

# CONSERVAÇÃO DE MATERIAIS EM ARTE E PAPEL: DESAFIOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Thérèse Hofmann Gatti<sup>1\*</sup>  
Universidade de Brasília

## RESUMO:

O presente artigo busca discutir os novos desafios para conservadores de obras de arte em papel diante da produção contemporânea. Tais desafios são elencados na intenção de incorporar à discussão técnica e tecnológica as questões próprias às artes. Nesse sentido, é vital compreender o papel do museólogo-conservador diante da produção contemporânea e sua relação com as novas experimentações que têm no papel sua base de especulação poética.

## PALAVRAS-CHAVE:

papel, conservação, arte contemporânea

## ABSTRACT:

We intend to discuss what are the new challenge for the paper art conservator considering the contemporary art. We describe some of these challengers intending to get together the tecnics and the technological issues os art. For this is essencial to understand the work of the musician-conservator in front of the contemporary art and its relations with the artists esperiments and proposes.

## KEYWORDS:

paper, conservation, contemporary art

---

<sup>1</sup> \* Possui graduação em Licenciatura Em Educação Artística pela Universidade de Brasília (1990), mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem pela Universidade de Brasília (1999) e Doutorado em Desenvolvimento Sustentável (2008) pelo CDS/UnB. Foi Diretora de Esporte, Arte e Cultura do Decanato de Assuntos Comunitarios da UnB de 1994 a 1997 e Decana de Assuntos Comunitarios da Universidade de Brasilia de 1997 a 2005. Atualmente é Diretora Cultural da Associação Brasileira Técnica de Celulose e Papel e professora Adjunta Dedicção Exclusiva do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Sua area de atuação é Artes, com ênfase em Arte Educação. Atualmente é coordenadora do curso de graduação a distância de Licenciatura em Artes Visuais do Programa Prolicenciatura. Sua linha de pesquisa é Materiais em Arte e Papel Artesanal, atuando principalmente nos seguintes temas: materiais para arte educação, papel artesanal, reciclagem, reaproveitamento, celulose e papel, materiais em arte e inclusão social. Detém duas patentes registradas no INPI, Reciclagem de Papel Moeda (1996) e Reciclagem de Bitucas de Cigarro (2003).

Na história vemos uma diversidade de materiais que foram utilizados pelos homens nas mais diversas formas na busca e ânsia de registrar suas ideias, sensações, impressões e criações. Os suportes utilizados nesta caminhada da humanidade pela Terra foram os mais variados. Assim como, também, foram diversificados os instrumentos, cores e tintas que recobriram estes suportes. Nos museus temos a oportunidade de conhecer um pouco desta diversidade. Obviamente, o que chegou até os nossos dias foram os suportes que resistiram ao tempo, às manipulações diversas, aos microorganismos, aos ataques humanos do meio ambiente, etc. Enfim temos contato com os suportes mais resistentes. Um exemplo disso é a Pedra Roseta, famoso exemplar da civilização egípcia que resistiu ao tempo e pode ser apreciada no museu Britânico desde 1802.

Mas certamente podemos imaginar, e afirmar, que suportes mais delicados foram amplamente utilizados, tais como folhas e entrecasas de árvores, tecidos, seda, madeiras revestidas de cera, além dos ossos de animais, marfim, pedras, conchas, cordas e metal. Os suportes surgiram e se difundiram de acordo com as especificidades da região onde estava localizada determinada civilização, bem como com as características culturais, políticas, econômicas e religiosas da mesma.

A história nos mostra que os sumérios, berço da nossa humanidade, usavam barro para registrar suas ideias.

As tábuas de argila, onde desenvolveram a escrita cuneiforme, que utilizava uma espécie de cunha para gravar no barro macio, também tiveram exemplares que resistiram ao tempo chegando até os nossos dias.

