

REAPRESENTAÇÃO, LUGAR E AUTENTICIDADE NA OBRA DE ARTE: ENTRE PETER GREENAWAY E PAOLO VERONESE

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília

ISSN 2316-6479

Resumo

O presente artigo busca interpretar a instalação realizada por Peter Greenaway sobre o fac-símile da pintura “As Bodas de Caná” na 53ª edição Bienal de Veneza, em 2009. Para tanto, fez-se necessário compreender o impacto da confecção de um fac-símile da pintura de Paolo Veronese, na relação entre obra-arte e seu espaço institucional de visibilidade. O projeto de grande precisão tecnológica nos deu a chance de suscitar reflexões do quanto está em questão 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 nocional destinada a preservar nossa compreensão da “grande” arte do passado.

Palavras-chave: História da arte. Paolo Veronese. Museus. Peter Greenaway. Arte e tecnologia.

Abstract

In present paper seeks to interpret the installation by Peter Greenaway on the fac-simile of the painting *The Wedding at Cana* at the 53rd Biennial Venice, in 2009. Therefore, it was necessary to understand the impact of making a fac-simile on the painting *The Wedding at Cana* by Paolo Veronese, work on relationship between art and its institutional space of visibility. The project of high precision technology has given 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.

Keywords: History art. Paolo Veronese. Museums. Peter Greenaway Art and technology.

O cineasta e artista multimídia Peter Greenaway realizou nas últimas décadas obras que mesclavam cinema, arquitetura e intervenções, tais como: “Watching Water”, de 1993, em Veneza; e “Cosmology at the Piazza del Popolo”, em 1996, em Roma. Nas duas obras o envolvimento do público, a constituição de uma nova leitura para o espaço urbano e fascínio pela aplicação de novas mídias são elementos determinantes para o cálculo poético do artista. Antes, em 1990, Greenaway utiliza o discurso expositivo na apresentação “The Physical Self”, no Boymans-van Beuningen Museum em Roterdão, na Holanda. Nessa mostra instrumentos, informações e

aparatos e artistas performáticos foram utilizados para refletir sobre o corpo humano. A mesma lógica foi utilizada para nas mostras: “100 objetos para representar o mundo”, uma exposição-obra com peças dos acervos históricos e científicos de Viena, em 1991; desenhos selecionados sobre voos nos últimos quinhentos anos em “Flying Out of This World”, no Museu de Louvre, em 1992; e, “Some organizing principles” em Swansea, no País de Gales, em 1993.

Com o uso de outros acervos ou interferência direta sobre obras e paisagens arquitetônicas musealizadas, Greenaway alinha-se a um conjunto amplo de artistas que combatem a naturalização dos espaços da arte, em especial o museu, e, por consequência o lugar da obra de arte. Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Andrea Fraser, Guerrilla Girls, Claes Oldenburg, Hans Haacke, Michael Asher, Fabiano Gonper, Fred Wilson, Nelson Leiner, Ross Sinclair, Mark Dion entre tantos outros (PUTNAM, 2009). Tais artistas, de um modo amplo e raramente sistemático, atuaram sobre todas as práticas museológicas: criticaram e se apropriaram dos processos curatoriais, mimetizaram desenhos expositivos, evidenciaram práticas de colecionamento, escrutinaram procedimentos de conservação e restauro, intervieram em ações educativas, etc. Algumas dessas obras forjaram novas poéticas para tais problemas ou reintroduzem “ruídos” na compreensão de coleções do passado.

E dentro dessa perspectiva que podemos compreender “As Bodas de Caná”, montada diante do fac-símile da obra de Veronese, na 53ª edição Bienal de Veneza, em 2009. Era a terceira intervenção do cineasta sobre uma obra canônica. A primeira instalação ocorreu em 2006, com *A Ronda Noturna* de Rembrandt, no Rijksmuseum, em Amsterdam. E depois, em 2007, foi a vez da *Ultima Ceia*, de Leonardo, em Santa Maria della Grazie, em Milão (SMITH, 2009). Mas ao contrário das obras de Leonardo e Rembrandt, “As Bodas de Caná” de Veneza não era uma obra original. É justamente este o ponto central deste trabalho: 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.



