

DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA E A RELAÇÃO COM A PRESERVAÇÃO DE ACERVOS

Silmara Küster de Paula Carvalho

kustermuseu@unb.br

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

dionisio@unb.br

O artigo propõe uma reflexão em torno da importância do detalhamento no processo da documentação museológica de obras de arte contemporânea para a preservação a fim de que os museus tenham o suporte necessário para procedimentos de conservação e reapresentações futuras. É parte da pesquisa “Registro e reapresentação dos acervos de arte brasileiros: análise comparativa”, ainda em fase de realização, conduzida primeiramente no Museu de Arte de Ribeirão Preto – SP.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Documentação, Museu, Preservação.

1. INTRODUÇÃO

A interação já estabelecida entre o *status fundante* e o arcabouço teórico da Museologia, História da Arte, Crítica e Conservação poderá contribuir para a documentação e a preservação de obras de arte contemporânea. Dentre os vários aspectos que podem nortear a compreensão do objeto artístico é fundamental a interdisciplinaridade entre áreas, o que poderá ampliar informações sobre as obras para aplicações posteriores, seja em rerepresentações futuras, seja no estudo da própria matéria que compõe os acervos ou, ainda, no contexto em que foram gerados, visando primordialmente à preservação do conceito e da poética notadamente inspirados e criados pelos artistas, sem descurar do tempo presente. Os museus trabalham continuamente com semióforos, pois têm a responsabilidade de preservar a intencionalidade e a concepção da criação, ou seja, manter “a fotografia do tempo”, independentemente da coleção exposta (CRUZ, 2002, p. 242). Os museus podem propiciar ao homem sujeito um alcance possível de conhecimento e experiência estética a partir das exposições notadamente pensadas nas mais diversas conexões, temporalidades e contextos.

O Código de Ética do *International Council of Museums* – ICOM (2008) para os museus assevera que a finalidade dos museus é contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico, sendo a gestão inerente às suas atividades. Ainda segundo este código de ética, no item 2.20, no que concerne à documentação de acervos, estes devem ser documentados de acordo com normas reconhecidas incluindo identificação, descrição, procedência, contexto, estado de conservação, tratamentos já realizados e localização atual, devendo a informação registrada estar disponível em plataformas que propiciem o acesso ao pessoal que trabalham no museu e ao público autorizado.

Independentemente do tipo de acervo que os museus detêm sob guarda, é necessária no

planejamento institucional uma política de preservação que estabeleça e norteie os procedimentos de gestão do museu quanto a aquisição, inventário, catalogação, acondicionamento, conservação e restauração. Segundo Desvallés e Mairesse (2013), no que tange à preservação do patrimônio cultural,

(...) a preservação do patrimônio conduz a uma política que começa com o estabelecimento de um procedimento e critérios de aquisição do patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio, cuja continuidade é assegurada com a gestão das coisas que se tornaram objetos de museus e finalmente com a sua conservação. Neste sentido, o conceito de preservação representa aquilo que é fundamental para os museus, pois a construção das coleções estrutura o seu desenvolvimento e a missão do museu. (DESVALLÉS E MAIRESSE, 2013, p. 79).

2. A IMPORTÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO PARA A PRESERVAÇÃO

Os museus de arte contemporânea têm como desafio contínuo trabalhar com a permanência e a transitoriedade da obra de arte, seja a permanência do conceito e transitoriedade da matéria, ou a permanência da obra condicionada na transitoriedade da matéria. No caso da permanência e transitoriedade da obra de arte é necessário que os museus no processo de aquisição considerem todos os aspectos possíveis, materiais e imateriais da obra, pois ao reapresentá-la ao público inevitavelmente haverá um segundo olhar, um novo contexto, uma atualização da obra no tempo presente, sem descurar da sua intencionalidade. Tais questões remetem a uma das primordiais funções dos museus, que é a importância da documentação e dos registros informacionais para a preservação do acervo, tanto do ponto de vista da matéria quanto dos seus significados.

