

## OS TECIDOS E SUA CONSERVAÇÃO: INTERFACES ENTRE A HISTÓRIA DA ARTE E DA CULTURA, AS TEORIAS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO E OS MUSEUS

Soraya Aparecida Álvares Coppola

Mestre em Artes Visuais (EBA/UFMG), Doutoranda em História da Arte – UNICAMP.

Conservadora e Restauradora Têxtil; Professora de Tecnologia Têxtil, Design Têxtil e História da Arte pelo Centro Universitário UNA; Pesquisadora do grupo de estudos em Arte, Design e Moda da Unicamp.

### Resumo

O presente trabalho tem como objetivo primordial apresentar as interfaces lógicas e físicas que podem e devem estabelecer a adaptação entre os sistemas independentes da História da Arte, das instituições museográficas e o universo dos tecidos (produção, comércio, circulação, história e conservação). O estudo das tipologias têxteis e suas variantes (materiais cru, tecnologia empregada, razões de produção e influência de culturas diversas) está vinculado a diversas áreas de conhecimento, se tornando ponto convergente de interesses acadêmicos e de profissionais de áreas diferenciadas. A matéria têxtil, principal produto de comércio desde a antiguidade, se torna, assim, foco de interesses múltiplos, necessitando, então, que seu estudo seja sistematizado por métodos e metodologias de análise técnica, formal e estilística que viabilizem práticas efetivamente produtivas, principalmente, pelos conservadores, restauradores, bem como os historiadores. Esta proposta buscará introduzir uma discussão sobre os estudos dos ornamentos realizados por Alois Riegl, historiador da Escola de Viena, cuja metodologia desenvolvida e aplicada, dedicada em grande parte aos tecidos e tapetes, foi o eixo primordial de influência para a formação da Teoria do Restauro de Brandt, obra basilar para a prática da restauração em todo o mundo.

**Palavras-chave:** Tecidos, História da Arte, Conservação de obra de arte.

### Abstract

The primary objective of this paper is to present the logical and physical interfaces necessary to the adaptation between the independent systems of Art History, museographic institutions, and the universe of textiles. The study of textile typologies and its variants (raw materials, technologies utilized, production motives and the influence of diverse cultures) is linked to various fields, becoming a focal point for converging academic interests and professionals of different areas. The textile material, the principal product of

the trade since antiquity, becomes, in this way, the focus of multiple interests. It is for this reason it should be systematically studied using methods and methodologies which contemplate technical, formal and stylistic analysis making viable the production of effective practices, especially by Conservators, restaurators and Art History professionals. This proposal also seeks to introduce a discussion of the ornaments produced by Alois Riegl, the historian of the Vienna School. His developed and applied methodology, dedicated in large part to fabrics and carpets, was the primary axis of influence for the formation of Brandi's theory of Restoration, a work which is essential to the practice of restoration worldwide.

**Key Words:** Fabric, Art History, Art Conservation.

## Introdução

A presente apresentação das interfaces lógicas (teóricas) e físicas (materiais) que envolve a análise dos tecidos em relação às diferentes áreas do conhecimento não pretende definir uma metodologia quanto ao estudo dos tecidos e dos vestuários, mas, abordar alguns métodos e metodologias que foram aplicadas ao estudo de categorias de objetos considerados artísticos ou culturais, buscando, assim, refletir sobre o papel destes produtos no universo artístico e sócio-cultural ao longo da história da humanidade e a sua valorização, bem como de seu estudo, colocado no decorrer do desenvolvimento das teorias da arte e entre as diversas instituições em que transitam.

Mesmo com tantas possibilidades de variações, valorizações e valorações dos produtos têxteis em qualquer período da história, discutiremos um outro perfil da questão do “valor”: aquele capaz de produzir interfaces com a história, principalmente com a história da arte, a conservação e as instituições museográficas, visto que, segundo Argan<sup>1</sup>, “o juízo sobre a *qualidade* da arte é sempre sobre sua atualidade, sobre seu deslocamento com o passado e sobre as premissas que estabelecem para os desenvolvimentos futuros da pesquisa artística”.