Figura 1 - *Fac-símile* de 2007 do original de Paolo Veronese (*As Bodas de Caná*, de 1563).
Fonte: Factum Arte (2006).

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 (João 2: 1-12).

Como consequência do saque realizado pelo então general Napoleão Bonaparte, *As Bodas de Caná* de Veronese encontra-se, desde 1797, sob o domínio francês, e é uma 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 a arte e a imagem da arte compõem o complexo processo de circulação do bem 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.

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 ¹. Cocke (2001) 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).

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.

De modo pontual, como nos informam Haskell (2000) ² e Poulot (2007), a história constitutiva das coleções modernas é uma história composta por desvios, saques, esquecimento e destruição ³. 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 deixou igrejas, castelos, 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 necessário para compreender 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:

1 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).

2 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).

3 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".

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 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 museu⁴; 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).

4 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.



Figura 2 - Captação de imagens a partir do original no museu do Louvre.
Fonte: 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. 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. O processo conferiu ao fac-símile uma textura muito semelhante à realidade da pintura, dando a ilusão de uma superfície pintada e não de uma impressão. 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.

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 ⁵.

5 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.

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.3). 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 pintura⁶.



Figura. 3 - Instalação de Peter Greenaway - As Bodas de Caná, 53ª edição Bienal de Veneza, em 2009.

Fonte: Smith (2009).

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

6 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.

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 4 - Fac-símile no refeitório de San Girolamo Maggiore de Veneza. Fonte: Factum Arte (2006).

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 18, 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). Na outra ponta, o complexo arquitetônico ao qual pertence o antigo mosteiro beneditino ampliava já 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) ⁷.

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* ofereceu um contraste 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).

Desde então, 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” ⁸ 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? 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) ⁹. E em nosso caso, a intencionalidade do objeto

7 “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).

8 “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 para 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’”.

9 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”.

está inscrita na ambivalência entre os lugares que abrigaram a obra *As Bodas de Caná* até o século 18 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 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.

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 ampliasse para além de suas molduras, talvez para nós, no século 21, 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

- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia das Letras, 2006. 248 p.
- COCKE, Richard. *Paolo Veronese: piety and display in an age of religious reform*. Burlington: Ashgate Pub. Company, 2001. 231 p.
- FACTUM ARTE. *A facsimile of the Wedding at Cana by Paolo Veronese*. 2006. Disponível em: <<http://www.factum-arte.com/pag/38/A-facsimile-of-the-Wedding-at-Cana-by-Paolo-Veronese>>. Acesso em: 14 set. 2012.

HANSON, Kate H. The language of the banquet: reconsidering Paolo Veronese's Wedding at Cana. *Invisible Culture: an Electronic Journal of Visual Culture*, Rochester, University of Rochester, n. 14, p. 32-50, jan. 2010. Disponível em: <http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_14/pdf/khanson.pdf>. Acesso em: 24 set. 2012.

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

POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*. Paris: Hachette, 2007. 223 p.

_____. *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 Eliza Linhares Borges (Org.). *Inovações, coleções, museus*. Belo Horizonte: Autentica, 2011. p. 13-24.

PUTNAM, James. *Art and artifact: the museum as medium*. New York: Thames & Hudson, 2009.

SMITH, Roberta. In Venice, Peter Greenaway takes Veronese's figures out to play. *The New York Times*, New York, 21 jun. 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/06/22/arts/design/22greenaway.html?_r=0>. Acesso em: 16 set. 2012.

Minicurrículo

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – possui graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1995), mestrado em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1998). Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (2009). Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, e professor consorciado do Curso de Museologia na mesma universidade. Editor-chefe de Revista *Museologia & Interdisciplinaridade*. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, história da arte, acervos e memória.