É evidente que a reapresentação de determinada obra de arte pelos museus dependerá de uma documentação eficiente que permita recompor todas as informações necessárias para que o conceito da obra reapresentada não seja alterado e sua preservação seja mantida, mesmo que contextualizada. É necessário enfatizar que no processo de aquisição da obra de arte os museus devem se preocupar com a complexidade da documentação, sendo fundamental realizar, quando possível, ampla pesquisa em fontes primárias e secundárias para saber quais os materiais utilizados pelo artista naquela produção, uma vez que nem sempre ele criou a obra objetivando a permanência dela no futuro. Conforme Sehn (2012), o conservador- restaurador poderá iniciar a investigação a partir de pesquisa histórica e estilística, visando conhecer os materiais, as técnicas e a trajetória do artista estudado, podendo também utilizar fontes secundárias como arquivos, bibliotecas, publicações, textos de curadores etc. Para Sehn (2012, p. 143), a documentação é uma “ferramenta importante para a preservação da arte contemporânea”, abrangendo a descrição dentro dos aspectos tangíveis e intangíveis da obra.

Stringari (1999, p. 272) enfatiza ser necessário o estudo interdisciplinar para documentar

adequadamente uma obra de arte dentro do contexto original, objetivando evitar equívocos no futuro, uma vez que sem a documentação da obra pode ocorrer um discurso subjetivo entre pessoas que não estavam presentes quando a obra de arte foi criada e isso poderá comprometer a sua “essence”. Desta forma, observa-se a importância da interdisciplinaridade e a necessidade de pesquisas em fontes primárias e secundárias que permitam uma documentação eficiente, uma vez que a documentação museológica é ferramenta indispensável para a preservação, devendo estar sustentada por áreas correlatas do conhecimento.

IJsbrand Hummelen¹ (2005) relata que no ano de 1939 o pintor holandês Georg Rueter solicitou aos seus colegas instruções sobre a manutenção de pinturas contemporâneas, uma vez que, segundo Rueter, cada artista desenvolve o seu método de trabalho, variando de pessoa a pessoa. No verso da solicitação, Rueter apresentou uma lista de itens que um artista deveria considerar. Segundo Hummelen (2005), esta foi a primeira iniciativa para a recolha sistemática do conhecimento necessário para assegurar a sustentabilidade de obras de arte. Abaixo o trecho da carta de 1939:

Every artist develops a working method which enables him to attain his objectives according to his vision. The working methods, materials and techniques will vary greatly from person to person. In the interests of preserving the works held in the City of Amsterdam's collection, we request your cooperation in providing some instructions. (HUMMELEN, 2005, p. 22)

Desde então foram inúmeros projetos de pesquisas interdisciplinares em arte contemporânea desenvolvidos na Holanda. Ainda segundo o autor, artistas visuais do início do século XX começaram a utilizar grande variedade de materiais e técnicas, recebendo à época pouca atenção da crítica, de colecionadores, de historiadores da arte e conservadores. Nos Países Baixos, entre os anos de 1945 e 1960, poucas iniciativas foram realizadas sobre a manutenção de obras de arte, mas de 1970 a 1985 as pesquisas sobre a conservação de arte moderna ganharam atenção, sendo que a maioria das pesquisas científicas envolveram a colaboração do *Central Laboratory for Research of Objects of Art and Science*, precursor do atual *Netherlands Institute for Cultural Heritage* (ICN). Projetos interdisciplinares na área foram conduzidos no ICN e revelaram que foi se tornando cada vez mais difícil a preservação da materialidade do objeto como documento histórico para a arte moderna e contemporânea e, conseqüentemente, a manutenção da função original da obra: “There is then a discrepancy between the perception of the object as a historical document and the artist’s memory of that object in its original context”. HUMMELEN (2005, p. 23).

Carol Stringari (1999) chama a atenção para o papel dos conservadores no momento da aquisição das obras, uma vez que eles devem aplicar seus conhecimentos de materiais objetivando documentar de forma detalhada a obra, podendo até mesmo antecipar algumas questões materiais

e requisitos tecnológicos que poderão ter algum impacto sobre a permanência da obra. Segundo Hummelen (2005), é necessário enfatizar a importância do papel do curador, do conservador e do museólogo no que concerne à reapresentação da obra, uma vez que na ausência do artista criador estes profissionais assumem o papel de intérprete da obra em sua reapresentação. Desta forma, o papel do museu no que diz respeito à documentação torna-se importante e a preocupação com a documentação e o arquivamento dos processos artísticos é necessária dentro da enorme gama de diferentes técnicas e significados, sendo que na maioria das vezes esta documentação é a única fonte pela qual a reapresentação futura da obra é possível (HUMMELEN, 2005, p. 24).

3. CONSERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Segundo Fortes Junior artistas buscam novas alternativas para a “utilização da matéria na arte”, que por sua vez não está mais condicionada à forma, pois “a matéria passa a ter um significado mais presente que é potencializado por operações conceituais” (FORTES JR, 2006, p. 52).

O uso de materiais efêmeros, produtos pós-industriais e materiais incompatíveis entre si tem sido considerado um dos grandes problemas para a permanência das obras de arte. Stringari (1999, p. 273), ao se referir a instalações, ressalta a responsabilidade dos profissionais de museus em preservar tanto a natureza material quanto a conceitual das obras de arte, devendo a natureza material não se sobrepor à natureza conceitual. No entanto, Stringari enfatiza que é importante reconhecer o objeto físico para que seja possível tratá-lo no futuro no que diz respeito às questões de conservação e obsolescência da tecnologia e dos materiais.

Shafer [200-] adverte que o grande desafio é identificar quais materiais e técnicas o artista utilizou e somente após este reconhecimento será possível pesquisar os processos de degradação a que a obra de arte pode estar sujeita.

[...] No caso de produtos pós-industriais, como os polímeros sintéticos, por exemplo, que surgiram nos anos 50 e 60, temos no máximo 60 anos de experiência. Na época, acreditava-se que os materiais modernos seriam mais estáveis e duradouros do que os materiais tradicionais, mas hoje sabemos que isso não é verdade.

Conforme Souza (2004), pelo simples fato de serem constituídos por matéria, os materiais de acervos estão sujeitos à ação do tempo, considerando que as obras de arte contemporâneas são mais frágeis do que as tradicionais, em decorrência dos materiais empregados e da sua “complexidade construtiva”. Isso implicará em um cuidado especial, principalmente no que concerne à reapresentação da obra em espaços expositivos diversos, ao manuseio e à guarda em reservas técnicas (SEHN, 2012, p. 145), uma vez que o museu deverá considerar o dimensionamento adequado para exposição e posterior acondicionamento das obras em reservas técnicas. No que tange ao acondicionamento das obras, é necessário considerar a vulnerabilidade dos materiais que as compõem.

No ano de 2008 o comitê de conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC), em sua XVª Conferência Triannual, realizada em Nova Déli – Índia, aprovou a terminologia para a conservação de bens culturais tangíveis, objetivando ampliar e unificar a comunicação científica entre os profissionais da área. A nova terminologia adotada considera a Conservação abrangente, uma vez que considera todas as medidas institucionais que tenham como objetivo a salvaguarda dos bens culturais tangíveis, visando seu acesso pelas gerações do presente e do futuro. A Conservação engloba: (1) a conservação preventiva que corresponde a medidas indiretas ao bem cultural; (2) a conservação curativa e (3) a restauração, medidas que interferem diretamente e em níveis diversos nos bens culturais. Todas as ações de conservação devem respeitar o significado e as propriedades físicas dos objetos culturais.

O Código de Ética do ICOM para museus ressalta que a conservação preventiva é:

“importante na política dos museus e proteção de acervos. É responsabilidade básica dos profissionais de museus criar e manter ambientes adequados para a proteção dos acervos e sua guarda, tanto em reserva, como em exposição ou em trânsito” (ICOM, 2009, item 2.3).

A conservação preventiva em espaços de museus é de suma importância, pois são medidas e ações que não interferem diretamente nos objetos culturais e nas estruturas dos mesmos. Michaski (2004) apresenta nove agentes de degradação de acervos de museus que atuam de forma isolada ou conjuntamente: (1) Forças físicas diretas, (2) Roubo, vândalos e pessoas distraídas; (3) Fogo; (4) Água; (5) Pragas; (6) Poluentes; (7) Temperatura; (8) Umidade; (9) Luz, e recentemente acrescido a esta lista o agente de degradação Dissociativo. Considerando que muitos materiais utilizados em obras de arte contemporânea ainda necessitam de mais pesquisa para se definirem procedimentos de estabilização e restauração, e que tais acervos são mais vulneráveis aos processos de degradação do que as obras de arte tradicionais, a ação da conservação preventiva torna-se imprescindível também nos espaços de exposição e de guarda de acervos de arte contemporânea.