O diálogo se faz necessário e oportuno, visto ser este um universo ainda pouco explorado historicamente e que, salvo algumas exceções, não foi ainda tratado historiograficamente. Muito se tem apontado sobre os problemas encontrados no diálogo entre as exposições de tecidos, vestuário e moda e os setores acadêmicos, mas necessitamos partir para uma análise pontual, a fim de

---

<sup>1</sup> ARGAN & FAGIOLO. Guia da Historia da Arte. Editorial Estampa: Lisboa, 1992. p.16

buscar discursos palpáveis que possam refletir a realidade do universo dos produtos têxteis produzidos por diversas sociedades em todo o mundo, desde os mais remotos tempos e, assim, estabelecer diálogos consistentes.

### **Os produtos têxteis e suas interfaces lógicas (teóricas) e físicas (materiais) com a história da arte e a história da cultura.**

Os tecidos talvez sejam a tipologia que mais facilmente permeia o universo da história da humanidade em geral, sendo minha proposta primordial na atual pesquisa<sup>2</sup>, a de não somente reconhecer sua importância na história cultural, na história da economia, na história social, na história política e na história da ciência e da tecnologia, mas de buscar teorias que viabilizem a inserção de algumas reflexões sobre seu valor para a história da arte, que repercute diretamente no seu valor dentro das instituições museográficas e em sua conservação.

Na análise das interfaces lógicas (teóricas), partimos de Bologna, 1992<sup>3</sup>, que nos aponta uma reflexão sobre a tentativa de análise das artes menores, através de uma síntese cronológica das metodologias propostas para o estudo da arte e da crítica, que vai desde o final da idade média até as propostas de Riegl, podemos observar que o autor deixa clara sua opinião: que a seqüência destas tentativas nos apresenta ações de cunho mais ideológico e menos historiográfico, da retratação do problema da classificação das artes.

Para o autor, o esclarecimento desta classificação não se concretizou em dois aspectos importantíssimos dos debates (problema): quanto às questões das situações históricas nos diversos momentos de classificação das artes, onde as menores se encontravam, por vezes inferiores e por vezes igualitárias às artes maiores,

Tratando-se de uma discriminação efetivamente arrogante, na qual sob as aparências da classificação estética, não é difícil notar desde a primeira aproximação a presença de instâncias das mais complexas naturezas, deve-se dizer logo, que faltou o esclarecimento, enquanto se preferiu esquecer, que as valorizações estéticas não derivam das origens mentais autônomas e, sim,

---

<sup>2</sup> *Os tecidos no Brasil entre 1750 e 1830*. produção, tipologias, usos, comércio e circulação. Proposta de sistematização do estudo e catalogação de objetos têxteis para seu conhecimento, valorização e justa preservação. Doutoranda em História – História da Arte – UNICAMP/SP. Orientador, prof. Dr. Marcos Tognon.

<sup>3</sup> BOLOGNA, Ferdinando. Dalle arti minori all'industrial design. p.380-384. In: Barocchi, Paola. *Storia moderna dell'arte in Italia..* Tra Neorealismo ed anni novanta: 1945-1990. Vol.3°. Giulio Einaudi Editore: Torino, 1992.

exatamente como as obras e os acontecimentos, de situações sócio-ideológicas concretas, cuja identificação é dever primário da historiografia<sup>4</sup>. (p.381 e 382)

e quanto à questão da “mecanicidade” das artes menores.

deve-se reconhecer que não ficou ainda bem esclarecido, nem mesmo ao nível do debatido de modo geral, sobre a “mecanicidade” (...) ainda hoje, apesar das aparências enganosamente seguras, permanece no centro de uma das controvérsias mais graves que atormentam a nossa sociedade. (p.381)

Até o século XV, segundo Bologna, existia um equilíbrio entre o momento teórico-idealístico e o momento prático-operativo na produção de um objeto, que garantia a globalidade efetiva da atividade artística. A partir do século XVI estes dois momentos não somente se separaram como se opuseram, pela ideologia e teoria da arte da época, como também, pela posição social, que o artista, diversamente do artífice, assumiria no meio sócio-cultural, e a questão da “mecanicidade” da produção, ou seja, do momento prático-operativo da obra, passa a ser desprezada, de modo geral, pela sociedade.

Pensar os tecidos e sua produção é reconhecer que as teorias da arte propostas a partir do século XVI (salvo algumas exceções), não somente impediram o devido reconhecimento da produção de tecidos de alta qualidade, base material para a confecção de estruturas tridimensionais únicas, exclusivas, de inovada criação, mas inseriram, no decorrer da evolução cultural, a idéia errônea de que estes produtos nunca seriam objeto de valorização artística, comprometendo sua conservação no tempo, como objeto histórico e, logo, criando barreiras para o registro da memória do fazer artístico têxtil.

