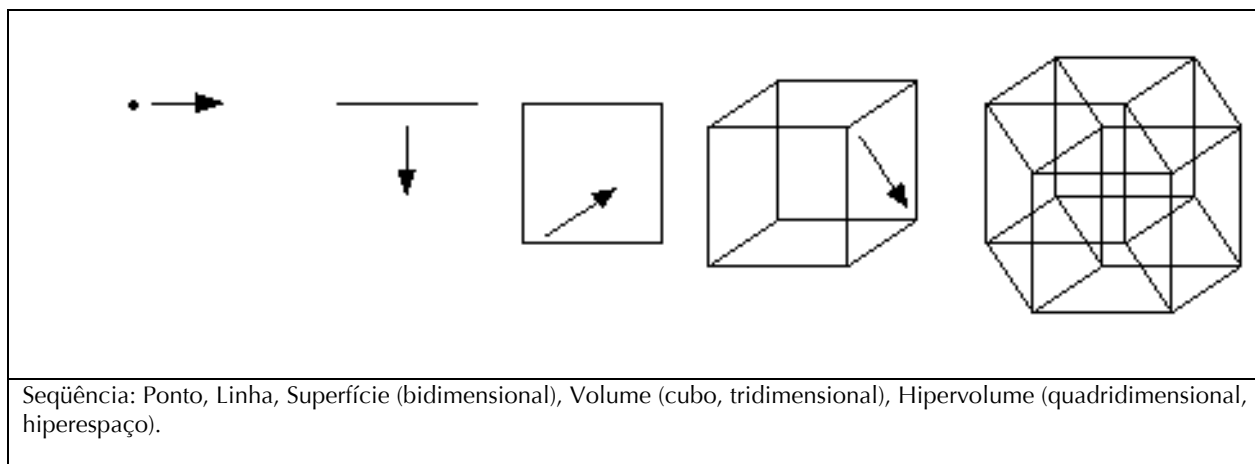
Salvador Dalí, *À Procura da Quarta Dimensão*, 1979.



Salvador Dalí, *A Desintegração da Persistência da Memória*, 1954.

⁴ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez foi pintor da corte espanhola do século XVII. Filho de nobres, vivia entre os fidalgos cortesãos, o que não o impedia de inspirar-se em figuras populares para compor seus quadros.

latitude). Portanto, podemos dizer por princípio que a Terra é um exemplo de superfície bidimensional, embora nosso espaço seja na realidade tridimensional, o que significa que para descrever os pontos no espaço são necessários três coordenadas: longitude, latitude, mais a elevação (profundidade).



Sendo assim, talvez não seja difícil definir o espaço da quarta dimensão, ou quadridimensional, ou "hiperespaço". Em se tratando de um espaço abstrato, a quarta dimensão precisa de quatro coordenadas para descrever cada um de seus pontos. Para cálculos no que refere-se à matemática funciona; porém, pensar e visualizar em quatro dimensões exigiu do pintor espanhol uma compilação de muletas mentais que de certa maneira transferiu para muitos de seus quadros.

Salvador Dalí explica como intuir a quarta dimensão espacial: (NÉRET, 2001) Um ponto, dimensão zero, cria-se uma linha, obtém-se dimensão um, de uma linha cria-se uma superfície dimensão dois, da superfície cria-se o volume dimensão três, porém ninguém é capaz de perceber um hipercubo de dimensão quatro. Para um hipervolume de dimensão quatro temos Velázquez!

levavam-no às imagens que ele perseguia da “Quarta dimensão”, que explicaremos a seguir, porém sem deixar de lado o fascínio pelo tema quadridimensional e a ciência. É importante salientar que o pintor mergulhava profundamente nas suas raízes: a Espanha e a cidade natal Figueras o inspiravam a explorar tudo o que o homem produziu em séculos de pintura, de arquitetura e de escultura.

Para o pintor, o que representava a busca e o que se entendia por “quarta dimensão”?

Segundo o dicionário Michaelis o verbete “dimensão” significa:

di.men.são *sf* (*lat* *dimensione*) **1** Extensão em qualquer sentido; tamanho, medida, volume. **2** *Álg* Grau de potência ou de uma equação em álgebra. **3** *Geom* Cada uma das três extensões (comprimento, largura e altura) que se consideram na geometria de Euclides; têm-se formulado modernamente outras geometrias, de quatro e mais dimensões. **4** Qualidade, caráter ou estatura moral ou intelectual, própria a, ou pertencente a uma pessoa. **5** Cada um dos elementos ou fatores que constituem uma personalidade ou entidade completa. *Quarta d., Fís e Mat:* O tempo, em adição às três dimensões clássicas (comprimento, largura e altura ou profundidade).