É evidente que, dependendo da técnica utilizada na obra artística, alguns fatores de degradação para acervos tradicionais passam a ser o veículo de representação da própria obra de arte. Um exemplo é o fator de degradação “água”. Há obras de arte em que a água é o elemento essencial, parte da poética da obra. Para obras tradicionais a água, enquanto agente de degradação, poderia desencadear processos de deterioração biológicos, químicos e físicos, no entanto, para o novo contexto da arte o conceito se sobrepõe à matéria, sendo irrelevantes tais processos degradativos. Cabe ressaltar que há muitas obras em que o conceito e a matéria são indissociáveis para uma reapresentação no futuro, tornando a sua permanência o grande desafio da conservação.

Outro exemplo em que a conservação preventiva terá impactos sobre determinada obra, é o daquelas em que são empregadas ceras e parafinas. A fim de evitar o desprendimento da camada

há a necessidade de controle rigoroso da temperatura, conforme exemplo apresentado por Shafer [200-]:

A vaselina é composta por parafinas de diferentes comprimentos de cadeias de massa molecular, o que resulta na separação das frações líquidas que vem para a superfície. Em dias quentes, estas obras podem literalmente desabar integralmente. Toda massa da Vaselina com os objetos inseridos desliza e vai abaixo².

Deve-se, portanto, avaliar os fatores de riscos de acordo com a obra de arte e o ambiente onde está inserida. Outro exemplo importante e que deve ser considerado é o agente “dissociativo”, uma vez que ele ocorre quando há a obsolescência tecnológica para execução da obra de arte, desencadeando a perda da informação. Considerando que muitas obras contemporâneas são produzidas com a utilização de mídias analógicas e digitais, os museus devem se preocupar com tal agente de degradação e considerar a contínua mudança de tais meios tecnológicos para a garantia da reapresentação da obra no futuro. Sehn (2012, p. 139) destaca o problema decorrente da obsolescência dos materiais e apresenta o exemplo da obra *Cinecromáticos*, do artista Abraham Palatnik, em que

lâmpadas leitosas originalmente utilizadas pelo artista estão cada vez mais raras no mercado e as demais lâmpadas testadas alteram significativamente a aparência da obra, uma vez que a opacidade é determinante para a percepção das sequências cromáticas.

Conforme Michalki (2004, p. 54), “risco é a probabilidade de perda ou dano”, e o IBRAM (2013) assevera que os agentes de riscos em museus podem desencadear danos e perdas irreversíveis a acervos musealizados. Há que se destacar que muitos materiais utilizados para a produção de obras de arte contemporâneas, como ceras, parafinas, madeira, adesivos, espumas, são potencialmente combustíveis, portanto o agente de degradação “fogo” deverá ser cuidadosamente considerado.

A nova terminologia adotada pelo ICOM CC em 2008 quanto à conservação curativa explica que a ação é direta no objeto ou em um conjunto de objetos culturais, visando deter processos de degradação presentes ou reforçar a estrutura, sendo que tais ações devem ser realizadas quando o estado de degradação se apresenta em ritmo acelerado elevado, e elas podem modificar o aspecto dos bens. Já a restauração são ações aplicadas diretamente no objeto individual com o objetivo de revitalizá-lo. “Estas ações somente se realizam quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de alterações passadas. Baseia-se no respeito ao material original. Na maioria dos casos, estas ações modificam o aspecto do bem” (ICOM CC, 2008).

Conforme o Código de ética para museus do ICOM (2009), todos os procedimentos relacionados a intervenções diretas devem ser claramente identificáveis, reversíveis e documentados.

4. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO (MARP)

O Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP) faz parte das instituições analisadas na pesquisa *Registro e reapresentação dos acervos de arte brasileiros: análise comparativa*, ainda em processo de realização. O MARP tem como missão a exposição, pesquisa e preservação de acervo de arte contemporânea. Foi criado em 1992, e a edificação que o abriga foi construída pelo arquiteto ítalo-brasileiro Affonso Geribello no início do século XX para abrigar a Sociedade Recreativa da cidade. Está localizada no centro urbano e é tombada pelo Conselho de Preservação do Patrimônio Cultural de Ribeirão Preto.

