

Arte Contemporânea e sua Conservação: revisitando Brandi e Viñas

Geisa Alchorne de
Souza ¹

Ivan Coelho de Sá²

¹ Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

² Doutoranda em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), Niterói, RJ, Brasil. E-mail: geisafran@yahoo.com.br

Resumo:

Este artigo apresenta uma cronologia dos debates teóricos sobre a conservação e a restauração com ênfase na teoria de Cesare Brandi e Salvador Muñoz Viñas.

Palavras-chave: Museu, Conservação, Restauração, Arte Contemporânea, Cesare Brandi, Salvador Viñas

Abstract:

This article presents a chronology of the theoretical debates about the conservation and restoration with emphasis on theory of Cesare Brandi and Salvador Muñoz Viñas.

Keywords: Museum, Conservation, Restoration, Contemporary Art, Cesare Brandi, Salvador Viñas.

O desafio de como lidar com a arte contemporânea aumenta dentro dos museus com “a convivência dialética definida pela busca da permanência em oposição ao questionamento que a arte instala sobre si mesma” (BOTTALLO, 2009. p.1). Esses pólos antagônicos impõem conceitos e metodologias diferentes das tradicionais exigindo repensar o que, até então, se concebe como processo de musealização, no qual, segundo Van Mensch (1992, p 87) “[...] o objeto é coletado (selecionado), classificado, conservado e documentado.” É o que se denomina um processo de deslocamento do objeto do seu contexto original para exercer a função de documento, “um fragmento do real carregado de informações e indagações” (BELLAIGUE, 1994, p.23).

O ato de “musealizar” uma obra de arte contemporânea muitas vezes contraria sua própria natureza que, freqüentemente, recorre a materiais instáveis ou descartáveis, diferente do que se passava em momentos anteriores, quando os materiais utilizados na arte eram escolhidos em função da sua durabilidade.¹ Na arte contemporânea o critério passa a ser a carga semântica muito intensa e, assim, a relação entre o material e a técnica torna-se, muitas vezes, complexa.

Se o campo da arte tornou-se totalmente diverso e os museus e galerias abarcaram como acervos os registros do século XX e XXI, o domínio da conservação, também precisa estar preparado para as infinitas e muitas vezes, incompatíveis situações de se encontrar. É necessário redimensionar os critérios de conservação e restauração com a arte contemporânea porque a própria natureza da obra de arte mudou profundamente.

O texto apresentado tem por objetivo apontar as idéias de Cesare Brandi, importante teórico do século XX, com as discussões contemporâneas relativas à preservação de Salvador Muñoz Viñas. A proposta é delinear um panorama dos debates teóricos sobre a prática da conservação e restauração até a contemporaneidade com toda a transição do objeto de arte. Essa transição do objeto de arte gera, principalmente a partir da década de 1990, entre os profissionais da arte e da conservação e restauração², a postura de que abordagens mais abertas e multidisciplinares são fundamentais para a preservação das obras de arte contemporânea.

Uma pausa para o entendimento - conservação preventiva, conservação curativa, restauração³

¹ Segundo Ijsbrand Hummelen (1999, p.71), o aspecto da não-durabilidade é uma das especificidades da arte contemporânea, pois não há preocupação do artista na escolha de materiais estáveis, mas sim pela sua capacidade expressiva

² Publicações e conferências pontuais sobre a conservação da arte contemporânea vêm ocorrendo desde a década de 1980, mas a ênfase sobre a temática começou a surgir na década de 1990 com grandes conferências e encontros internacionais.

³ O texto apresentado neste artigo é parte integrante da dissertação intitulada Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea do Museu Nacional de Belas Artes disponível no site do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (Unirio/Mast).

Na terminologia definida pelos membros do *International Council of Museums – Committee for Conservation* (ICOM-CC)⁴, de 2008, em Nova Delhi, o campo da conservação atua diretamente em três frentes: na **conservação preventiva**, que abrange ações no ambiente, no manuseio, na armazenagem, no transporte e como análise de riscos, não apenas de uma obra, mas de todo um acervo; na **conservação curativa**, que compreende ações que detenham processos danosos ou reforcem a estrutura de uma ou mais peças; e na **restauração**, que abrange ações diretas no objeto, podendo incidir sobre a função da obra e sobre sua dimensão histórica e estética.

Essas divisões são, em alguma medida, simplificações teóricas. Na prática, as frentes citadas são integradas e muitas vezes se sobrepõem. A finalidade da conservação preventiva, da conservação curativa e da restauração será sempre a de preservar.

É bom salientar que o verbete *restauração*⁵ é utilizado, desde o século XIX, para preservação de monumentos. Entretanto, ao longo do tempo, este termo vem sendo discutido e ampliado por teóricos, como John Ruskin, Camillo Boito, Cesare Brandi, Salvador Muñoz Viñas, entre outros, adquirindo assim significações específicas a cada época.

Fazendo uma concisa cronologia dos teóricos da restauração podemos inicialmente detectar, no século XV, que as práticas de intervenção deixam de ser utilitárias e começam a ter um caráter cultural. A partir do século XIX até a primeira metade do século XX, com as descobertas das ciências físicas e químicas, as invenções das técnicas, o advento da era industrial, os progressos da história da arte, dos museus e da museologia, da arqueologia e da tecnologia, muito contribuíram para o desenvolvimento da teoria e da prática da restauração.

No século XIX, duas doutrinas principais se defrontam: uma intervencionista, de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc⁶, que predomina na Europa; e outra, anti-intervencionista,

⁴ ICOM-CC é o Comitê Internacional de Conservação ligado ao Conselho Internacional de Museus, que em sua XVª Conferência Trienal, em Nova Delhi, no ano de 2008, resolve definir uma terminologia para a conservação do patrimônio cultural tangível devido à abrangência da ação da conservação e do aumento de profissionais que gera a necessidade de ordenar os termos evitando problemas na comunicação entre os profissionais da área e com público. Ler o texto da resolução no Boletim Eletrônico nº 1, junho de 2010, no site da ABRACOR <http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/boletim062010.pdf>

⁵ Este verbete é enunciado por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e publicado no *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XV au XVI siècle*, editado entre 1854 e 1868. Saber mais em: VIOLLET-LE-DUC, Eugène E. Restauração. Tradução: Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial. 2000.