Visto que a história da arte, segundo Emiliani<sup>5</sup>, aparece exatamente quando o humanismo começa a esticar entre as artes e os ofícios (ou artes liberais e mecânicas), um fio que no decorrer dos tempos se partiu, sem, no entanto, sua discussão (rara e escassa) ter sido jamais concluída, podemos apontar aqui o início do distanciamento entre prática e teoria, e o conseqüente não reconhecimento e desvalorização de certas práticas artísticas.

Assim, entre metodologias e reflexões críticas, fica claro que não adianta discutir questões quanto ao valor dos produtos têxteis se não voltarmos

---

<sup>4</sup> Visando a uma reconstrução histórica, a intenção é de alinhar-se àquelas exigências de concreta e operativa consciência, já marcadas nos testemunhos de Emiliani e Romano (cfr. aqui, pp.314 sgg e 374 sgg).

<sup>5</sup> EMILIANI, Andréa. Dalle arti allá Storia: L-esigenza conservativa. In: Barocchi, Paola. *Storia moderna dell'arte in Italia*. Tra Neorealismo ed anni novanta: 1945-1990. Vol.3°. Giulio Einaudi Editore: Torino,1992, p.98 a 161.

nossa atenção primeiramente para o ponto em que foi colocado um tênue fio de ligação entre as artes liberais e mecânicas.

os momentos que constituem o objeto de debate metodológico da história da arte foram colocados em relação ao momento ideativo e executivo e este não é um mero detalhe, é um elemento que constitui a chave sociologicamente relevante da inteira relação crítica<sup>6</sup>.

Partindo da premissa de Bologna, segundo a qual na historiografia ainda se encontra aberta a questão da polêmica sobre a hierarquia entre as artes “menores” e “maiores”, devemos discutir o problema da mecanicidade da produção artística e sua relação com a questão da valorização do objeto artístico, identificando-os diferentes processos de produção e a “mecanicidade” implicada em seu fazer artístico ou mecânico.

Abordando o universo dos tecidos, quanto às questões das situações históricas, devemos identificar e relacionar o processo de produção dos tecidos em relação aos processos artísticos e o processo proto-industrial (XVI-XVIII) e industrial (XVIII-XIX) de produção dos tecidos como artefatos. Quanto à questão da “mecanicidade”, devemos identificar e relacionar os graus de “mecanicidade” entre as “artes maiores” e as “artes menores” (da antiguidade ao XIX); a questão do valor (sócio-cultural) do artista e do artesão (do século XV ao XX), considerando o produto final e o aparecimento do design industrial no final do século XIX e início do século XX.

Além das questões de hierarquia das artes e quanto à “mecanicidade” da produção artística, é de fundamental importância analisar a formação do conceito de obra de arte (dentro do debate das teorias apresentadas no século XIX e XX) e as suas implicâncias, principalmente, quanto à questão da valorização das tipologias de acervos, em relação às políticas patrimoniais efetuadas desde então.

Segundo Argan<sup>7</sup>, “o conceito de arte não define categorias de coisas, mas um tipo de valor”<sup>8</sup>, que está ligado ao trabalho humano, suas técnicas e o resultado da relação entre processo mental-ideativo e prático-operativo. Mas só esta relação não consegue definir a arte. “O valor artístico de um objeto é aquele que se verifica na sua forma que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real mediante a percepção e a representação.”<sup>9</sup> Será uma obra de arte

---

<sup>6</sup> BOLOGNA, 1992, p.380.

<sup>7</sup> ARGAN & FAGIOLO. Guia da Historia da Arte. Editorial Estampa: Lisboa, 1992.

<sup>8</sup> Op.cit. p.14

<sup>9</sup> Op.cit. p.14

somente se a consciência que a recebe a julgue desta forma. Assim, “*a história da arte não é uma história de coisas como é uma história de juízo de valores.*”<sup>10</sup>

A importância da história da arte para a história da civilização é que as coisas de valor artístico sempre foram associadas às coisas que a sociedade considerou supremas. A partir do XVIII o valor da arte foi fundamentado através do juízo crítico, que era formulado em cada época segundo parâmetros diferentes, mantendo a diferença entre arte e ofício. “*Hoje seu parâmetro é a história. Um objeto é visto como obra de arte quando tem importância para a formação e desenvolvimento de uma cultura artística, reconhecendo sua historicidade*”<sup>11</sup>. Decidir sua qualidade é decidir sua autenticidade. É definir a noção histórica. Considera-se não autêntico “*o que é repetição, de acordo com modelos, operações técnicas separadas do ato ideativo*”<sup>12</sup>.