Verificou-se, pelos arquivos disponibilizados para esta pesquisa, que o acervo está subdividido em cinco núcleos, compreendendo obras de arte em técnicas tradicionais, que foram adquiridas antes da criação do museu propriamente dito, e obras de arte contemporâneas. Fazem parte do *Núcleo Histórico do acervo MARP*, obras de arte datadas desde 1912. As obras dos demais núcleos (*Núcleo Leonello Berti*; *Núcleo Pedro Manuel – Gismondi*; *Núcleo SABBART – Salão Brasileiro de Belas Artes* e *Núcleo SARP – Salão de Arte de Ribeirão Preto*), datam de 1960 a 2012.

A partir do registro documental analisado, verificou-se que as obras de arte do acervo do MARP foram produzidas em grande variedade de materiais e técnicas. No Núcleo Histórico, por exemplo, há obras em técnica não tradicional como, por exemplo, pintura a óleo sobre suporte de Duratex, datada de 1959, e óleo sobre compensado, de 1960, além de outras obras em outros materiais. Nos demais Núcleos observaram-se diversos tipos de materiais empregados, notadamente em obras produzidas em materiais orgânicos e inorgânicos como, por exemplo: escultura em papel machê e terra; instalação em que o artista utiliza sacos plásticos e resíduos domésticos; escultura em argila não queimada com vitrines de ferro e vidro, dentre outros materiais. Muitos dos materiais que compõem os trabalhos são efêmeros, e para serem identificados exigem análises químicas, o que torna complexos os procedimentos de intervenções de conservação e restauração.

No caso de instalações, como já mencionado, a documentação museológica é fundamental para preservação e reapresentação da obra, não com o objetivo de congelamento da criação do artista no tempo da sua elaboração, mas com o objetivo de ter disponíveis informações de todos os insumos e demais correlações para exposições futuras, o que implicará na qualidade da reapresentação. Estes subsídios abrangem: registro fotográfico, tamanho da sala, localização na edificação, tipo de iluminação, tipo de matéria-prima utilizada, tipo de mídia necessária ou equipamentos utilizados e que necessitem ser substituídos – se for o caso – etc. Deste ponto de vista, ao analisarmos a ficha catalográfica do museu observa-se que para algumas obras a documentação ainda se apresenta insuficiente em informações, devendo, se possível, realizar-se o contato com fontes de pesquisa primárias para elencar mais detalhes sobre a obra. É necessário que a instituição museológica estimule o artista a detalhar sua proposta expositiva, com indicações dos pos-

síveis acréscimos ou modificações do projeto original durante a montagem da obra. Uma das obras que consideramos eficiente no que concerne à documentação no MARP é a “Carta branca”, de Reginaldo Pereira, datada de 2007. Trata-se de pranchetas de madeira recortadas e vazadas sobre parede pintada com tinta látex. No projeto disponibilizado pelo artista ao museu há desenhos com referências de parede, planta do museu com a localização da obra, metragem das pranchetas e dos respectivos recortes e a numeração das cores. O museu também fez fotografias da obra depois de montada.

No que tange à ficha de catalogação a Tabela 1, abaixo, apresenta os campos adotados da ficha catalográfica dos respectivos núcleos: Núcleo Histórico do acervo MARP, Núcleo Leonello Berti, Núcleo Pedro Manuel – Gismondi, Núcleo SABBART – Salão Brasileiro de Belas Artes e Núcleo SARP – Salão de Arte de Ribeirão Preto, totalizando 932 obras catalogadas, destas 84 obras sem identificação da técnica e 32 com denominação “técnica mista” sobre suporte em papel, tela ou aglomerado. Com relação à origem, 62 obras sem identificação da origem e 59 obras sem identificação de autoria. Há campos como “técnica” onde são descritos os materiais utilizados pelos artistas.

TABELA 1: Itens da ficha catalográfica do MARP

Dados da Ficha Catalográfica e <i>status</i> atual relacionado a 932 obras registradas	
ACERVO MARP Catalogação	Numeração sequencial em cada núcleo identificado
(H 000) – Núcleo Histórico	209 obras registradas
(PM 000) – Núcleo Pedro Manuel– Gismondi	50 obras
(M 000) – Núcleo MARP	278 obras
(S 000) – Núcleo SARP	337 obras
(SAB 000) – Núcleo SABBART	58 obras
Patrimônio Numeração adotada pelo museu, incompleta	Dados incompletos
Nome do Artista Refere-se ao nome do artista, cidade de origem e datas de nascimento e morte	59 obras sem identificação de autoria
“Título” (Referência Visual) (Categoria)	A analisar
Data da obra	276 obras sem referência da data de criação
Técnica	84 obras sem identificação da técnica e 32 com denominação “técnica mista” sobre suporte em papel, tela ou aglomerado
Dimensões em cm	
Origem da obra	62 obras sem identificação da origem
Data Aquisição Valor	A analisar
Localização da obra	A analisar
Observações	A analisar

A Tabela 2 apresenta as técnicas identificadas na documentação do acervo do MARP.

