

## O duplo e o uno: a obra de arte, o fac-símile e seus espaços

*The double and the uno: the artwork, the facsimile and their spaces*

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira\*

**Resumo:** No presente texto, buscamos compreender o impacto da confecção de um fac-símile da pintura *As Bodas de Caná*, de Paolo Veronese, na relação entre obra-arte e seu espaço institucional de visibilidade. O fac-símile de 2007 nos deu a chance de suscitar reflexões sobre a própria materialidade da obra, possibilitando-nos questionar os aparatos conceituais de funcionamento de uma história da arte convencional, os quais estão alicerçados na intencionalidade, autoria, preservação, expologia, visibilidade institucional e distinção social; enfim, uma miríade notional destinada a preservar nossa compreensão da “grande” arte do passado.

Palavras-chave: arte e tecnologia. história da arte. Paolo Veronese. museus.

**Abstract:** In present paper, we seek to understand the impact of making a facsimile on the painting *The Wedding at Cana* by Paolo Veronese, work on relationship between art and its institutional space of visibility. The facsimile 2007 gave us the chance to raise reflections on the question of the very materiality the work, enabling us to question the conceptual apparatuses of running a conventional art history, which are grounded in intentionality, authorship, preservation, design exposure, visibility and institutional social distinctions, finally, a myriad notional designed to preserve our understanding of the “big” art of the past.

Key words: art and technology. Art History. Paolo Veronese. Museums.

O debate empreendido por artistas, teóricos e historiadores acerca das possibilidades das mais recentes tecnologias é amplo e diversificado e geralmente voltado às questões da arte contemporânea, cronologicamente sinalizadas desde os anos de 1950. Todavia, um debate tímido e paralelo tem sido pouco enfrentado no Brasil: o quanto as novas realidades ofertadas pelas tecnologias de ponta influem na circulação da arte classificada, aquela já consagrada e instituída dentro das “seguras” redes da história da arte canônica.

---

\* Doutor em História. Universidade de Brasília. [dionisio@unb.br](mailto:dionisio@unb.br)

O presente texto não pretende propor uma retrospectiva da já atestada mudança proporcionada pelas mídias eletrônicas no que concerne ao acesso e à compreensão da arte em suas perspectivas digitais ou virtuais. Diante dessa mudança, optamos por explorar um exemplo internacional, amplamente conhecido, para suscitar reflexões do quanto está em questão a própria materialidade da obra, dando-nos a possibilidade de questionar os aparatos conceituais que alicerçaram bases caras às narrativas sobre a arte, tais como: intencionalidade; autoria; patrimônio; expologia; visibilidade institucional; distinção social; enfim uma miríade nocional destinada a preservar nossa compreensão da “grande” arte do passado. Em especial, optamos pela reflexão de como “clones” de obras de arte podem afetar o espaço expositivo e a constituição de todo um acervo de fac-símiles.

Em setembro de 2007, o Instituto Factum Arte de Madrid e a Fundação Cini Giorgio de Veneza, com anuência do Museu do Louvre, apresentavam ao mundo um fac-símile de uma das obras de arte mais comentadas da História: *As Bodas de Caná*, de Paolo Veronese (Fig. 1), uma pintura quinhentista que interpreta o episódio bíblico em que Jesus Cristo transforma água em vinho numa pequena cidade da Galileia, segundo João 2, versículos 1-12.

Como consequência do saque realizado pelo então general Napoleão Bonaparte, *As Bodas de Caná* de Veronese encontra-se, desde 1797, sob domínio francês, transformando-se, desde então, numa das obras mais importantes do amplo acervo do Museu do Louvre. O episódio do bem sucedido fac-símile foi fartamente comentado pela mídia especializada, e o “clone”, como foi apelidado, transformou-se rapidamente no centro de debates sobre a autenticidade e a originalidade áurea da obra de arte. Mesmo apropriados e inesgotáveis, tais debates incidem sobre a materialidade unitária da obra. Num caminho tangencial, preferimos trazer outro questionamento: como a produção do fac-símile afetou as instituições que abrigam as duas “obras” – o clone e o original? Dentro de uma perspectiva em que, juntas, a arte e a imagem da arte compõem o complexo processo de circulação do “objeto” artístico, redefinindo, dessa forma, o que venha ser a arte em nossa contemporaneidade, a inserção institucional das duas obras tornou-se um elemento essencial para compreensão de ambas. No entanto, antes vamos apresentar alguns detalhes constitutivos das duas pinturas.