Para Dalí, a quarta dimensão estaria relacionada à pesquisa e a estudos tecnológicos do período. No que diz respeito à matemática, “dimensão” refere-se ao número de coordenadas necessárias para descrever um ponto; em outras palavras, equivale, em um espaço, aos graus de liberdade de movimento. Para melhor compreender, uma linha é unidimensional, isto porque, para sua descrição, um ponto na linha precisa de apenas uma coordenada. Já um espaço bidimensional, precisa de dois números para cada ponto (exemplo, um plano “chapado” ou “chato” e infinito recebe em cada ponto uma coordenada x e y , já a superfície de uma esfera também é bidimensional e são descritos por longitude e

The Recognition of Faces

10

by Leon D. Harmon
November 1973

One of the subtle tasks of perception can be investigated experimentally by asking how much information is required for recognition and what information is the most important.

These, like fingerprints and ears, are in virtually infinite variety. There is little chance of encountering two as similar they cannot be distinguished, even on casual inspection. Unlike fingerprints and ears, however, faces can be recognized as well as discriminated. It is possible not only to tell one face another but also to pick one from a large population and absolutely identify it, to generate it, or something grossly known, just as its reading can only one will that as a difference from a it has also one identity and some such face.

Why are faces so readily recognized? In making the answer to this question my colleague and I posed several related but more modest questions that we believed would be more amenable to experimental investigation. How can a face be grossly described? How can a verbal description, how well as a particular face be identified? To what extent is recognition impaired when the image of a face is blurred or otherwise degraded? What kinds of image descriptions more accurately reflect recognition? Can faces be classified and sorted on numerical data?

This inquiry was inspired by yet another question: How can a computer be made to recognize a human face? This question, more monumental because pattern recognition by computer is still too crude to address automatic identification of objects as complex as faces. Machines can recognize print and simple textures and simple geometric and

pieces of figure puzzles; the recognition of human faces, however, is a much subtler task.

Even though machine recognition of faces has not been obtained, the recognition of how it might be done has led to a number of related ideas that in themselves are worthwhile (and testable) areas of research. Several new approaches to problems in the manipulation of visual data have emerged. I shall mention here four areas of experiments that were observed to an understanding of recognition. The first is concerned with how certain important faces have descriptions and how clearly the resulting patterns resemble the person described. Next I shall comment on a set of experiments in which faces were identified from pictures that had been subjected to various treatments. The third approach examines the recognition of faces from facial movement descriptions. Finally, I shall describe a system in which facial images are used to identify faces more efficiently than either could alone.

I have used descriptive adjectives because of the criteria used by an artist in drawing a portrait, a set of perceptual words for automatic recognition might emerge. One kind of art that one might expect to yield information on the distance between the picture artist (called face reconstruction artist) from descriptions provided by someone. (After promising possibility in the case, but we have not yet studied it.)

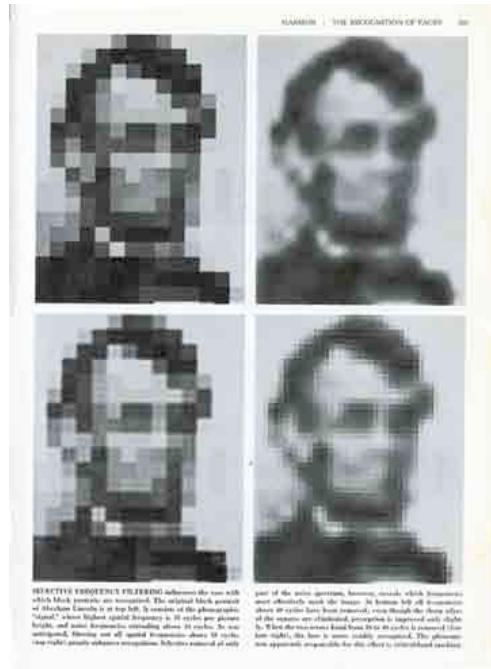
Verbal descriptions are rarely used in

the drawing of police sketches. For witnesses, unless they are specially trained, can give satisfactory clues to appearance in words. Most can point to features similar to those they remember, however, and that is how the reconstruction artist usually begins. Our initial experiments were intended to test the effectiveness of this procedure and to give some preliminary notion of what features are most important in describing or recognizing a face.