TABELA 2

Pintura
Pintura a óleo sobre diversos suportes: Tela e papel; Duratex; gobelém; compensado; cartão; chapa de ferro. Pintura em acrílica e areia sobre tela e Duratex. Pinturas em acrílica sobre aglomerado. Guache, lápis e caneta sobre tela de compensado. Pintura acrílica sobre papel craft.
Escultura
Fundição de ferro e madeira; escultura com garrafas plásticas prensadas, papelão, corda de nylon, tintas látex e spray; obra com papel, madeira, vidro, PVC e fragmentos de demolições. Escultura em concreto, madeira, metal e lã.
Objetos
Monotipia encapsulada em parafina, dentro de fôrma de pão; Placa de bronze, amido de milho e farinha de trigo; Colagem, parafina, tinta, plástico e mala de madeira; Objeto de poliestireno e alumínio adonisado; Objeto plástico, impressão eletrostática, carimbo e grafite sobre papel.
Instalações
Instalação em Madeira, tecido tingido, maçã, banana e mel, cabo de aço e fio de nylon; Grafite sobre tapume de construção civil; sacos plásticos e resíduos domésticos; Painel com componentes eletroeletrônicos e madeira; Materiais diversos sobre colchão; Painel adesivo vinil sobre lona e metal.

Diante do levantamento realizado é importante evidenciar a necessidade de o MARP complementar os dados da documentação do acervo e a definição terminológica quanto à técnica e materiais empregados. Cabe destacar que uma das questões de grande complexidade é a documentação visando à preservação das obras, uma vez que no acervo do MARP há a necessidade de um detalhamento em decorrência do tipo de material empregado pelos artistas, pois pela natureza do acervo, a maior parte dele foi produzida com materiais efêmeros, que não estão descritos na documentação. Desta forma, é importante a complementação da documentação visando à compreensão das necessidades do acervo frente aos mais diversos agentes de degradação, a começar pelo próprio material empregado.

Pretende-se na continuidade da pesquisa analisar a documentação, correlacionando-a com a obra propriamente dita.

NOTAS

¹ IJsbrand Hummelen is Senior researcher at the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN)

² Disponível em: <<http://www.stephan-schafer.com/arte-contemporanea.php>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRUZ, M. Cadernos de psicofonias de 2002. Curitiba: Ed. Eslética, 2011.

DESVALLÉS, A; MAIRESSE, F. Conceitos-chave de museologia. São Paulo: ICOM, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

SEHN, M. M. A preservação da arte contemporânea. Revista Poiésis. n. 20, p.137-148, dez. 2012.

Disponível em:

<https://www.academia.edu/5881563/A_preservacao_da_Arte_Contemporanea>. Acesso em: ago. 2014.

SHAFFER, S. Arte Contemporânea. O desafio da restauração e conservação da arte contemporânea.

Disponível em:

<<http://www.stephan-schafer.com/arte-contemporanea.php>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

STRINGARI, C. Installations and Problems of Preservation. Modern Art: Who Cares? (1999). Dis-

ponível em: http://www.incca.org/files/pdf/resources/stringari_c._installations_and_problems_of_preservation.pdf. Acesso em: 23 jun. 2014.

HUMMELEN, I. Conservation strategies for modern and contemporary art. Recent developments in the Netherlands (2005). Disponível em: <http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/HUMMELEN%20Conservation%20Strategies%20for%20Modern%20and%20Contemporary%20Art_1.pdf> Acesso em: 10 ago. 2014, 21h.

International Council of Museums ICOM. Código de Ética para Museus. Disponível em: http://www.icom-portugal.org/multimedia/CodigoICOM_PT%202009.pdf. Acesso em: 29 ago. 2014, 11h16.

FORTES Jr., H. F. S. Poéticas líquidas a água na arte contemporânea. Tese apresentada na Escola de Comunicação e Artes, USP, 2006. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-155421/pt-br.php>.

Acesso em: 24 jun.2014.