## 1 O clone



Figura.1 - Fac-símile de 2007 do original de Paolo Veronese (*As Bodas de Caná*, de 1563).  
Fonte: Factum Arte

Veronese recebeu a encomenda de *As Bodas de Caná* do Mosteiro San Girogio Maggiore de Veneza, obra arquitetônica de Andrea Palladio, um ano antes de seu término, em 1563<sup>1</sup>. Richard Cocke (2001, p. 17) a qualificava como uma das obras mais contundentes do artista de Verona, tanto na perspectiva plástica, com seu colorido calculado e seu magnífico jogo de planos e contraplanos, quanto no que concerne à sua força simbólica e retórica antirreformista (COCKE, 2001, p. 173).

A obra foi produzida para uma das paredes do refeitório do mosteiro veneziano. Era, portanto, originalmente uma peça de contemplação silenciosa, sem que isso furtasse seu senso decorativo e efusivo. Os 6,77 x 9,94 metros de óleo sobre tela repousaram sobre a parede em Veneza até o saque à cidade em 1797, quando foi levada para a França e passou a habitar o Museu do Louvre, evidentemente um local distinto da intenção daqueles que a encomendaram e do próprio Veronese. Mesmo após o fim do regime napoleônico, a peça permaneceu no museu francês, tendo sido retirada duas vezes das dependências da instituição: a primeira para ser armazenada em Brest, na Guerra Franco-Prussiana, em 1870, e na Segunda Guerra Mundial, em meados de 1940; nas duas ocasiões, ironicamente, para evitar possíveis saqueadores.

<sup>1</sup> Especialistas acreditam que o convite a Veronese se deu por dois motivos: ele já havia trabalhado com Palladio na Villa Barbaro, em Maser, na década anterior, e sua capacidade de lidar com cenas de grande escala - *O banquete na casa de Simão*, no refeitório beneditino de São Nazário e Celso em Verona, em 1556 (REIST, 1985).

De modo pontual, como nos informam Francis Haskell (2000)<sup>2</sup> e Dominique Poulot (2007), a história constitutiva das coleções modernas é uma história composta por desvios, saques, esquecimento e destruição<sup>3</sup>. A obra italiana de Veronese prefigura um movimento clássico de deslocamento dos locais originais das obras para o moderno sistema museológico. Uma quantidade incalculável de obras deixaram igrejas, palácios, ambientes domésticos, hospitais, espaços urbanos públicos etc. e foram assimiladas pelos acervos dos museus, alterando tanto suas especificidades de funcionamento estético quanto sua função objetiva. Tal deslocamento é um processo contínuo e exige sua compreensão para entender o sentido moderno do que venha ser o artístico desde o século XVIII. Poulot lembra-nos de que o deslocamento dos objetos artísticos coloca em segundo plano toda uma memória coletiva sobre tais obras, pois:

Seus novos lugares de conservação e de exposição determinavam grandemente, daí em diante, seus valores – os de obras-primas restauradas, de documentos convenientemente colocados em perspectiva ou de ilustrações pertinentes. Tais lugares – os museus, o Panthéon, os jardins, os depósitos ou conservatórios – tornaram-se o teatro de múltiplas consagrações e desconsagrações. Com efeito, para os diferentes especialistas, essa foi a oportunidade de atribuir novas significações aos objetos reunidos no mesmo espaço; as rivalidades ou as contradições entre essas novas atribuições constituíram outros tantos conflitos de classificação e de legitimidade. (POULOT, 2009, p. 103)

Legitimidade que alcança um patamar complicador com o clone da Factum Arte. A criação de uma segunda obra que não fosse mera cópia ou citação nos remete aos distintos litígios internacionais envolvendo nações, instituições e famílias que demandam a restituição de conjuntos inteiros de obras a seus locais de origem. Obras expropriadas para construir acervos de distintas finalidades e amplitude. Não continuaremos nessa direção, mas por certo é preciso interrogar a criação das coleções públicas “universalizadas” nesses termos.