⁶ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1874-1879) estudou arquitetura e se interessou por arquitetura medieval. Trabalhou na comissão encarregada da preservação de monumentos e, em 1840, tornou-se secretário do Conselho Civil da Comissão de Monumentos. Ganhou fama com a restauração de monumentos e igrejas, além de supervisionar a recuperação de inúmeros prédios medievais.

de John Ruskin⁷, apoiada por William Morris⁸, que é mais usada na Inglaterra. Ruskin defende o respeito absoluto pela matéria original, ou seja, apenas reparar e prevenir, sendo contra a reconstituição ou a cópia, admitindo, assim, a possibilidade da perda do bem. “É impossível restaurar [...] aquele espírito que se comunica através da mão do artífice, não pode jamais voltar à vida”(RUSKIN, 2008. p.80).

Do outro lado, Viollet-le-Duc defende a unidade de estilo, não importando as substituições ou o registro da passagem do tempo. Para o autor “[...] restaurar um monumento não é apenas reconstruí-lo, repará-lo ou refazê-lo, mas restabelecer um estado completo que pode jamais ter existido” (VIOUET -LE-DUC, 2008. p.17).

Entre os dois extremos, Ruskin e Viollet-le-Duc, surgiram, na Itália, no final do século XIX, duas posições intermediárias: o “restauro moderno” - defendido por Camillo Boito⁹ e o “restauro histórico” - posição defendida por Luca Beltrami¹⁰. As contribuições de Boito na área da arquitetura e da restauração classificaram a obra como detentora de uma posição moderada entre Ruskin e Viollet-le-Duc. Inicialmente adotou o estilo neoclássico como tendência arquitetônica, mas logo se empenhou no estudo da arquitetura italiana da Idade Média após conhecer o mestre Pietro Selvático. Dentre as ideias apresentadas na Conferência de Turim, em 1884, Boito defende a precedência da conservação sobre a restauração e a limitação desta última ao mínimo necessário, entendendo a restauração como um ato que só deveria ser concretizado em último caso, devendo ser identificada de maneira a diferenciá-la do original, além de recomendar a documentação (BOITO, 2002). Já Luca Beltrami difere do seu mestre Camillo Boito ao defender o “restauro histórico”, em que a análise da documentação histórica sobre o monumento é o principal suporte para justificar as possíveis intervenções.

A importância no valor documental dos monumentos se firma com as contribuições dadas por Alois Riegl¹¹, na virada do século XIX para o XX, oferecendo temas para o debate

Publicou livros no campo da arquitetura, entre os quais *Entretiens sur l'architecture* e o *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XV au XVI siècle*, que fizeram suas ideias repercutirem pela França e pelo exterior. (LE-DUC, 2008).

⁷ John Ruskin (1819-1879) era filho único de um comerciante de vinho e de uma puritana calvinista. Foi um dos maiores críticos românticos de cunho socialista na Inglaterra. Seu profundo conhecimento da Bíblia transparece em todos os seus escritos, mais evidentes nos primeiros entre os quais se inclui as Sete Lâmpadas da Arquitetura, publicada em 1849. Sua principal preocupação é a dissolução de valores morais e estéticos (RUSKIN, 2008).

⁸ William Morris (1834-1896), arquiteto e designer, seguidor das ideias de Ruskin fundou em 1877 a Sociedade para a Proteção dos Edifícios Antigos. (RUSKIN, 2008).

⁹ Camillo Boito (1834-1914) nasceu em Roma em uma família de grande prestígio intelectual e artístico. Destacou-se como arquiteto, restaurador, escritor, crítico, historiador, professor e teórico. Em 1860, Boito assumiu como professor de arquitetura na Academia de Belas Artes, em Brera, estabelecendo-se em Milão, onde permaneceu até 1909 (BOITO, 2002).

¹⁰ Luca Beltrami (1854-1933), arquiteto italiano e gravurista.

¹¹ Alois Riegl (1858-1905) trabalhou durante onze anos como curador no Museu de Artes Aplicadas desenvolvendo formas para analisar os diferentes modos de percepção histórica sobre as obras. Introduziu a ideia da intencionalidade do conceito criticando a estética materialista de seu tempo

tanto na teoria quanto na prática da preservação, abarcando aspectos normativos e elaborando análises agudas sobre o papel dos monumentos históricos e suas formas de apreensão pela sociedade. As ideias de Riegl antecipam as propostas defendidas a partir do pós-guerra pelo chamado “restauro crítico”.

No período do entre guerras, a Conferência Internacional de Atenas (1931) normatiza critérios dividindo o restauro em trabalhos de: consolidação, recomposição das partes desmembradas, liberação de acréscimos sem efetivo interesse, complementação de partes acessórias, e ainda, inovação ou acréscimo de partes indispensáveis com uma concepção moderna. Contra essa normatização surge o arquiteto Ambrogio Annoni¹², para quem cada caso é um caso a ser analisado com bom senso. Em sua “teoria do caso” ou método de adaptação defende que “a restauração não deve ser apenas arte, não apenas ciência, mas sim juntas, em equilíbrio. A restauração não deve ser interpretada como uma reconstrução de estilo ou histórica, mas a preservação total”(AMBROGIO, 1946, p.14).

Em 1939, Cesare Brandi¹³ funda o Instituto Central de Restauro (ICR), em Roma, e define uma doutrina intitulada Teoria da Restauração, publicada em 1963, influenciada pela obra de Benedetto Croce¹⁴, com princípios que valorizam os aspectos estéticos e históricos dos objetos e que se tornaram referência da restauração moderna. Em 1956, junto com o belga Paul Philippot¹⁵, Brandi organiza as bases teóricas do Centro Internacional de Estudos para Conservação e Restauração de Bens Culturais (ICCROM). Ambos foram consultores da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e contribuíram de forma intensa na elaboração de cartas patrimoniais, tratados e documentos reguladores.