Se tomarmos como base os textos sumérios, considerando-se realmente o que primeiro podemos chamar de “escrita”, compreendida como sequência de signos que podiam ser facilmente decodificados, temos, então, como primeiro suporte da escrita, as placas de argila, nas quais os escribas faziam seus registros utilizando objetos pontiagudos de metal, osso e marfim. Esse tipo de escrita é denominado “cuneiforme” (em forma de cunha) (HOFMANN-GATTI, 2007, p. 12).

A famosa biblioteca de Alexandria, construída por Ptolomeu Filadelfo no início do terceiro século a.C. para “reunir os livros de todos os povos da Terra” e destruída mais de mil anos depois, nos revelou vários rolos de papiros e pergaminhos mostrando que, já naquela época, o arquivo das informações era relevante:

Escavações arqueológicas recuperaram uma grande biblioteca na cidade de Ebla, considerada como um famoso centro de instrução da época na Mesopotâmia, onde se pode verificar que, além dos documentos estarem muito bem ordenados como em uma biblioteca moderna, a escrita cuneiforme teve sua expansão desde o sul da Palestina até o norte da Armênia, passando por adaptações a diversas línguas além da suméria, como a acádia, a hitita e a persa (HOFMANN-GATTI, 2007, p. 12-13).

Entre os suportes usados para a escrita, e que antecederam o papel, temos o papiro, que foi desenvolvido pelos Egípcios no ano de 3700 a.C., e se mostrou um suporte adequado ao tipo de escrita hieroglífica. Usando têmperas e pincéis de pelo ou de junco, as pinturas com temas religiosos resistiram ao tempo e vários exemplares chegaram aos nossos dias, com datações que

remontam há cinco mil anos. Até hoje no museu do Cairo, no Egito, são produzidos papiros com o mesmo processo milenar de retirar a casca da planta *Cyperus papyrus*, deixar de molho para extrair o açúcar e intumescer as fibras. Depois, dispor as tiras em oposição e prensar. Não há uso de colas ou cargas. O material se apresenta extremamente receptivo a tintas mais aguadas e com resistência para ser enrolado e desenrolado várias vezes. A cor mais escura ou mais clara dependerá do tempo de imersão das fibras na tina com água. Este tempo pode ser de uma semana ou mais.

O papiro chegou a ser chamado de “papel augusto” pelos Romanos, de tão valorizado que era. Ele foi o precursor do papel. Apesar disso, não podemos chamar o papiro de papel, pois há uma diferença básica no processo de produção dos dois suportes, pois o papel é um emaranhado de fibras de celulose separadas dos outros constituintes das plantas. Já o papiro é fabricado utilizando o caule inteiro da planta retirando-se somente a casca externa.



Figura 1 - Papiro  
Fonte: A autora.

Além do papiro os Egípcios exportavam também o linho, que era produzido desde 6000 a.C. Com o monopólio egípcio na produção do papiro e com a crescente demanda por suportes para difundir a comunicação, outros povos começaram a pesquisar novos suportes de escrita. Vemos, então, surgir o pergaminho. Diz-nos a história que ele foi desenvolvido como suporte de escrita pelos sumérios na cidade de pérgamo, no reinado de Eumenes II. Sabemos que o couro de animais já era usado desde as cavernas como vestuário, mas o desenvolvimento para suporte de escrita só veio séculos mais tarde.

O pergaminho foi o principal suporte de escrita no Oriente e na Europa durante quase toda a Idade Média, chegando a substituir, após o século VII, o papiro em muitos locais. Sua difusão e ampla aceitação se deu, pois a produção poderia ser feita em qualquer local bem como a sua resistência e durabilidade eram maiores que o papiro.

No Ocidente, povos como os da Polinésia, Havai, Nova Guiné, Java, maias e astecas usavam como suporte dos seus registros entrecascas de árvores tendo desenvolvido a “tapa”, feito a partir das cascas da amoreira, o “huun” oriundo do videiro e o “amatl” da figueira. Até hoje no México se produzem artesanatos com o “amatl”.