Facial-view photographs were chosen for an experimental series, who completed a written description of each face. The description included statements to facial features in a catalogue of binary words up to photographs of various facial shapes, eye spacing, lip thickness and so on, organized by feature type. Thus a large part of the description consisted of pointing to similar features on other persons. The completed descriptions were given to another artist, whose task was to reconstruct the face from the written description for illustration on next page.

The face attempt, although obviously resembling the original photograph, did differ from it in the depiction of important features and proportions. When limited feedback was obtained, however, there was rapid improvement. The describing artist, with the initial sketch in hand, provided single verbal corrections, such as "The hair should be lighter in the temples," with this information the reconstructing artist was able to draw a much more accurate likeness. Finally, to find the limit of improvement, that is, to discover just how limited a pattern could be drawn, the reconstructing artist was given the photograph to work from. Under these conditions, he was able to produce a strikingly realistic reproduction. Some sketches, in fact, were judged to look more like the person

LEONARDO "MONA LISA" rendered as a "black matrix" consists of 288 squares, each of which is roughly uniform in color and brightness throughout the area. The described image was produced by an optical sensor from a photographic copy of the painting. In spite of the low resolution the picture was easily identified. This is probably due to the nature of the image, by itself, because it is a normal human silhouette of 600 x 1100



HERBERT FROBERG'S FEEDBACK between the two with which black patterns are compared. The original black matrix of Herbert Froberg is at top left. To center of the photograph "Aval" whose highest spatial frequency is 18 cycles per picture height. When the two faces from Kuan in 18 cycles is removed (lower right), the face is more readily recognized. The photograph (top right) clearly enhances recognition. Relative pattern of only part of the artist's previous, however, which becomes most obviously with the image. In bottom left all frequencies above 18 cycles have been removed, even though all three views of the picture are obtained, recognition is impaired only slightly. When the two faces from Kuan in 18 cycles is removed (lower right), the face is more readily recognized. The photograph (top right) clearly enhances recognition. Relative pattern of only

Parte do artigo *The Recognition of Faces* do americano Leon D. Harmon, publicado para a revista *Scientific American* em 1973, p. 10 e 11

Os trabalhos de Salvador Dalí acompanham fases psicológicas de Freud, o pai da psicanálise, e Lacan³ relacionadas à fundamentação teórica relativa ao inconsciente, à sexualidade, ao sonho e trazem evidências das descobertas do seu tempo, como o átomo e o DNA, a lei da gravidade, hipercubo, temas explorados nessa busca permanente em sugerir possíveis respostas entre as fronteiras da ciência e a arte. Dalí admitia (KRTU, 2005) que as duas formas de conhecimento eram mutuamente influenciadas, agarrava as idéias da ciência e as convertia para todos os lados, de cima pra baixo, de baixo pra cima, até tornar suporte da sua própria visão de mundo. Em um certo momento, fará algo semelhante para sugerir processos e idéias da tecnologia.

Todas essas influências descritas anteriormente que detectamos em sua obra

³ Freud e Lacan tiveram um papel importante para os surrealistas. Influenciados pelas suas teorias relativas ao inconsciente, os surrealistas passaram a explorar o sonho guiado por este "inconsciente automático" para se libertar da racionalidade. Para Freud, os sonhos são produtos da própria atividade mental e processam-se, predominantemente, por imagens visuais, mas também recorrem a impressões auditivas; seu conteúdo é derivado da experiência, mostrando conhecimentos e impressões que o indivíduo acordado muitas vezes não percebe. Freud utilizou conhecimentos da física e da biologia nos seus trabalhos e Lacan utilizou a linguística, a lógica matemática e a topologia.

Essa mediação conceitual parte não da visualidade imediata, mas da mediação de uma visibilidade cognitiva.

O filósofo e professor Pierre Lévy¹ define:

(...) A interface é uma superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidades diferentes: de um código para outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano... Tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da ordem da interface. (LÉVY, 1993:181)

Salvador Dalí era representativo tanto ao recorrer ao abstrato (sonhos), ao psicológico (interpretação e representação visualmente das teorias da psicologia), como em situações do contexto histórico de uma sociedade, sem nunca negar a influência e inspiração de outros artistas. Pelo contrário, na sua trajetória artística, admitia explorar muitas correntes como Impressionismo, Pontilhismo, Futurismo, Cubismo, Fauvismo, não escondendo em suas obras nenhuma das suas influências. Até mesmo na obra escolhida para nos guiar neste processo de investigação, Dalí não descarta a indução e admite ter se inspirado no artigo do cibernético americano Leon D. Harmon,² *The Recognition of Faces*, publicado em 1973 para a revista *Scientific American*, cuja imagem (a face de Lincoln) está também no quadro.