Em meados do século XX, a restauração entra em uma fase mais organizada e apoiada em estudos científicos, a exemplo de trabalhos de Cesare Brandi, Roberto Pane¹⁶, Philippot e

defendendo que o desenvolvimento artístico nunca é previsível. Mais tarde, se tornou professor da Universidade de Viena, onde fundou a Escola de História da Arte. (IVERSEN, 1993)

¹² Ambrogio Annoni (1882-1954) rejeita a prioridade da busca da unidade de estilo. (AMBROGIO, 1946, p.14)

¹³ Cesare Brandi (1906-1988) era formado em Direito e Letras, mas dedicou sua carreira à crítica e à história da arte, à estética e à restauração. Sua Teoria da Restauração, publicada em 1963, articula sua experiência prática que adquiriu nas duas décadas de direção do *Istituto Centrale Del Restauro*, em Roma (BRANDI, 2004).

¹⁴ Benedetto Croce (1866-1952) – filósofo, historiador e político italiano cuja visão da estética se baseia nos princípios de Hegel. Segundo Croce, qualquer ato artístico é meio de expressão e, assim, enquanto ciência, a estética dissolve as fronteiras entre todas as artes e gêneros (BRANDI, 2004).

¹⁵ Paul Philippot é advogado, historiador da arte e arqueólogo. Estudou no *Istituto Centrale per il Restauro*, com Cesare Brandi e foi diretor-adjunto do ICCROM, de 1959 até se tornar Diretor Geral de 1971-1977. Publicou o livro “Conservação de Pinturas Murais”, em coautoria com Paulo e Laura Mora, em 1977 (BRANDI, 2004).

¹⁶ Roberto Pane (1897-1987), italiano, historiador e arquiteto. Foi um dos principais expoentes da

outros, que atingem o consenso internacional na Carta de Veneza, de 1964. Também é nesse período que os laboratórios científicos investem em estudos e projetos, principalmente com os avanços da química e o desenvolvimento de materiais sintéticos, que auxiliam a compreensão da origem e do comportamento dos materiais constitutivos dos objetos, tornando, assim, um apoio referencial para o trabalho do restaurador (GRANATO, 2003).

Ainda em meados do século XX, são criados vários centros internacionais, como: o Instituto Real do Patrimônio Cultural (IRPA), em Bruxelas, 1937; o Conselho Internacional de Museus (ICOM), em Paris, 1946; e o Instituto Internacional para a Conservação (IIC), em Londres, 1950, que discutem e trazem contribuições consistentes para a área da conservação.

As últimas décadas do século XX são marcadas por vários debates que encaminham o conservador e o restaurador a discutir cada vez mais sobre a conservação preventiva, o auxílio do artista e a documentação como ações auxiliares para a preservação dos objetos artísticos. Na realidade, a arte moderna e, principalmente, a contemporânea com sua mutabilidade vertiginosa, tornando-se múltipla, vulnerável, perene e carregada de complexidades conceituais, exige um trabalho e um pensar coletivos diante das dificuldades encontradas.

Apesar de ter sido prevista por vários teóricos, inclusive Brandi¹⁷, é com Garry Thomson¹⁸ que a máxima da conservação preventiva é sistematizada com estudos referentes à climatização de museus, demonstrando a importância do controle da luz, da temperatura e da umidade incidente sobre as coleções (THOMSON, 1982).

Na Conferência Internacional para Conservação Preventiva, organizada pelo *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (IIC), em Ottawa, 1994, Michalski (1995) sublinha a ideia que a conservação preventiva deve ser realista, ou seja, tratar a manutenção física do objeto de acordo com as possibilidades da instituição, da natureza e do estado das coleções. Luiz Souza (1994, p.17)¹⁹ fortalece esta afirmativa ao pontuar que “a conservação preventiva de acervos é, em geral, de natureza mais abrangente

restauração crítica, juntamente com Brandi, e membro da Comissão Técnica do Conselho de Obras Públicas. Disponível em www.forumpatrimonio.com.br. Acesso em junho 2010.

¹⁷ Brandi refere-se a uma restauração preventiva como a prática de “medidas preventivas, cautelares ou proibitivas” sobre a matéria ou sobre as condições ambientais que favoreçam a fruição da obra como imagem e como fato histórico (BRANDI, 2004.p 97-109).

¹⁸ Garry Thomson (1925-2007) – químico pesquisador, organizou a primeira conferência sobre climatização em museu, em 1968, no ICC, em Londres, e em 1978 lança o livro referência em todo o mundo *The Museum Environment* com diretrizes sobre o controle ambiental em museus. No ICCROM oferece cursos regulares sobre os princípios científicos da conservação e sobre conservação preventiva. Disponível no site www.iccrom.org. Acesso em julho de 2011.

¹⁹ Luiz Antônio Cruz Souza é doutor em química e especialista na área de conservação preventiva. Responsável pelo Laboratório de Ciências da Conservação (LACICOR), da Escola de Belas Artes, da UFMG, criado em 1980 como suporte científico às atividades de conservação – restauração do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), também oferece pesquisa e formação acadêmica.

e econômica que as demandas da restauração de acervos específicos”, o que, somando a uma intervenção minimalista reforçada por Françoise Toullon (1995) e Ackroyd & Villers (2005), como uma prática para evitar a restauração da obra em um curto prazo de tempo, sustentam que os procedimentos preventivos, além do menor custo, evitam maiores perigos para a obra original favorecendo sua maior permanência. Já Frank Matero (2000) aponta para a necessidade da análise da evolução física do objeto como um caminho para ações de uma conservação que privilegie a qualidade do objeto. Afinal, não se pode prever o tempo real de sobrevivência do objeto, mas é possível determinar através de pesquisas um ambiente estável e favorável de acordo com as características de cada material (BRADLEY, 2001).

As conferências e os encontros internacionais, a formação de grupos de estudos e a construção de *sites* na Internet para facilitar a troca de informações têm estabelecido a conservação preventiva como um fator decisivo para a preservação dos bens culturais e, sobretudo, apontado métodos com a ajuda das áreas da física, da química, da biologia com a organização de laboratórios específicos para este campo.

Tendo em consideração o aspecto cada vez mais colaborativo em relação à prática da conservação e da restauração, já na primeira década do século XXI, em 2003, Salvador Muñoz Viñas²⁰, publica *A Teoria Contemporânea da Restauração* onde aponta para uma ação orientada na direção de uma ética funcional, sincrética, sustentável e circunstancial, necessária à decodificação da obra e à sua substancial longevidade.