Os incas usavam para registro cordas com nós que se chamava quipo, ou quipu. Segundo Bronowski (1983), estes nós forneciam um sistema de informações intrincado. Cada família registrava nestes quipos sua história, suas posses, terras, gado, grãos, números de nascimentos e mortes. Quando havia um casamento, as duas famílias uniam os quipos.

As mensagens chegavam ao inca sob a forma de dados numéricos marcados em pedaços de cordões, chamados quipus [...]. Os números que descreviam a vida de um homem no Peru eram coletados em uma espécie de cartão perfurado ao reverso, um cartão de computador em braille, organizado sob a forma de nós em um barbante (BRONOWSKI, 1983, p. 101).

O papel só veio a ser descoberto por volta de 105 d.C. Esta data ficou registrada como sendo a da descoberta, pois foi a primeira vez que alguém descreveu por escrito o processo de fabricação do papel. Registros arqueológicos já nos informam da existência de papeis anteriores a esta data. Porém em 105 d.C., Ts'ai Lun, funcionário imperial do imperador Ho Ti deixou registrado para a posteridade a “receita” da produção de papel. Na China há um ditado que diz “Tsáng Chieh fez os blocos de impressão e Ts'ai Lun fez o papel” (HUNTER, 1978, p. 50).

E por falar em blocos de impressão, apesar da xilogravura já ser conhecida há séculos pelos orientais, é de Gutemberg o crédito pela impressão de tipos móveis. Em 1450 com a invenção da prensa de Gutemberg o papel se consolida como suporte de escrita.

## O mundo de papel

A história do papel desde o século XV é muito conhecida e seu uso não apenas disseminou um suporte de impressão, mas possibilitou toda uma mudança de comportamento na relação com a informação, no que concerne sua produção, difusão e recepção (CHARTIER, 1999). No atual estatuto da produção de arte contemporânea, o papel passou a ser um elemento que ocupa uma posição dúbia: artefato que remete à tradição acadêmica das artes e, ao mesmo tempo, elemento-suporte crucial para as investigações poéticas atuais.

Tanto no que concerne às operações retóricas e metodológicas que rejeitaram o papel (no bojo dos suportes tradicionais) a partir dos anos de 1960, quanto àqueles que o instituíram como forma privilegiada de suas poéticas (pensemos nas obras de Mira Schendel em papel de arroz que se transformaram num pesadelo para reservas técnicas que não controlam as condições de temperatura e umidade), o papel permanece como problema essencial para conservadores dedicados às obras produzidas nos últimos 50 anos. Seja porque sua configuração direta à obra adquiriu uma complexidade ímpar, ou porque se transformou, estranhamente no mundo das novas tecnologias, num suporte-registro que em muito ultrapassa seu caráter documental. Claro, sem contar seu antigo uso como suporte para as diferentes formas de gravação, desenho e pintura. No primeiro caso, os artistas estão continuamente alocando o material a outros materiais. Obras onde o papel é aglutinado a metais (como operar a prevenção da ferrugem e seu impacto sobre o papel), a pigmentos e materiais orgânicos perecíveis (como preservar tais materiais e compreender o impacto sobre o suporte) ou, ainda, alocado em ambientes

sob condições adversas de conservação, como podemos facilmente encontrar em instalações. Na outra ponta, o papel enquanto esboço de práticas amplas do mundo das artes: suporte de projetos, esboços e estudos. Todo um sistema de registro que artistas tão díspares como Edith Derdky, Matheus Rocha Pitta, Marcelo Moscheta, Pitágoras e Eduardo Eloy, Veronica Cordeiro reconfiguraram ao expor as tênues fronteiras entre a criação e o registro.