Em 2006, depois de quase cinco anos de negociações, o Museu do Louvre concedeu à Fundação Cini e à Factum acesso à pintura *As Bodas de Caná*, mediante regras estritas de trabalho, que foram meticulosamente seguidas pela equipe de Adam

---

<sup>2</sup> Especialmente sobre a pintura de Veronese, é curioso citar uma observação tangencial de Haskell: “Many of the English were convinced that the French had caused irreparable damage to the Italian paintings that had been removed to the Louvre – some of the greatest works were transferred from panel to canvas on this occasion – and although this was fiercely denied by the French decades later, the perils of transporting large paintings were frankly admitted and were, indeed, given as a reason for not returning Veronese’s huge *Marriage Feast at Cana* to Venice” (HASKELL, 2000, p. 147). “Muitos ingleses estavam convencidos de que a França tinha causado danos irreparáveis às pinturas italianas que tinham sido removidas para o Louvre – algumas das maiores obras foram transferidas do mural para a tela – e embora isso tenha sido veementemente negado por décadas pelos franceses, de fato esta foi a razão dada para o não retorno da grande *Bodas de Caná* de Veronese para Veneza” (tradução livre).

<sup>3</sup> Poulot identifica na institucionalização do “vandalismo”, no período revolucionário francês, no final do século XVIII, o elemento necessário complementar para o sentido moderno de conservação: “L’efficacité politique de l’invention du ‘vandalisme’ est évidente” (POULOT, 2007, p. 59).

Lowe, o artista responsável pelo projeto. Foram quase catorze meses de trabalho até a finalização. A Factum construiu um sistema de digitalização duplo de grande CCD e formato de luzes LED integrado que não entrava em contato com os 67,29 metros quadrados da obra, uma clara exigência do museu<sup>4</sup>; tecnologia utilizada para garantir que não fosse gerado calor ou fossem emitidos raios ultravioletas na operação (FACTUM ARTE, 2006).

A digitalização deu-se na escala de um por um (1:1), com uma resolução máxima de 1200 dpi. Um mastro telescópico de precisão foi utilizado nesta tarefa, cujo elemento primordial a ser alcançado era um conjunto de imagens que poderiam ser mescladas sem distorção de foco, escala ou perspectiva. A verificação ocorreu a 8 centímetros da superfície da pintura, de modo equânime, graças a um sensor ultrassônico que calculava a distância. O sistema de digitalização misturou tecnologia óptica, topometria tridimensional e processamento de imagem digital para extrair as coordenadas da superfície da obra (Fig.2).



Figura.2 - Captação de imagens a partir do original no museu do Louvre:  
Fonte: Factum Arte

<sup>4</sup> Em 1989, o Museu iniciou um longo e meticuloso trabalho de restauração da tela de Veronese, inicialmente orçado em um milhão de dólares. Tal restauração exigiu inúmeras intervenções na obra nos anos posteriores. Uma delas terminou por danificar a obra original em 1992. Numa desastrada tentativa de deslocamento da obra, *As Bodas de Caná* sofreu uma queda que ocasionou cinco perfurações, uma delas superior a um metro de comprimento. O museu foi criticado por esconder o acidente por pelo menos um mês (ACCIDENT..., 1992, p. 31).