Assim, dentro dessa diretriz, cada vez mais aumenta a importância das discussões entre vários estudiosos da conservação e da restauração sobre o campo específico do objeto contemporâneo com todas as suas complexidades. E posto estas considerações, a seguir apresenta-se, sucintamente, as teorias de Cesare Brandi e Salvador Muñoz Viñas, por serem dois teóricos, de tempos diversos, mas que apresentam princípios que auxiliam os profissionais em suas decisões. Cesare Brandi traça toda uma proposta conceitual e metodológica que vem respaldando as ações de restauradores ao longo do tempo; e, após 40 anos, Salvador Muñoz apresenta suas críticas e traça novos conceitos.

Revisitando os teóricos Cesare Brandi e Salvador Viñas

A Teoria da Restauração de Cesare Brandi

Em sua *Teoria da Restauração*²¹, Brandi apresenta o conceito de restauração definido

²⁰ Salvador Muñoz Viñas nasceu em 1964, em Valência, na Espanha. Formado em Belas Artes e História da Arte leciona na Universidade Politécnica de Valência (MUÑOZ VIÑAS, 2003).

²¹ Cesare Brandi não faz distinção entre as atuações da conservação e da restauração, portanto, será respeitado o termo restauração conforme suas transcrições.

pelo “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (2004, p.30). Neste momento, o teórico condiciona o ato de restauração à compreensão da obra de arte enquanto instância estética e histórica respeitando seus elementos caracterizadores, com o intuito de valorizá-la e transmiti-la ao futuro.

De seu conceito de restauração, Brandi extrai ainda dois axiomas. No primeiro, encontra-se a indicação de se restaurar “somente a matéria da obra de arte” (2004, p.31), que se refere aos limites da intervenção, levando-se em conta que a obra de arte se manifesta em imagem através da matéria e é sobre esta matéria, passível de degradação, que se intervém ou se aceita a perda por uma exigência estética. O teórico italiano aponta também a importância de se respeitar os traços do tempo acumulados na obra, desde a criação até o seu presente.

O segundo axioma indica que a restauração “deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer uma falsificação estética ou histórica e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra no tempo” (2004, p.47). Para ele, a busca da unidade potencial da obra não deve sacrificar a veracidade, através de um falso artístico ou de um falso histórico. É o estado de conservação no presente da obra de arte que irá condicionar e limitar a ação restauradora. Na prática, as exigências estéticas freqüentemente prevaleciam sobre as históricas no pensamento de Brandi (GRANATO,2003).

Brandi define ainda como princípios para a intervenção mais três aspectos fundamentais:

1º. LEGIBILIDADE: “[...] a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isto se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir [...]” (2004, p.47).

2º ORIGINALIDADE: “[...] a matéria que resulta a imagem só é insubstituível quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura. Sempre em harmonia com a instância histórica [...]” (2004, p.48).

3º. REVERSIBILIDADE: “[...] que qualquer intervenção de restauro não torne impossível, mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras” (2004, p.48).

A Teoria Contemporânea da Restauração de Salvador Muñoz Viñas

A Teoria Contemporânea da Restauração, de Viñas (2003), apresenta propostas que divergem da Teoria de Cesare Brandi, principalmente por sua temporalidade e, por isso, traça princípios para uma ética da restauração redefinindo conceitos e funções da restauração.

O autor conceitua *preservação*, ou conservação ambiental, indireta ou periférica, como sendo a atividade que consiste em adequar as condições ambientais onde está a obra.

Já *conservação*, ou conservação direta, é a atividade que consiste em garantir a permanência da obra para que experimente uma menor quantidade possível de mudanças. E *restauração* é a atividade que aspira estabilizar os danos perceptíveis garantindo a eficiência simbólica e histórica da obra (VIÑAS, 2003, p.17-23).

A restauração, para Viñas (2003, p. 24-79), cumpre uma função simbólica, pois atua em objetos carregados de valor simbólico, que pode ser pessoal ou coletiva ou de valor histórico. Segundo ele, restauração, como tantos outros conceitos, tem limites confusos e a sua atuação se baseia, muitas vezes, em circunstâncias subjetivas, que vai embutir valores no objeto dependendo do sujeito que o restaura.

Quanto à crítica aos princípios clássicos defendidos, sobretudo por Brandi, Vinãs discute e pondera alguns conceitos como:

1º. LEGIBILIDADE: “[...] a restauração não pode restituir a legibilidade do objeto, mas privilegia uma das possíveis leituras em detrimento de outras” (VIÑAS, 2003, p. 117).

2º AUTENTICIDADE: só é possível resgatar a autenticidade do que é presente no objeto, pois é o único estado real e verdadeiro que pode ser atingido. O restante é testemunho de sua história, pois o estado autêntico está embutido em cada tempo com a alteração dos materiais e a pretensão do artista (VIÑAS, 2003, p.83-96).

3º. REVERSIBILIDADE: “[...] dificilmente pode-se optar por materiais que sejam totalmente reversíveis ou irreversíveis” (VIÑAS,2003, p. 109). A reversibilidade de um material depende de muitas circunstâncias alheias ao produto usado, sendo mais prudente pensar em termos do “grau” de reversibilidade que um determinado material tem ao ser aplicado mediante o processo em um objeto específico (VIÑAS, 2003).

Vinãs (2003, p.129) faz ainda uma crítica essencial e pragmática à Restauração Científica, que se define pela utilização de conhecimentos científicos para identificar componentes materiais dos objetos, os processos de deterioração e as técnicas e materiais empregados no processo. Segundo Viñas, esta se esquece dos valores simbólicos dos objetos determinados pela vontade dos sujeitos e da utilidade real das aplicações científicas.