¹ Pierre Lévy é professor e presta serviço a vários governos, organismos internacionais e grandes empresas sobre as implicações culturais das novas tecnologias. É autor de uma dezena de obras filosóficas sobre a cultura do mundo virtual e as novas tecnologias.

² Leon D. Harmon não se considerou um "artista", ele próprio se intitulava de *Cyberneticist*. Em 1956 se uniu a *Bell Labs (Bell Laboratories)*, para desenvolver projetos sobre percepção humana, visão computacional e computação gráfica. Harmon é mais conhecido por seus blocos do retrato de Abraham Lincoln que foi criado para ilustrar em 1973 seu artigo, *The Recognition of Faces*.

DALÍ, SUA OBRA E INFLUÊNCIAS

Salvador Dalí, na trajetória de suas obras, nos revela o que não é perceptível, compreensível num primeiro instante; seus quadros nos alertam sobre a prática do ato de olhar e não apenas de ver ou não ver. Fazendo um paralelo ao olhar da sociedade moderna, na qual encontramos um universo de imagens em situações do cotidiano, lembramos e reforçamos o quanto precisamos ver não apenas através do visível, mas também através do invisível, com olhar sábio para filtrar a carga saturada de imagens que invade nosso campo visual a todo momento.

Neste percurso, a pintura de Dalí, *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln*, 1975, dentro da trajetória do artista e do contexto histórico em que foi realizada, nos conduzirá a um itinerário de supostos indícios e conexões no campo da tecnologia e da arte. Todos esses elementos (a trajetória, o contexto histórico, a percepção) integram uma imagem que reúne um conglomerado de idéias. É necessário “saber enxergar”, não apenas identificar esses elementos visualizando-os, mas trabalhar a visibilidade, ou seja, enxergar e contextualizar além da tela.

A obra e a integração do espaço serão analisadas permeando o ambiente do labirinto de Lucia Leão, que inclui dois tipos de olhar: o olhar do arquiteto que tudo conhece, panorâmico e global; e o olhar do viajante. Utilizaremos também FERRARA (1986), DESCHARNES, NÉRET (1998), GÉRARD (1987), LEÃO (2001), AUMONT (2004). Sempre atento às descobertas e com o olhar para o futuro, o recurso tecnológico é um dos exemplos do interesse de Dalí pela ciência.

Para compreender a leitura e conexões que Salvador Dalí fez a partir da experiência de Leon Harmon será necessário recorrer ao artigo *The Recognition of Faces*, publicado em 1973 na revista *Scientific American*, cuja imagem (a face de Lincoln) aparece no artigo e ressignificada no quadro de Salvador Dalí. Nesta mesma linha faremos uma leitura da 2ª. versão da obra *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln*, 1976, que homenageia Mark Rothko. Usaremos FLUSSER (2007), AUMONT (2004), MCLUHAN (1971) para concluirmos nossa reflexão.

- Compreender a leitura e conexões que Salvador Dalí fez a partir da experiência de Leon Harmon.
- Compreender a 2ª. versão da obra de Salvador Dalí, *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln*, 1976, e a homenagem a Mark Rothko.

Justificativa

O contexto de conexão entre arte, ciência, tecnologia e cultura nos propõe uma leitura de reflexão no trabalho de Salvador Dalí, leitura esta que será apoiada nos preceitos atuais da sociedade contemporânea.

O entendimento de *pixel* na obra de Dalí será outro elemento de investigação, assim como a materialidade, o suporte, o tempo e o espaço.

Metodologia

Os eixos que colaboram para a estrutura desta pesquisa são: o olhar, a tecnologia, o *pixel* e a virtualidade, e foram estruturados de forma que a relação entre eles definam o processo que conduzirá a pesquisa.

Para discutir a pintura de Salvador Dalí, *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln*, 1975, bem como a trajetória do artista, o contexto histórico em que a obra foi realizada e a representação da mulher “Gala” nos quadros do espanhol, utilizaremos Pierre LEVY (1993), GERARD (1987), NÉRET (2001) e o próprio DALÍ (1989, 2005, 2007).