A pintura foi escaneada e simultaneamente fotografada. No scanner, cada arquivo, responsável por capturar 22 x 30,5 centímetros, foi salvo em dois formatos (TIFF e JPEG), num total de 1.591 arquivos individuais, resultando num arquivo de 400 gigabytes. As fotografias foram feitas em 450 seções (18 colunas e 25 linhas), utilizando-se a luz ambiente da sala do museu. Os dados fotográficos converteram-se em 593 arquivos diferentes, totalizando 41 gigabytes de dados brutos. Numa ação inicialmente não planejada e posteriormente crucial, os dados também foram gravados com uma câmera Nikon D80, com a finalidade de cruzar as informações obtidas.

Tal medida foi muito importante para o alinhamento de cores. O projeto não ignorou a complexidade dos materiais utilizados, amparou-se também em análises químicas operadas pelos técnicos contratados para o projeto e em dados anteriores coletados pela própria equipe de conservação do museu que pudessem revelar as mudanças na transparência, revelando ou ocultando a natureza de cada camada da pintura de modo a ofertar ao resultado final um jogo de mudanças complexas na textura da superfície irregular da obra e respeitar o jogo de sombras e luzes e a refletividade irregular do original.

Depois do mapeamento começava o que o fotógrafo russo Boris Savelev tipificou como a etapa mais árdua e meticulosa do processo: o cruzamento dos dados coletados (FACTUM ARTE, 2006). As cores das informações do scanner e aquelas registradas pelas fotografias tiveram que ser tratadas de modo independente em razão do tamanho dos arquivos e, ao mesmo tempo, exigiram um alinhamento perfeito, uma vez que, embora as fotografias oferecessem um registro de cores mais preciso, os dados da câmera continham inevitáveis distorções de perspectiva, corrigidos pelas informações do scanner. Depois dessa etapa, os responsáveis passaram a enfrentar os desafios da “impressão” da obra. O fac-símile foi confeccionado em uma impressora de mesa especialmente construída para o projeto. Sobre uma lona preparada com gesso e revestida de pigmento a impressora aplicou sete cores: ciano, ciano claro, magenta, magenta claro, amarelo, preto e luz negra. A impressão não foi menos complexa que o mapeamento e o tratamento dos dados, pois a obra original possui em sua superfície uma conjunção de cola animal, camadas de gesso e fibras, além de pigmentos distintos para as mesmas cores. Após uma complexa impressão em duas fases, com a utilização de dois conjuntos combinados de dados, os painéis impressos, inicialmente separados, foram tratados com verniz acrílico e cetim dourado com UVLS (FACTUM ARTE, 2006).

O processo conferiu ao fac-símile uma textura muito semelhante à realidade da pintura, dando a ilusão de uma superfície pintada e não a de uma impressão convencional. A etapa final consistiu na montagem das partes impressas e envernizadas a mão, alinhadas em duas fileiras de cinco painéis que compõem a pintura toda. As juntas resultantes das costuras dos painéis impressos foram retocadas à mão por uma equipe de restauradores que estudaram a pintura original por dois anos. Para conferir uma unidade imperceptível, um conjunto de técnicas tradicionais e de novas tecnologias foi utilizado. As juntas foram preenchidas com uma mistura de acrílico e ouro de moldagem em pasta e microesferas de vidro. Depois a junção foi cuidadosamente preenchida com as cores aparentes e retocada com tinta acrílica de ouro. Durante esse processo, um verniz de brilho dourado foi usado e um novo gel de ouro deu a textura final, salientando as pinceladas detalhadamente estudadas. E, por fim, uma última camada de verniz acetinado dourado com a UVLS foi aplicada.

É evidente que o processo é muito mais minucioso, limitamo-nos a indicar uma síntese cautelosa, porque o assunto é complexo e excede a nossa competência. O que nos interessa em última análise é que o ajuste final de cores só pôde ser realizado quando o fac-símile chegou à posição final, diante da iluminação existente no refeitório do mosteiro em Veneza, obedecendo, assim, à máxima que confere ao lugar que a obra ocupa uma posição privilegiada para sua percepção e compreensão.