Com esse pensamento, o teórico traça algumas posturas para uma ética funcional, sincrética, sustentável e circunstancial para a restauração. Uma ética funcional que almeje o retorno das funções simbólicas ou documentais do objeto (VIÑAS, 2003, p.156). Uma ética sincrética que pretenda contemplar o maior número possível de formas de entender o objeto (VIÑAS, 2003, p.164). Uma ética sustentável, que além da necessidade econômica para garantir procedimentos conservativos, também se preocupe com a capacidade do objeto de seguir satisfazendo os gostos e necessidades intangíveis dos futuros usuários (VIÑAS, 2003, p. 171). E uma ética circunstancial que estabeleça critérios menos rígidos, pois não se pode ignorar as circunstâncias temporais, simbólicas, estéticas, e, ainda, a sua função

para as pessoas envolvidas (VIÑAS, 2003, p. 165-168). A busca por uma postura ética evita esbarrar nos excessos cometidos por especialistas como o “risco da genialidade”, onde se baseia toda a decisão nos dados científicos, no gosto e na imposição do saber do restaurador; e que, conseqüentemente, acaba cometendo “o risco da banalização”, que assim renega discutir sua proposta de ação com os sujeitos envolvidos com o patrimônio (VIÑAS, 2003, p. 171-173).

O teórico encerra seu trabalho pontuando que a restauração está ligada não só à própria atividade – manutenção e recuperação –, como também à natureza simbólica do objeto, que é o suporte da sua “autenticidade”. Por isso, é o diálogo que irá determinar a validade da ação restauradora, buscando uma harmonia, dentro do possível, com o maior número de teorias. Para Viñas (2003, p.178), “não há a boa Restauração, mas sim a boa Restauração de um objeto em uma circunstância.”

Dialogando com Brandi e Viñas

Caminhando em direção à arte contemporânea, a Teoria da Restauração, de Brandi, traz um bom suporte teórico e metodológico quando amplia o conceito da obra de arte, até então ligado à arquitetura e aos monumentos, e, portanto, permite uma abordagem sobre as exigências da fruição da imagem em conflito, muitas vezes, com as condições da matéria, o que é tema recorrente quando se discute sobre a restauração de objetos contemporâneos. Isto pode ser visto ao longo de todo o texto de Brandi, onde a instância material prevalece nos momentos de intervenção, como também já aponta para uma conservação preventiva, sendo necessário “que a obra de arte seja examinada, em primeiro lugar, em relação à eficiência da imagem que na matéria se concretiza e, em segundo lugar, em relação ao estado de conservação das matérias de que é feita” (2004, p. 99).

A Teoria Contemporânea da Restauração, de Viñas, vem, com todo o contexto artístico da atualidade, pontuar que o momento metodológico também deve reconhecer os valores simbólicos existentes nos objetos, além de ampliar e discutir os conceitos de autenticidade, subjetividade, legibilidade, apontando questões para uma ética profissional onde “[...] o restaurador não pode decidir pelo que crê ser o melhor, o que considera mais honesto; o critério fundamental que deve pautar sua ação é a satisfação dos sujeitos a quem o trabalho afeta e afetará no futuro” (VIÑAS,2003, p.177).

Como toda teoria está submetida à relatividade temporal, as ideias de Brandi e de Viñas, vão esclarecer, pelo menos em parte, as inúmeras questões trazidas pela obra de arte contemporânea que não têm um denominador, têm pouca distância temporal da sua criação e necessita de intervenção em pouco tempo depois de ter sido elaborada.

Uma referência fundamental da teoria de Brandi é manter a unidade potencial sem cometer falsificações e danos, o que não é possível. Segundo Viñas o falso e a deterioração são dimensões simbólicas, resultado de uma cultura que varia entre pessoas e com o tempo, por conseguinte, a modificação da aparência visual que acarreta mudanças de significados

deve sempre ser historicizada. Na arte contemporânea, o contexto histórico está muito próximo e, em função da sua instabilidade material, o “tempo físico” da obra de arte exige ações emergentes ainda a ser estabelecidas como métodos e padrões.

A matéria da obra de arte, seja esta obra convencional, moderna ou contemporânea, é o objeto das áreas da conservação e da restauração, pois a ação se baseia na intervenção material. A imagem é transmitida sob meios físicos, mesmo no caso das réplicas ou dos registros de processos artísticos ocasionais ou efêmeros, o suporte sempre se apresenta numa determinada materialidade. Para Brandi, a sobreposição entre matéria e imagem se justifica ao admitir uma interferência estrutural que não altere a imagem (GRANATO, 2003, p.16). E Viñas (2003, p.156) reforça que, além da materialidade, a restauração deve ter a preocupação com a função simbólica do objeto, que reflete as significâncias propostas pelo artista que, muitas vezes, na arte contemporânea, escolhe materiais com razões estritamente ligadas à subsistência da imagem. Podemos dizer, então, que a unidade potencial é subjetiva porque cumpre também uma função intangível.

Para discussões sobre tempo e permanência, matéria e conceito, estética e história e outras questões, Brandi e Viñas apontam alguns princípios. Brandi orienta para a prática da restauração: legibilidade, originalidade e reversibilidade. Já Viñas pondera estas ações, amplia os conceitos de legibilidade e de reversibilidade, questiona o princípio da originalidade e aponta questões sobre a autenticidade e a subjetividade.

Em obras contemporâneas, a legibilidade também deve ser respeitada até o ponto em que não haja interferência na leitura, “sem infringir a unidade” (BRANDI, 2004, p.47), pois é fundamentalmente a imagem que mantém a visão integral que o artista deseja. O que ocorre muitas vezes nos objetos contemporâneos é a utilização de materiais que cromaticamente não permitem uma diferenciação do espaço da intervenção. Neste caso, para que não ocorra uma interferência visual, contrariando as recomendações de Brandi, o reconhecimento pode ser realizado com auxílio de instrumentos especiais, como a luz ultravioleta. Vale, portanto, a abordagem de Viñas de que é importante saber avaliar quando termina a evolução natural do objeto e começa a deterioração negativa²², para evitar que a intervenção se transforme em um dano (2003, p.115-116).