O tempo dedicado ao olhar levou-me a refletir sobre a imagem e suas conexões. Essas conexões invadiram a sala de aula na qual muitas vezes deparamos com situações em que o aluno aceita tudo o que aparece na frente sem questionar. Considerando essas questões, pretendo basear minha pesquisa no que se refere ao olhar, à arte, ao ser humano, à sociedade e ao contexto cultural.

O interesse pela arte, vida e obra de Salvador Dalí contribuiu para essas reflexões e conexões.

Assim, com esta pesquisa, pretendemos trazer referências teóricas sobre as áreas da tecnologia, da ciência e da arte que nos levem às conexões e mediação para uma visibilidade cognitiva.

Dentro desta perspectiva, o quadro *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln, 1975*, do pintor espanhol Salvador Dalí nos servirá de guia para este olhar contemporâneo saturado de imagens representativas que permeiam situações do cotidiano e do contexto histórico.

Objetivos

Objetivo geral:

- Compreender como se dá o entendimento de *pixel* na obra de Salvador Dalí.

Objetivos específicos:

- Compreender a pintura de Salvador Dalí, *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln, 1975*, dentro da trajetória do artista e do contexto histórico em que foi realizada.

INTRODUÇÃO

As novas tecnologias digitais vêm gradativamente provocando mudanças na sociedade contemporânea. Aos poucos, suas potencialidades vêm assumindo os espaços no campo da comunicação, da arte e da informação, provocando mudança na própria cultura.

Todas essas mudanças nos fazem repensar a questão do olhar e suas implicações provocadas por equívocos causados pela visualidade imediata resultante da falta de questionamentos, mediação cognitiva, interpretação e até mesmo articulação.

A partir desta perspectiva, toda minha formação pessoal, profissional e acadêmica sempre me direcionaram para a construção do olhar. Essas questões que envolvem compreender “o olhar”: olhar do novo, da descoberta, do explorar, do observar levaram-me a descobrir e sentir a arte, a tecnologia e as pessoas.

Questões da transdisciplinariedade, relações entre o olhar e a imagem, entre o espaço e o tempo e, principalmente, sobre o ser humano e seus questionamentos acompanharam desde minha adolescência ainda em Santos (cidade natal) até a vida acadêmica, na qual a arte sempre esteve presente, seja na graduação em Artes Plásticas, permeando a pós-graduação em Comunicação e Artes com ênfase em Design Gráfico e Hipermissão e culminando atualmente no mestrado em Educação, Arte e História da Cultura. Agora mais do que nunca o audiovisual e o cinema fazem parte da minha vida profissional.

SUMÁRIO

1. Introdução	12
2. Dalí, sua obra e influências	16
3. A obra e a integração no espaço	30
4. A obra e a tecnologia	42
5. Gala	64
6. Harmon: Reconhecimento da face e o <i>pixel</i>	76
7. Homenagem a Rothko - 2 ^a . Versão	92
8. Considerações finais	106
9. Bibliografia	113
10. Anexos	117



Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln, 1975, Salvador Dalí

ABSTRACT

Contemporary society constantly lives under a flow of images which invades the visual field all the time.

Considering this fact, the act of seeing can produce uncertain conditions of interpretations and articulations of the images.

Analysing the paintings of Salvador Dalí *Gala Looking to the Mediterranean Sea that, in Eighteen meters away, becomes the portrait of Abraham Lincoln, 1975*, will guide us to a path conducted by the act of seeing and also comprehending what has just been seen.

This reasearch proposes a deep analysis of the artist Salvador Dalí, as well as dialogue between the fields of art, technology, cultural history and related whenever possible with the pixels of digital images.

Key words: Salvador Dalí, art, pixel, digital imaging, technology, Gala

RESUMO

A sociedade contemporânea vivencia em situações do cotidiano um universo de imagens que invadem nosso campo visual a todo momento.

Nesta trajetória o olhar fragmentado muitas vezes nos dá condições incertas de interpretações e articulações dessas imagens.

Neste cenário, a pintura de Salvador Dalí, *Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln, 1975*, nos conduzirá a um itinerário direcionado à prática do ato de olhar e não apenas de ver ou não ver.

Este trabalho teórico propõe, dentro deste contexto e da trajetória do artista, um diálogo entre os campos da arte, da tecnologia e história da cultura relacionado sempre que possível com o pixel das imagens digitais.

Palavras-chaves: Salvador Dalí, arte, pixel, imagem digital, tecnologia

[PARA SER GRANDE]

Para Ser Grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa.
Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.

(Fernando Pessoa, 14-02-1933).