## **2 Uma questão de lugar**

Alguns especialistas se dedicaram a esmiuçar o processo de criação do clone por seu viés estético, tecnológico, filosófico e artístico. As comparações em diferentes níveis foram estabelecidas entre as “obras” de 1563 e de 2007 – das teorias da mimese às proposições sobre a unicidade conferida às obras artísticas inscritas nas narrativas canônicas da história da arte. No entanto, como estamos alinhados a pesquisadores que não compreendem a obra de arte apartada de um amplo sistema institucional (exposições, coleções, mercado editorial, salões, prêmios, espaços museais, narrativas da história da arte, crítica especializada, leilões, ensino etc.), preferimos destacar que a operação do fac-símile possibilitou a compreensão da própria história da relação das “obras” com seus lugares institucionais.



Figura.3 - Fac-símile no refeitório de San Girogio Maggiore de Veneza.  
Fonte: Factum Arte

A operação da Factum Arte permite-nos evidenciar o lugar da obra de arte em duas dimensões importantes e pouco discerníveis atualmente. A primeira está diretamente ligada ao sítio enquanto espaço histórico constitutivo das obras. O Louvre, museu modelo na história formativa do patrimônio artístico moderno, viu evidenciar-se, com claros tons, a história de uma coleção marcada por tensões, espoliações e naturalizações ideológicas. Poulot lembra-nos de que o museu francês nasceu de uma complexa matemática ideológica que computava a necessidade preservacionista, em consonância com o combate ao vandalismo do período revolucionário do século XVIII, a construção de um espaço público moderno aberto à definição do que é comum e patriótico e a emergência de uma política expansionista, na qual o papel da cultura não era subestimado (POULOT, 2007, 2011).

Transformada de imagem religiosa posta *em arte* para patrimônio artístico “universal” aos cuidados conceituais dos franceses, *As Bodas de Caná* deixava de ser abruptamente uma obra privada para tornar-se uma “obra exposta”. O quadro de Veronese passou por uma transformação que afetara sua visibilidade, sua compreensão e seu próprio status dentro de história da cultural e material europeia graças ao museu. Enquanto lugar que faz a obra que “aparecer” exposta, Poinsoit lembra que:

O museu desempenha seu papel num conjunto de instituições onde se expõem as obras de arte, mas o modo de aparição das obras ali permanece o da exposição, seja qual for sua duração. Portanto, não se pode substituir o templo ou o palácio pelo museu, do mesmo modo que tampouco se pode considerar que ele não existe em relação à obra (POINSOT, 2012, p. 163)

Na outra ponta, temos o palácio e o templo unidos no complexo arquitetônico do antigo mosteiro beneditino. Complexo, que na atualidade, ampliou sua posição dentro dos trânsitos do mercado turístico, destacando não apenas a ausência da obra original, mas o trabalho de Palladio, contratado para completar o refeitório em 1559:

Palladio's design for the refectory, featuring a cornice, barrel and groin vaults, and rectangular windows, created a fitting frame for the *Wedding at Cana*, which completely covered the back wall and was placed above the head table of the abbot. [...] The cornice provided a framing device for the top of Veronese's work, which was unusual as he typically painted his own structure in similar scenes. This seemingly harmonious relationship between painting and architecture is of particular significance when consider the function of the space itself (HANSON, 2010)<sup>5</sup>.