No princípio da reversibilidade, a aplicação de materiais que possam ser totalmente removidos para uma futura intervenção exige uma previsão quase impossível de ser atingida pelo restaurador. E o difícil se torna quando entramos no campo dos novos materiais sintéticos. A sensibilidade das obras contemporâneas aos produtos tradicionais, a eventual ausência de uma camada protetora e a incompatibilidade estética dos materiais dificulta a observação deste princípio, com o risco de uma descaracterização posterior da obra. O que cabe discutir é: até que ponto a substituição de partes danificadas ou a sobreposição de materiais devem ser soluções mais próximas da necessidade da reversibilidade do que a

²² A deterioração negativa se refere à perda da significação simbólica do objeto.

legibilidade estética e simbólica e a estabilidade física? O que Viñas sugere é o termo “processos reversíveis” e a aplicação de graus de reversibilidade ao material que será utilizado (2003, p. 107-114). Mas como medir em graus processos tão diferentes, muitas vezes únicos, para obras diferentes, que apresentam problemas diferentes? Dentro das atividades consideradas básicas na restauração: higienização, reparação física, intervenção estética e aplicação de camada de proteção; é comprovado que a reversibilidade é impossível de ser garantida. Como garantir a remoção total de um verniz após sua penetração em todas as camadas da obra? Como remover todo adesivo se já ocorreu uma alteração química? Desta forma, uma prática que facilite as eventuais intervenções futuras, como recomenda Brandi (2004, p.48), juntamente com a ideia de “processos reversíveis” apontada por Viñas, é um propósito que talvez só possa ser alcançado na área da conservação preventiva. Um planejamento sistemático pode atingir uma postura técnica de maior compatibilidade ambiental com a natureza da obra diminuindo as intervenções diretas. E essa compatibilidade do ambiente deve compreender o ambiente fixo e o temporário em que a obra se encontra, além da inerente ação do tempo sobre a matéria e as características intencionais do artista. E mesmo assim não dá para criar um princípio que aponte para a homogeneidade, pois são muitas complexidades e temporalidades dentro de uma mesma obra. Logo, não é possível traçar parâmetros para o princípio da reversibilidade, sendo importante saber que os conceitos trabalhados pelos teóricos devem ser um leme para o conservador-restaurador, que deve estudar cada caso especificamente, avaliando o que não pode ser alterado e os benefícios que compensarão as eventuais perdas.

A originalidade, para Brandi, é também um aspecto técnico que limita a intervenção à lacuna²³. Por sua vez, tal intervenção deve ser suficientemente harmônica, preservando a leitura da imagem e contando com técnicas e materiais estáveis que não alterem esta harmonia. Segundo Viñas (2003), o original não é algo que possa ser recuperado. As intervenções devem ater-se à autenticidade da ideia do artista sobre a transitoriedade da matéria, no tempo presente que é tratado; o restante é testemunho de sua história, pois o estado autêntico está embutido em cada tempo com a alteração dos materiais.

Na teoria de Brandi, os três princípios (legibilidade, reversibilidade, originalidade), acima tratados, restringem-se à matéria. Na teoria de Viñas, esses princípios atuam em relatividades subjetivas. No caso da arte contemporânea, complexa por definição, o desafio suscita inquietudes e estimula a busca por novos paradigmas onde a matéria e seus conceitos, onde o objetivo e o subjetivo, onde a teoria e a prática conjuguem-se à ética buscando equilíbrio com a estética e a ciência, o afetivo e o cognitivo, o funcional e o circunstancial, o profissional e o coletivo (VIÑAS, 2003), para que se possa avaliar, diagnosticar e intervir criticamente.

Somado a estes princípios de Brandi e Viñas, algumas contribuições de teóricos para classificar a arte contemporânea podem auxiliar possíveis posturas dos restauradores, como a de Heinz Althöfer (1992, p.78-79) que a divide em três grupos (tradicionais, materiais instáveis, conceituais) analisados pelos materiais e técnicas utilizados. Uma outra

²³ Na sua Teoria da Restauração, Brandi reservou um capítulo para discutir o tratamento das lacunas em obras danificadas.

classificação, apresentada por Françoise Toullon (1995) e respaldada por Ségolène Bergeon (1980), se baseia na avaliação dos aspectos históricos, estéticos e técnicos para colaborar na definição de critérios adotados quanto às intervenções nas obras contemporâneas.

Outros desdobramentos que auxiliam a reflexão são debates sobre a conservação da arte contemporânea que vêm surgindo, desde o final da década de 1990, em congressos e seminários internacionais, além de publicações e trabalhos acadêmicos que buscam discutir problemas, definir prioridades e procurar estabelecer procedimentos que possam auxiliar as dificuldades encontradas.

Contribuições sobre a conservação e restauração de obras de Arte Contemporânea

O novo campo de exigências e de possibilidades da arte contemporânea vem aparecendo nas discussões do ICOM, desde 1972, com o questionamento sobre os materiais e técnicas. A partir de 1981, em Ottawa, dentro do ICOM-CC, institui-se um grupo para discutir materiais modernos usados nas obras de arte. No ano de 1995, a *Tate Gallery*, em Londres, organiza uma conferência intitulada *From Marble to Chocolate*, abordando a conservação de esculturas modernas, o que gerou uma publicação discutindo questões como autenticidade, intenção do artista, reposição, entre outros assuntos.

Em 1997, um simpósio internacional denominado “*Modern Art: Who cares?*”, organizado pelo *Institut Collectie Nederland Research* (ICN), pela *The Netherlands Foundation for the Conservation of Contemporary Art* (SBMK) e pela Universidade de Amsterdam (UVA), foi a culminância de uma pesquisa realizada entre 1994 e 1997 sobre problemas da conservação e restauro de arte moderna, resultando na publicação do livro “*Modern Art: Who Cares?*” e, em 1999, na formação de um grupo internacional para a conservação da arte contemporânea – o *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA)²⁴, que tem como principal objetivo compartilhar projetos, pesquisas, textos e práticas entre os profissionais dessa área. A partir dos projetos desse grupo, acontece um novo encontro sob o título “Arte Contemporânea: quem cuida?”, com foco especial na arte de instalação, que irá desenvolver o *Inside Installations*²⁵, que é um repositório com mais de trinta instalações abordando o processo de construção das obras, entrevistas com os artistas, instruções de montagem, podendo ser ampliado permanentemente pelos membros com entrevistas, pesquisas científicas e outras informações. Além da apresentação das obras, o projeto apresenta cinco áreas de estudo: participação do artista, preservação, documentação, teoria e semântica, gerenciamento do conhecimento e troca de informação.