Nesse tocante, a arte contemporânea oferece uma dimensão diversa daquela pretendida pelas estéticas anteriores. Se antes a intencionalidade do artista e da obra estavam marcadas pela busca da perenidade, o que se esperava de um desenho ou de uma gravura era a preservação da informação estética pelo maior tempo possível. Este pressuposto, que ajudou a compor parte considerável das políticas preservacionistas desde o século XIX, não é uma obviedade para a produção atual. Storr (1999) é enfático ao nos lembrar que a produção contemporânea carrega em sua própria engenharia constitutiva a falência de sua perenidade, naquilo que ele denomina como “imortalidade provisória”: “Aging and inevitable wear-and-tear dictate that gradual, if not abrupt, shift will take place from the absolute perceptual apprehension of the object to an increasingly conceptual one.”<sup>2</sup> (STORR, 1999, p. 37). Ou seja, na intencionalidade da constituição da informação estética já temos computados o próprio esvanecimento.

Tal questão leva-nos diante de um novo paradigma frente toda a história do papel. Enquanto elemento caro e elitista, de domínio impreciso e tecnologia que foi sendo lentamente desenvolvida, como demonstramos anteriormente, o papel enquanto suporte tradicional da arte, frequentemente, segundo padrões de cada período e época, recebia cuidados especiais. O mesmo não acontece com parte considerável dos artistas atuais, que não estão preocupados com a manutenção memorial da obra.

É evidente que estamos diante de um fenômeno mais complexo e que há um sentido generalizador nessa questão. Claro que há artistas dedicados ao cuidado com o suporte e alguns extremamente hábeis no manejo com o papel e pesquisadores de seus fundamentos tecnológicos. Todavia não são estes os artistas que merecem atenção dos conservadores de instituições museológicas atualmente. Obras que utilizam papéis e que estão no limite entre a preservação e o esgotamento tem determinado novas condutas nos meios especializados. Para isso é preciso compreender a conservação de bens em papel de modo particular quando se trata das poéticas contemporâneas. Vamos abordar três dessas questões.

A primeira diz respeito a ideia de que uma obra deve se manter em sua unicidade irrepetível. Este um fetiche típico da modernidade foi responsável pela construção do discurso patrimonial e museal moderno. A obra como elemento ímpar. Choay (2001) nos apresenta os fundamentos desse processo ao analisar o patrimônio edificado moderno:

É claro que o patrimônio arquitetônico não é o único componente da imagem narcisista patrimonial. Essa imago se enriquece como a museificação de todos os campos e tipos de atividade humana. Para retomar a afirmação de um historiador suíço, o museu, que era uma instituição, tornou-se uma mentalidade. Não apenas todos

2 “O inevitável envelhecimento e desgaste determinam que a mudança gradual, as vezes abrupta, ocorrerá entre uma recepção absoluta do objeto e outra, cada vez mais conceitual”. (STORR, 1999, p. 37, tradução nossa).

os savoir-faire e todos os artesanatos desaparecidos ou ameaçados possuem agora seus museus, mas o mesmo acontece com técnicas industriais e seu produto (automóvel, estrada de ferro, fonógrafo, telefone etc.) // Quanto aos museus de arte e às grandes exposições internacionais promovidas sob a égide, seu ecletismo triunfante bem pode significar de uma só vez uma fragilização da atividade estética e um Kunstwollen agonizante, cujas forças criativas se exaurem. O “desejo de arte” contemporâneo parece não fazer mais restrições, nem mesmo manifestar relutância em relação aos monumentos de alguma civilização ou de qualquer época. Ele absorve com avidez, e de forma indiscriminada, o conteúdo inteiro do museu imaginário (CHOAY, 2001, p. 247, grifo do autor).

Tratar essa unicidade e singularidade como sintoma de uma sociedade narcisista foi a meta de pelo menos duas gerações de artistas contemporâneos desde os anos 1970. Artistas despreocupados com obra enquanto elemento unitário e irrepetível. Isso coloca o conservador, sobretudo nos espaços museais, diante de obras que podem ser reproduzidas a qualquer momento e, portanto, a manutenção da obra-primeira não se torna uma prioridade para o seu criador.