Espaço para a realização de refeições em silêncio e reflexão; espaço onde Veronese insere uma cena de banquete com música, conversações, deslocamentos e ruídos. Embora se possa supor que *As Bodas de Caná* oferecesse um constaste marcante com as linhas simples de arquitetura palladiana, os elementos de ilusionismo conferidos por essas linhas criaram a impressão, ainda segundo Hanson, que a pintura era de fato de uma extensão do refeitório. A fixação, em 2007, do clone no refeitório parece conferir credibilidade a tal premissa (Fig. 3). Todavia, não se pode esquecer que o Mosteiro San Girogio Maggiore pertence ao cálculo da extensão museológica. Tornou-se, ele mesmo, um espaço onde “a imagem religiosa se converteu em arte e, por isso, se tornou, por fim, museal” (BELTING, 2011, p. 42). Ou seja, o clone reapresenta no mosteiro a dimensão artística da obra de Veronese e não seu caráter religioso primeiro. Assim sendo, a imagem recriada das *As Bodas de Caná* participa do processo histórico onde “só mediante uma inversão de valor as imagens puderam, em seguida, trocar o seu antigo sentido, que consistia em servir a religião, por outro novo, o de representar a arte” (BELTING, 2011, p. 42). O lugar que o clone reencontra não é mais o espaço original de reflexão e oração ascético, mas o espaço mundano das práticas museais.

A instalação do fac-símile no mosteiro ressalta, ainda, uma dimensão contemporânea emprestada à obra de Veronese: a ideia de *site-specific*. Ideia que institui o espaço da obra como componente essencial e evidente de sua materialidade e, mesmo, indissociável dela para muitos artistas. Neste aspecto o valor retomado é a combinação entre a intenção do pintor de compor uma obra “em medida” para a

<sup>5</sup> “O projeto de Palladio para o refeitório, com uma cornija barril e abóboda serrilhada, janelas retangulares, criou um espaço adequado para *As Bodas de Caná*, que cobriu completamente a parede de trás, colocada sobre o lugar do abade na mesa [...]. A cornija forneceu um dispositivo de enquadramento para o topo da obra de Veronese, o que era incomum, pois ele pintava sua própria estrutura em cenas semelhantes. Esta relação aparentemente harmoniosa entre a pintura e a arquitetura é de particular importância quando se considera a função do próprio espaço” (tradução livre).

arquitetura palladiana. Neste sentido, mesmo sendo um clone, o fac-símile empresta ao local suas qualidades tecnológicas e sua potência de evento, e empresta dele a autoridade e a identidade da origem (KNOW, 2008, p.180).

Como consequência, um elo foi criado entre os dois espaços museológicos; as obras tornaram-se referências automáticas uma em relação à outra, por mais que o museu francês permaneça validando a unicidade e a “mão do artista” na obra quinhentista. A questão posta é incômoda para a tradição museica convencional. A autenticidade desdobra-se entre a obra fruto da intenção do artista, matizada por suas escolhas e acolhida em sua “ancianidade”<sup>6</sup> pelos especialistas, e a autenticidade engendrada na relação com a arquitetura de Palladio, inscrita na exuberância cromática assentada no refeitório silencioso, dedicado à reflexão e passagem de outrora? Provavelmente as duas.

Nesse tocante, o sentido de “intencionalidade” de Michael Baxandall oferece-nos uma compreensão mais precisa da questão. Na acepção do historiador da arte britânico, a intenção não pode ser medida apenas nas decisões, conscientes ou não, do artista. Concomitantemente à “vontade” de Veronese, há também uma “qualidade intencional” da obra: “A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro. [...] Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias” (BAXANDALL, 2006, p. 81)<sup>7</sup>. E em nosso caso, a intencionalidade do objeto está inscrita na ambivalência entre os lugares que abrigaram a *As Bodas de Caná* até o século XVIII e o Museu do Louvre. O fac-símile só nos oferece a oportunidade de refletir sobre tal “intenção do objeto”.

Nessa direção, uma segunda dimensão amplia-se consideravelmente para além da antiga tradição das cópias; uma dimensão que pode transformar qualquer obra do passado em múltiplo, como bem demonstram os novos projetos da Factum e de empresas similares. A reprodutividade, na acepção benjaminiana, ganha um novo

---

<sup>6</sup> “Entre os valores de rememoração, também descreveu, e logo inscreveu um novo valor, que vê surgir na segunda metade do século XIX e que chama de ‘ancianidade’. Esta diz respeito à idade do monumento e às marcas que o tempo não pára de lhe imprimir: assim se evoca, por meio de um sentimento ‘vagamente estético’, a transitoriedade das criações humanas cujo fim é a inelutável degradação, que, no entanto, constitui a nossa única certeza. Diferentemente do valor histórico, que remete a um saber, o de ‘ancianidade’ é percebido de imediato por todos. Ele pode, pois, dirigir-se à sensibilidade ‘de todos, sem exceção’” (CHOAY, 2001, p.168).