Um evento pontual foi o ciclo de conferências realizado no *Getty Conservation*

²⁴ Mais informações disponíveis em <http://www.incca.org>

²⁵ Mais informações disponíveis em <http://www.inside-installation.org>

Institute, de Los Angeles, em 1998, intitulado *Mortality/Immortality*, onde estiveram reunidos artistas, curadores, diretores, conservadores, advogados, cientistas, colecionadores e negociantes debatendo questões filosóficas, éticas, históricas e tecnológicas sobre a preservação da arte contemporânea, tendo como foco central: a permanência das obras contemporâneas como registro da arte do século XX. Em 2003, o Getty lança, nos EUA, o tema da preservação do patrimônio imaterial – *Preserving the Immaterial e Permanence Through Change*. Em 2004 é realizado, em Bilbao, o evento denominado *Modern Art, New Museums*, coordenado pelo *Institut Canadien Conservation* (ICC). Em 2009, o Getty organizou uma mesa de discussão com vários profissionais para debater “Dilemas Éticos na Conservação da Arte Moderna e Contemporânea”²⁶.

Além das discussões nestes encontros, na Internet é possível ter acesso às publicações do *Studies in Conservation, do International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (IIC) que possuem vários artigos sobre conservação preventiva, assim como o site *Conservation Information Network* (CIN)²⁷, que possui um catálogo de resumo de artigos e publicações e uma página sobre a conservação em museus. Também de caráter científico, os periódicos *Journal of the History of Collections, Journal of Architectural Conservation, Icom News, Museum International, Apollo, Journal of The American Institute for Conservation, Art Institute of Chicago Museum Studies, Preservation, Reale Sitios*, entre outros, publicam artigos no campo da conservação.²⁸

No Brasil, a Fundação Vitae²⁹, nos anos de 1999 e 2000, financiou a realização de quatro *workshops* internacionais sobre arte contemporânea com especialistas ingleses. A Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores (ABRACOR) e associações estaduais (ARCO.IT, APCR, ACORRS e outras) promovem discussões e *workshops* sobre a produção contemporânea em seus congressos bianuais. O grupo INCCA-RJ organizou, com apoio do MAM/RJ, em outubro de 2011, o 1º Encontro da Série Acervos Contemporâneos: Questões Práticas, denominado Documento Objeto, onde a discussão maior foi sobre a documentação e a participação do artista. O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) que, desde 2009, faz parte da nova autarquia do Ministério da Cultura, traçou uma agenda com ações e metas denominada Plano Nacional Setorial de Museus, que dentre outras, lançou, em 2001, o Edital Prêmio IBRAM de Arte Contemporânea, que premiou 05 artistas consagrados e 05 artistas iniciantes visando à incorporação de acervos contemporâneos aos museus³⁰. O MAC/USP, juntamente com outras instituições, organizou, em outubro de 2014, o Seminário Internacional Arte Contemporânea: preservar o quê? Com objetivo de discutir teorias, metodologias e informações relativas à documentação e à preservação da arte

²⁶ Mais informações disponíveis em: <http://www.getty.edu/conservation/conferences.html/>.

²⁷ Mais informações disponíveis em <http://www.bcin.ca/>.

²⁸ O site consultado para apontar a relação de algumas publicações é <http://www.scimagojr.com>. É uma plataforma contendo a relação de periódicos científicos desde 1996 até 2014 em diversas áreas.

²⁹ A Fundação Vitae esteve em atividade no Brasil até 2004. Era uma associação sem fins lucrativos, patrocinada pela Fundação Lampadia, de Lichtenstein, que financiava projetos nas áreas de educação, cultura e inclusão social.

³⁰ O Edital Prêmio IBRAM de Arte Contemporânea está disponível em: <http://www.museus.gov.br/> Acesso em fevereiro de 2012.

contemporâneas nos museus.

Várias palestras, cursos e discussões têm ocorrido em museus, associações regionais de conservadores e restauradores e universidades pela necessidade iminente de troca de informações pela complexidade que envolve a conservação da arte contemporânea. Também vale ressaltar que nos últimos anos, foram abertos, no Brasil, três cursos técnicos, quatro cursos de graduação, três especializações, seis mestrados em preservação³¹, além de linhas de pesquisa em diversos programas de pós-graduação como vários cursos de formação inicial e continuada. Analisando as grades curriculares dos cursos é possível observar que a temática da conservação e restauração em arte contemporânea tem sido pouco abordada, o que é preocupante, pois esses profissionais poderão se defrontar, ao final do curso, com problemáticas referentes à conservação desses objetos contemporâneos. É fundamental que as universidades, enquanto centros de excelência de estudos e pesquisas, invistam na qualificação profissional e oportunizem à pesquisa técnico-científica para que ocorra um melhor entendimento na abordagem do objeto contemporâneo e que pesquisas venham a propor parâmetros que possam auxiliar a prática da conservação e restauração.

Algumas considerações

Todas as reflexões, discussões e práticas levam para o caminho da conservação da matéria, pois não existe a matéria de um lado e a imagem de outro. (BRANDI, 2004; ALTHÖFER, 1991) E também apontam para a importância do resgate do contexto da obra e o uso de uma abordagem ética e interdisciplinar como meio termo para conseguir soluções equilibradas. (VIÑAS, 2005; HUMMELEN, 1999; WETERING, 1996 e outros).

As pesquisas e as críticas trazem discussões sobre a ética da restauração como base para a decodificação da obra, para a sua longevidade e valoração, o que é ressaltado por Viñas (2003, p.156-168) em sua teoria, como uma ética funcional, sincrética, sustentável e circunstancial, onde o consenso entre os sujeitos e os profissionais auxiliam a validade da ação.