Nesse sentido, o conservador-museólogo deve estar atento a toda documentação sobre a obra. Uma vez que a própria sobrevivência do objeto (pensemos aqui no papel como suporte e/ou elemento poético) não está em constante ameaça diante da precariedade de sua produção. Não apenas a documentação sobre a obra gerada pelo próprio artista é importante, como também todo o registro condicionado, ativamente ou não, pelo próprio profissional. Raramente um conservador questiona o artista sobre a materialidade e a tecnologia do papel utilizado. O princípio ordinário da conservação em arte está mais preocupado com a relação entre “pigmentos” e “objetos” depositados sobre o papel que necessariamente com sua constituição técnica, que, aliás, implica na própria relação mencionada.

Daí surge um problema clássico: o processo de registro mais utilizado para a manutenção da informação estética de uma obra sobre/em/de papel é a fotografia. Os especialistas sabem que registros fotográficos, sem a consulta do artista, podem induzir a recuperações e restaurações equivocadas. Deve-se ater, por exemplo, a diferença de escala das obras. Uma gravura como “Pente Tempo” de Maria Bonomi, com seus 86,5 x 238 cm de 1993, não pode ser fotografada com a mesma escala que o desenho sobre papel “Sob o peso de meus amores” de Leonilson, de 29x21 cm de 1990. Além dessa questão, lembremos que o papel é suporte para as mais variadas técnicas que reagem sob dispersão e absorção da luz de modos diversos. Sem levar em consideração tal característica, o conservador poderá não produzir uma documentação fotográfica adequada à reapresentação ou, em casos cada vez menos raros, à reconstrução da obra no futuro.

O que se pede, desta forma, ao conservador é uma postura mais atualizada. Que o profissional não se apegue apenas à conservação de peças, que em muitos casos padeceram de qualquer modo, mas, também, ao registro dessas peças para, como já dissemos, uma reposição integral ou parcial. Para que isso aconteça é preciso que o registro digital ou fotográfico seja acompanhado de uma exaustiva descrição dos materiais e técnicas empregas no trabalho.

Eis a segunda questão que merece atenção diante da produção contemporânea. Nos primórdios da classificação museológica de tal produção, a utilização da expressão “técnica mista” era recorrente. “Técnica mista” foi um refúgio confortável para o sistema de catalogação da maioria dos museus brasileiros nas últimas décadas do século XX. Todavia ela se transformou num pesadelo para conservadores e restauradores. Isso porque a variedade da poética contemporânea apela para todos os materiais e técnicas ao alcance dos artistas. Há pelo menos quatro décadas, não há mais materiais típicos da arte – embora possamos afirmar que existam os materiais clássicos da arte. Desta forma, o conservador deve ater-se aos testemunhos dos artistas e contemporâneos para a reconstrução de tais descrições.

Tal premissa parece aplicável apenas a instalações, objetos mais complexos ou site specific. Todavia uma simples gravura ou desenho podem guardar em sua composição técnicas e intervenções que, a olho nu, não são discerníveis, mas que na perspectiva físico-química podem a médio e longo prazo alterar consideravelmente as obras. O ideal é imaginar para cada obra um breve memorial sobre sua constituição e mesmo dados como, por exemplo, a procedência do papel, o fabricante, o período de exposição aos “pigmentos” ou outros processos.

Este memorial torna-se um instrumento importante para obedecer a um valor que ainda se faz necessário: a intencionalidade do criador. Isso exigirá do conservador uma visão particular de cada criação. Não há regra para dimensionar como cada obra se relaciona com seu criador. Muitos dedicam-se ao processo de criação de maneira geral, enquanto outros pesquisam cada detalhe de sua produção. E mesmo quando artistas, sobretudo aqueles ligados à arte conceitual, insistem que a obra pode ser alterada ou modificada, caberá ao conservador preservar a obra naquilo que foi a intenção primeira do artista. Essa tarefa é essencial para as políticas e trânsitos do colecionamento das instituições museológicas, uma vez que atinge um ponto sensível na escala das ações mercadológicas e históricas: a autenticidade da obra. A literatura contemporânea (COSTA, 2009) está repleta de artistas, que mesmo denominando-se experimentais, negaram-se a assumir a autoria de obras recriadas ou restauradas. Isso significa um grande prejuízo institucional e econômico para as instituições. Nesse tocante, o conservador-museólogo afeta com seu trabalho diretamente a própria reputação da instituição: “Professional standards for conservators and collection curators dictate that strenuous efforts to be made to preserve any important work of art as originally intended and/or executed by the artist”<sup>3</sup> (MILLER, 1993, p. 44).