<sup>7</sup> E continua: “algumas das causas voluntárias que apresento podem ter estado implícitas nas instituições às quais o ator aderiu de modo inconsciente; outras podem ser o resultado de disposições de espírito adquiridas no decorrer de uma história de comportamentos em que a reflexão já teve lugar, mas não tem mais. Os gêneros são exemplos do primeiro caso, as capacidades ou habilidades, do segundo. Em ambos os casos, posso querer estender o sentido da palavra ‘intenção’ para abranger a lógica interna da instituição ou das condutas que contribuíram para essa predisposição, e das quais o indivíduo talvez não tivesse consciência no momento em que produziu determinado objeto. Mesmo quando o próprio autor descreve seu estado de espírito – lembro aqui o discurso de Baker sobre sua intenção estética e as observações que Picasso fez mais tarde a respeito de si próprio –, esses relatos têm pouca validade para uma explicação da intenção do objeto; é preciso compará-los com a relação entre o objeto e as condições em que foi produzido, retocá-los, ou ajustá-los, ou inclusive descartá-los se houver incoerência” (BAXANDALL, 2006, p. 81).

capítulo. Um conjunto formidável de obras pode ganhar clones, ocupar espaços originalmente desenhados para elas. Novas coleções nascem dessas réplicas minuciosamente delineadas. Ou, ainda, os clones podem simplesmente ampliar o complexo jogo das encenações museológicas contemporâneas por meio de exposições itinerantes, que permitiria ao público o acesso à “informação estética” de obras que raramente são deslocadas de instituições ciosas de sua salvaguarda.

Neste último caso, as “tiragens” autorizadas de obras-primas abrem um novo espaço de debate estético e mercadológico. Com a operação amplamente midiaticizada, o projeto envolvendo *Bodas de Caná* de Veronese passou a circular como *imagem da arte* em duas dimensões, nesta que aqui apresentamos – a das imagens, das reproduções e das representações da arte – e naquela que a tecnologia permitiu: um belo e meticuloso fac-símile que terá, por sua vez, as suas próprias imagens, reproduções e representações, como bem intuiu Peter Greenaway, em sua instalação “As Bodas de Caná”, montada diante do fac-símile na 53ª edição Bienal de Veneza, em 2009<sup>8</sup>.

Greenaway percebeu a força das *imagens da arte* como elementos necessários e constitutivos do próprio estatuto do artístico e sua manutenção diante das obras originais (Fig.4). Em um jogo de projeções de 50 minutos, o artista-cineasta explora com humor o lado mundano da pintura de Veronese, ao salientar a “linguagem do banquete” (HANSON, 2010). Ele insere, sobre os 126 personagens diferentes da tela, legendas com diálogos possíveis, que ora expressam uma linguagem bíblica, ora conversas típicas do século XVI, ou ainda falas anacrônicas com expressões atuais. Da mesma forma, com recursos tecnológicos de projeção e mapeamento, Greenaway analisa a obra nos mesmos moldes dos estudos formalistas da história da arte: por meio de recortes, gráficos, alterações de cores e detalhamentos. A instalação projetada sobre o clone e nas paredes laterais do refeitório também insistiu na relação entre o local e a pintura<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> A pintura é um elemento essencial ao cineasta. Esta não foi a primeira instalação que questiona uma obra primeira. A primeira ocorreu em 2006, com *A Ronda Noturna* de Rembrandt, no Rijksmuseum, em Amsterdam. Em 2007, foi a vez da *Última Ceia*, de Leonardo, em Santa Maria della Grazie, em Milão (SMITH, 2009).