Percebe-se, assim, que sejam as obras de arte tradicionais, sejam modernas ou contemporâneas, deve-se estabelecer a conservação e a restauração como um ato crítico

³¹ Cursos na área de Conservação e Restauração em atividade no ano de 2016: Cursos Técnicos - Centro Técnico Templo da Arte, IFMG, FAOP; Cursos Superiores - UFRJ, UFMG, UFPEL, PUC/SP; Cursos de Especialização - em Arte Sacra, no Centro Técnico Templo da Arte; em Arquitetura, na PUC/Paraná; em Restauro do Patrimônio Arquitetônico e Urbanístico, na UC de Santos; Cursos de Mestrado - Monumentos e Núcleos Históricos - UFBA; Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde - FIOCRUZ/RJ; Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia - MAST; Preservação do Patrimônio Cultura - IPHAN; Museologia e Patrimônio - UNIRIO/MAST; Memória e Acervo - Fundação Casa de Rui Barbosa/RJ.

sustentado, dentro do possível, do maior número de teorias. Também importa atentar para não esbarrar no “risco da genialidade e da banalização”, citados por Viñas (2003, p.171-173), que limitam o trabalho do profissional. Sem isto, não é possível reconhecer a obra de arte em suas instâncias estética e histórica, e também material (BRANDI, 2004) e simbólica, inviabilizando, assim, a legitimação das escolhas procedidas, principalmente, em arte contemporânea que enfrenta as contradições subjacentes à aplicação da lógica de restauro a estes novos acervos.

Enfim, é preciso percepção para conjugar criteriosamente todas as questões, não só as de natureza material, mas também as questões subjetivas e também as institucionais, numa postura aberta e marcada por uma interface interdisciplinar.

Referências

a) Sites:

<http://www.incca.org>

<http://www.inside-installation.org>

<http://www.getty.edu/conservation/conferences.html>

<http://www.iiconservation.org>

<http://www.bcin.ca>

<http://www.abracor.com.br/>

b) Bibliografia:

ACKROYD, Paul; VILLERS, Caroline. Os problemas do minimalismo. In: CALEY, Thomas (Org.). Técnicas Inglesas de Conservação e Restauração de Pinturas de Cavalete. Fundação VITAE: Pinacoteca, São Paulo. 11 a 15 de julho de 2005.

ALTHÖFER, Heinz. Ilrestauro dell’arte moderna e contemporanea. In: RIGHI, Lúdia (coord.). Conservare

l'arte contemporanea. Firenze: Nardini, 1992. p. 75-89. (La conservazione e il restauro oggi, 2).

BELLAIGUE, Mathilde. "Object-document?" ou, Le voir et le savoir. In: ICOM/ ICOFOM. **Symposium Object-Document?** ICOFOM STUDY SERIES, 23. Beijing, China, 1994. p. 143-145.

BOITO, Camilo. **Os restauradores**: conferência feita na exposição de Turim em 7 de junho de 1884. Tradução: Paulo Mugayar Kulh e Beatriz Mugayar Kulh. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. 63 p. (Coleção Artes & ofícios, 3).

BOTTALLO, Marilúcia. **A Documentação de Acervos Contemporâneos**: critérios e metodologias. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/conserva_ao_restaurar/PAPER_MARILUCIABOTTALLO.doc. Acesso em: 3 ago. 2010.

BRADLEY, Susan M. Os objetos têm vida finita? In: MENDES, Marilka et al. (Orgs.). **Conservação**: conceitos e práticas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p.15-34.

BRANDI, CESARE. **Teoria da restauração**. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. 261 p.

GRANATO, Marcus. **Restauração de Instrumentos Científicos Históricos**. 2003. Tese (Doutorado em Engenharia Metalúrgica e de Materiais) – Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

HUMMELEN, Yjsbrand. The conservation of modern contemporary art: new methods and strategies? In: CORZO, Miguel Angel (Ed.). **Mortality immortality?: the legacy of 20th- century art**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

IVERSEN, Margaret. Alois Riegl. **Art History and Theory**. Cambridge, Londres: MIT Press, 1993

MATERO, Frank. Ethics and policy in conservation. CONSERVATION: The Getty Conservation Institute Newsletter, v. 15, n. 1, p. 5-8, 2000. Disponível em: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v15n1.pdf. Acesso em: 8 jun. 2011.

MICHALSKI, Stefan. Directrices de humedad relativa y temperatura: que esta pasando? In: ASOCIACIÓN PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS AMÉRICAS. Boletín, v. 6, n 1, jul. 1995. Disponível em: http://imaginario.org.ar/apoyo/vol6-1_5.htm. Acesso em: 1 jul. 2011.

_____. Relative humidity: a discussion of correct/incorrect values. **ICOM**: Committee for Conservation, v. 2, 1993. p. 624-629. Disponível em: http://cci-icc-gc.academia.edu/StefanMichalski/Papers/761386/1993._Relative_humidity_a_discussion_of_correct_incorrect_values. Acesso em: 1 jul. 2011.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoria contemporânea de la Restauración**. Madrid: Sintesis, 2003. 205 p., il.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Tradução: Maria Lúcia Bressan Pinheiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. 85 p., il. (Coleção Artes & Ofícios).

SCICOLONE, Giovanna C. **Il restauro de dipinti contemporanei**: dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative. Firenze: Nardini, 1993. 218 p., il.

SOUZA, Geisa A. **Maria do Carmo Secco. Retrato de um álbum de casamento**: uma possibilidade de restauração em arte contemporânea. 2006. Monografia (Especialização) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SOUZA, L. A. C. A importância da Conservação Preventiva. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 52, p. 87- 93, jan. 1994.

THOMSON, G. **The Museum Environment**. London : Butterworths, 1982. xiv, 270 p.,

TOULLON, Françoise. **A restauração da reinteração**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DOS RESTAURADORES DE ARTE E DE ARQUEOLOGIA DE FORMAÇÃO UNIVERSITÁRIA, 4, 1995, Paris. **Anais...** Paris: ARAAFU, 1995.

VAN MENSCH, Peter. The object as data carrier. In: **Towards a methodology of museology**. 1992. (Phd Thesis) - University of Zagreb, Zagreb, Croatia, 1992.

VIOLLET LE DUC, Eugène Emmanuel. 3. ed. **Restauração**. Tradução: Beatriz Mugayar Kuhl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. (Coleção Artes & ofícios, 1). 76 p.

WETERING, Ernst van de. *The Autonomy at Restoration: Ethical Consideratons in Relation to Artistic Concepts*. In: **Historical and Philosophical Issues inthe Conservation Cultural Heritage**. Los Angeles: GCI, 1996.