No que concerne às obras sobre/em/de papel é preciso levar em conta o que o artista desejou com sua produção, ao mesmo tempo em que é preciso relativizar tais desejos. Muitos artistas contemporâneos tendem a subestimar sua produção em papel, transformando-as em níveis anteriores de projetos maiores. Todavia, para o conservador tais obras possuem sua individualidade (não podemos confundir com unicidade) e devem ser abordadas de maneira particular, sem rejeitar o amplo processo em que ela está inserida.

Não podemos deixar de registrar aqui as obras produzidas quando da redescoberta no ocidente da fabricação artesanal de papel, no final da década de 1970 início de 1980, por artistas norte americanos e europeus. Naquele

<sup>3</sup> “Padrões profissionais para restauradores e curadores de acervos têm exigido que se façam esforços reais para preservar qualquer trabalho de arte da forma como foi originalmente realizada ou concebida pelo artista” (MILLER, 1993, p. 44, tradução nossa).



Figura 2 - Pasta de papel prensado com tecido impresso e embutido.  
Fonte: Rauschenberg (1974).

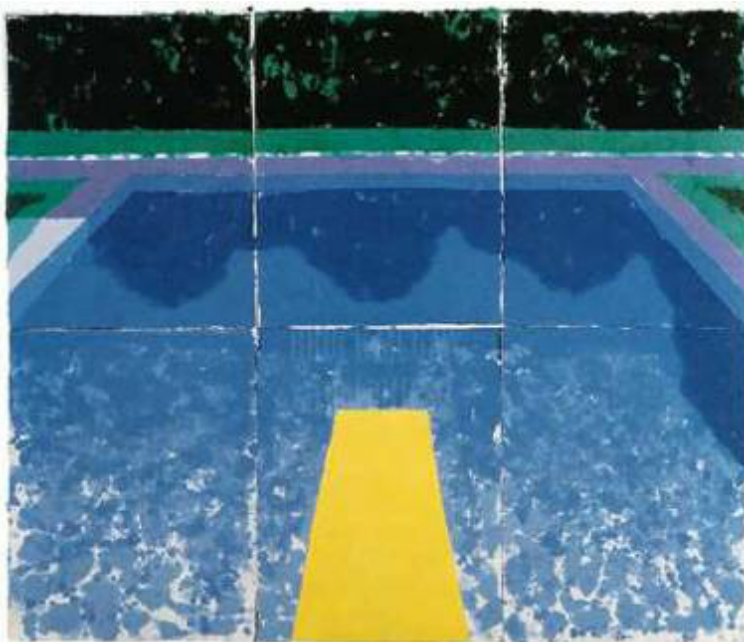


Figura 3 - Pasta papel prensada.  
Fonte: Hockney (1978).



momento a oferta de papel padronizado pela indústria não agradava nem atendia aos anseios criativos dos artistas. O resgate da produção artesanal do papel no ocidente possibilitou aos artistas uma série de criações que ao mesmo tempo permitiam o uso do papel como suporte e como expressão em si, criando o que se chamou de “papel-arte”.