<sup>9</sup> Não por acaso, o artista-cineasta britânico é um criador preocupado com o papel da visibilidade da arte, suas formas de apresentação e exposição e os modelos classificatórios que incidem sobre ela. Em 1990, ele monta a exposição *The Physical Self* no Boimans-van Beuningen Museum de Roterdã, na Holanda, dedicada à materialidade da arte por meio do corpo humano. No ano seguinte, Greenaway criava outra exposição, dedicada a reunir objetos científicos e criminais – denominada *100 Objects to Represent the World* – no Hofburg Palace, em Viena (PUTNAM, 2009, p.139-142).



Figura.4 - Instalação de Peter Greenaway - As Bodas de Caná, 53ª edição Bienal de Veneza, em 2009.  
Fonte: Factum Arte

O paradoxal nessa perspectiva entre a arte, sua imagem e seu lugar está no fato de o fac-símile de Veneza se distanciar das também meticulosas cópias de Michelangelo, Bernini, Van Gogh, Rodin, já muito conhecidas, justamente porque retorna a seu lugar original; o processo que busca des-fetichizar a unicidade da obra original reencontra o fetiche do lugar, numa acepção política, numa reparação de uma espoliação histórica. Contudo há um cuidado que precisa ser tomado. *As bodas de Caná* já possui sua própria história e relação com o museu que a acolheu desde o final do século 18. Sua presença nas paredes do Louvre já está inscrita no entendimento que gerações de espectadores e de historiadores têm dela. Vista assim, na perspectiva de que a materialidade das obras amplia-se para além de suas molduras, talvez para nós, no século XXI, a luz ambiente do Louvre possa ser tão bela quanto aquela encontrada no refeitório de Veneza. Talvez a vibração das cores e o “burburinho”, tão ostensivamente notado por Greenaway, nos ofereçam um belo contraste ao silêncio protocolar do museu.

## Referências

ACCIDENT IN LOUVRE. *Art in America*, v. 80, sept. 1992.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BELTING, H. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade – Ed. Unesp, 2001.

COCKE, Richard. *Paolo Veronese*. Piety and display in an age of religious reform. Burlington: Ashgate Pub. Company, 2001.

FACTUM ARTE. *A facsimile of the Wedding at Cana by Paolo Veronese*. Site Oficial. Seção Conservation and Documentations of Cultural Heritage, 2006. Disponível em: <<http://www.factum-arte.com/eng/conservation.asp>>. Acesso em: set. 2012.

HANSON, Kate. The language of the Banquet: reconsidering Paolo Veronese's Wedding at Cana". In: *Invisible Culture Journal*, n.14, jan. 2010. Disponível em: <[http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_14/pdf/khanson.pdf](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_14/pdf/khanson.pdf)>. Acesso em: set. 2012.

HASKELL, Francis. *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*. New Haven: London: Yale University Press, 2000.

KNOW, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity*. *Arte & Ensaios*, n. 17, p.166-187, 2008.

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, S. (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 2012. p.139-184.

POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées*. L'institution de la culture. Paris: Hachette, 2007.

\_\_\_\_\_. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XIX: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

\_\_\_\_\_. O modelo republicano de museu e sua tradição. In: BORGES, Maria E. L. (Org.). *Inovações, coleções, museus*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2011.

PUTNAM, James. *Art and Artifact*. The Museum as Medium. New York: Thames & Hudson, 2009.

REIST, Inge J. Divine love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro. *The Art Bulletin*, v. 67, n. 4, p.614-635, dec. 1985. Disponível em: <<http://www.collegeart.org/artbulletin/past>>. Acesso em: ago. 2012.

SMITH, Roberta. In Venice, Peter Greenaway takes Veronese's figures out to play. *The New York Times*, 21 de junho de 2009. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2009/06/22/arts/design/22greenaway.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/06/22/arts/design/22greenaway.html?_r=0)>. Acesso em: set. 2012.

---

Submetido em 07.07.2013

Aceito em 25.07.2014