A Sandra Regina Mattos de Abreu Freitas — gerente do Senac Lapa Scipião, e ao coordenador Gley Fabiano — pelo apoio à realização deste trabalho.

A minha família e aos meus amigos por entenderem a minha absoluta ausência.

A minha sobrinha e afilhada querida Bruna de Andrade Gonçalves por compreender a minha ausência nas brincadeiras de criança.

A Sandra Penkal por ter me levado a este caminho, a Maysa Monção pela cuidadosa revisão, ao aluno Fábio Melo Luiz pela disponibilidade de sempre e o melhor: ter aprendido a olhar.

Ao meu amigo Iomar Travaglin — Senac Lapa Scipião — por dispor de sua atenção em torno do meu trabalho.

As amigas Mirela Terce e Tatiane Cornetti — Senac Lapa Scipião — por vibrarem com minhas idéias e disporem de sua atenção em torno do meu trabalho.

As amigas Izabel Meister e Nilva Campiotto por apresentarem a Espanha e disporem de sua atenção em torno do meu trabalho.

Em especial a Márcia de Araújo Pereira pelas conversas, por vibrar com minhas idéias e por ter me presenteado com o primeiro livro de Salvador Dalí.

Em especial a amiga de sempre Renata Chaporoff Zanutto e Vitória Mamone por toda a sua generosidade e apoio.

AGRADECIMENTOS

A Universidade Presbiteriana Mackenzie

Aos professores do mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, pela oportunidade única de crescimento pessoal e profissional.

Ao MackPesquisa pelo apoio financeiro e oportunidade de vivenciar Salvador Dalí.

A minha orientadora Prof^a. Dra. Jane de Almeida, por compartilhar seus conhecimentos, interesse e apoio à realização deste trabalho.

A Prof^a. Dra. Daniela Kutschat Hanns — Centro Universitário SENAC — por colaborar em vários momentos, desde o lato-sensu, incentivando-me a prosseguir e pelos comentários e sugestões apontadas no decorrer do exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Marcos Rizolli — Universidade Presbiteriana Mackenzie — pelos comentários e sugestões apontadas no decorrer do exame de qualificação.

A Montse Aguer — Directora del Centro de Estudios Dalinianos, Fundación Gala-Salvador Dalí — por dispor de sua atenção em torno do meu trabalho.

A Fanny Estela — Centro de Estudios Dalinianos — por apresentar o universo daliniano, doando seu tempo na pesquisa, seleção dos livros e pertences pessoais de Salvador Dalí.

Ao SENAC-SP pela Bolsa Estímulo.

A minha mãezinha, Helena, amor incondicional e
que sempre estará comigo.

Ao meu pai, Nelson, exemplo de força e determinação.

A minha irmã Silvia pelo amor e carinho.

Ao meu cunhado Dejair, sempre sorrindo.

A minha sobrinha Bruna, e sua palavra mágica “vamos brincar!”

Ao meu irmão, Junior e cunhada Elaine, pelo carinho.

LÉIA CLAUDIA DA SILVA ANDRADE

SALVADOR DALÍ PINCEL PIXEL

UMA ANÁLISE DA OBRA “GALA A OLHAR O MAR MEDITERRÂNEO QUE, A DEZOITO METROS
DE DISTÂNCIA, SE TRANSFORMA NO RETRATO DE ABRAÃO LINCOLN”, 1975

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana
Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Jane de Almeida

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Jane de Almeida - Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a Dr^a Marcia Tiburi
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a Dr^a Daniela Kutschat Hanns
Centro Universitário SENAC

A553s Andrade, Léia Claudia da Silva

Salvador Dalí Píxel Pixel

Uma análise da obra "Gala a Olhar o Mar Mediterrâneo que, a Dezoito Metros de Distância, se Transforma no Retrato de Abraão Lincoln", 1975. /

Léia Claudia da Silva Andrade. — São Paulo, 2008.

120 f.: il.; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Jane de Almeida

Bibliografia: f. 113 — 116

1. Salvador Dalí. 2. Arte. 3. Pixel. 4. Imagem digital. 5. Tecnologia.

6. Gala. I. Título.

CDD 700.105

LÉIA CLAUDIA DA SILVA ANDRADE

SALVADOR DALÍ PINCEL PIXEL

UMA ANÁLISE DA OBRA "GALA A OLHAR O MAR MEDITERRÂNEO QUE, A DEZOITO METROS DE DISTÂNCIA, SE TRANSFORMA NO RETRATO DE ABRAÃO LINCOLN", 1975

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Jane de Almeida

São Paulo

2008