Artistas como Walter Melody, Susam Gosin, Franck Stella, Robert Rauschenberg e David Hockney não só começaram a frequentar moinhos papeleiros como usaram a polpa de papel colorida nas suas obras. São famosas as séries “Pages and Fuses” (1973) de Rauschenberg e as “piscinas” (1978) de Hockney onde são usadas polpas coloridas como palheta ao invés de tinta sobre o papel. Nesta produção a própria polpa de papel colorida vai sendo trabalhada nas mais diversas criações.

Deste movimento, em 1986, o Museu Leopold Hoechst organiza a primeira Bienal de Papel-Arte, contando com a participação de artistas do mundo inteiro entre eles o brasileiro Otavio Roth.

A terceira questão que desejo tratar nesse breve artigo diz respeito à economia da doação. A efetiva maioria dos acervos brasileiros constituíram seus acervos graças a doações de artistas e de colecionadores não-profissionais:

O sistema de arte no Brasil é cheio de vícios que dificultam em muito a sobrevivência do artista e sua produção. A meu ver, um dos vícios mais nocivos é a recorrente solicitação de doação de obras aos artistas, pois revela a inexistência de sólidas políticas de aquisição das instituições públicas e privadas, dificultando a atualização e a manutenção de acervos. Esse vício reforça a ideia de que a salvaguarda da produção da melhor arte que aqui se produz depende dos artistas (TAVARES, 2006).

Segundo Oliveira (2010) tais coleções não trazem qualquer informação sobre intervenções anteriores nas obras ou sobre suas propriedades técnicas. Isso acarreta um problema para os conservadores, visto que ao contrário do que advoga o senso comum, parte considerável dos problemas de degradação de uma obra está ligada às condições de sua realização, bem como as condições de seu armazenamento e exposição das obras em momentos anteriores. Obras em papel expostas sob condições de luz inadequada apresentaram perda na qualidade dos pigmentos. Papel em condições inadequadas de arquivamento sofrem ação de fungos e outras pestes. A vida anterior de uma obra em papel é crucial. Também o conservador deve se atentar para o período de produção de determinado papel para identificar se suas fibras são oriundas de resíduos agrícolas (como os papeis mais antigos que eram produzidos de algodão) ou se são fibras de madeira (como os papeis produzidos a partir do século XIX). O papel, por ser altamente higroscópico, requer na sua conservação um ambiente de umidade bem controlada.

Vimos que este material/matéria-prima/suporte de quase dois mil anos pode ter uma aparência camaleônica. É no século XX que ele tem sua exploração máxima em termos de criação artística. Dependendo do seu processo de produção ou manipulação pode ser confundido com o vidro, cerâmica, metal, pele, etc. O papel pode ser usado em projetos bi ou tri-dimensionais como expressão em si ou como suporte de desenhos, fotografias, gravuras, pinturas ou como escultura.

Quando deixou de ser visto como mero suporte o papel possibilitou uma grande liberdade para o artista passando a ser encarado como material de grande expressividade por si só.

## Referências

- BRONOWSKI, J. A escada do homem. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- CHOAY, F. A alegoria do patrimônio. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- COSTA, Luiz Cláudio da. Uma questão de registro. In: \_\_\_\_\_. (Org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, FAPERJ, 2009.
- HOCKNEY, David. Piscine avec trois bleus. 1978. I fotografia.
- HOFMANN-GATTI, Thérèse. A história do papel artesanal no Brasil. São Paulo: ABTCP, 2007.
- HUNTER, Dard. Papermaking: the history and technique of an ancient craft. New York: Dover Publications Inc, 1978.
- MILLER, A. Sol le witt. Londres: University of Washington Press, 1993.
- OLIVEIRA, Emerson D. G. de. Museus de fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.
- STORR, Robert. Immortalité provisoire. In: CORZO, Miguel Angel (Org.). Mortality immortality? Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.
- TAVARES, Ana Maria. Entrevista. O Estado de São Paulo, 05 mar. 2006. Antologia Pessoal, Caderno Cultural.
- RAUSCHENBERG, Robert. Vale. 1974. I fotografia.

*Artigo recebido em abril de 2012. Aprovado em agosto de 2012*