Segundo Kubler<sup>13</sup>, para o estudo das artes (de seus produtos) deve-se colocar algumas diferenças. Primeiro,

existe uma grande diferença entre o exercício de um ofício tradicional e o trabalho criativo de um artista: um requer ação repetitiva, o outro pressupõe o afastamento de cada praxi habitual. (...) Somente quando conseguiu o padrão técnico dos próprios instrumentos, um artesão poderá se voltar ao estudo da qualidade e dos efeitos do desenho em outros ofícios para retirar dali novas soluções no seu trabalho.<sup>14</sup>

Em segundo lugar, existe

a natureza utilitária e estética própria de qualquer ramo da atividade artística. (...) cada trabalho tem a sua receita técnica de formulas e execuções que permitem realizar certas combinações expressivas e formais. (...) Estas combinações ou temas iconográficos formam a subestrutura utilitária e racional de cada realização estética. Estrutura, técnica e iconografia pertencem, então, ao substrato não artístico das “belas artes. (...) as obras de arte não são ornamentos, mesmo que muitos ornamentos possam apresentar aquelas mesmas qualidades de bom desenho que são próprias de uma obra de arte. Estamos na frente de uma obra de arte quando falta a característica prevalentemente instrumental e quando o substrato técnico-racional permanece elemento de segundo plano. Quando a estrutura técnica de um

---

<sup>10</sup> Op.cit. p.14

<sup>11</sup> Op.cit. p.17

<sup>12</sup> Op.cit. p.19

<sup>13</sup> KUBLER, George. La forma Del tempo. Giulio Einauidi Editore: Torino, 1989.

<sup>14</sup> KUBLER, 1989, p.23.

objeto ou a sua ordem racional passa em primeiro plano, temos um objeto de uso. P.24.

Podemos então colocar nossa primeira premissa: as diferenças entre as produções artísticas e as produções de objetos com funções determinadas nos direcionam a caminhos diversos, sem, no entanto, determinar hierarquia de valores entre eles<sup>15</sup>. Uma coisa é a obra de arte, outra coisa é a produção criativa e utilitária que, segundo a capacidade de distanciamento do artesão em relação à reprodução mecânica de técnicas e o reconhecimento da inventividade que possa garantir exclusividade e unicidade ao seu produto, pode vir a se aproximar da primeira.

Isto posto, segue nossa segunda premissa: os objetos artísticos funcionais concentram sua qualidade e diferenciação, técnica, artística e histórica, na sua materialidade. É esta materialidade que determina seu valor no contexto sócio-econômico. Enfim, o foco central da análise se coloca: é na materialidade (nas interfaces físicas) do fazer artístico e na sua relação com o momento teórico-idealístico e o momento prático-operativo que se deve partir a reflexão do problema, historicamente e historiograficamente.

As interfaces físicas são o ponto fundamental de conhecimento que determina a metodologia de estudo e descrição dos objetos têxteis a partir da qual podem ser construídos, segundo algumas teorias, os conceitos da história da arte, além de poder serem efetivadas as ações da conservação, restauração e da museologia.

Dentro da lógica de estudo dos materiais têxteis, será sua constituição (fibra, fio, técnicas têxteis, beneficiamento e acabamento) quem determinará a seqüência de análises que poderá indicar, entre outras questões, sua origem, técnica e qualidade. Neste sentido, podemos analisar: as estruturas tridimensionais (vestes, materiais têxteis e costuras; ornamentos; acessórios) ou as estruturas bidimensionais (as técnicas têxteis; o material cru: fibras, fios ou composições metálicas); as formas e estilos iconográficos; as suas relações com a arte.

### **Os tecidos, a história da arte, a conservação e o museu: de Riegl a Brandi**

A matéria têxtil, principal produto de comércio desde a antiguidade, se torna, assim, foco de interesses múltiplos, necessitando, então, que seu estudo seja sistematizado por métodos e metodologias de análise histórica, técnica,

---

<sup>15</sup> Mesmo que caiba aqui uma reflexão estéticas, amplamente discutida no XIX e XX.

formal e estilística que viabilizem práticas efetivamente produtivas, principalmente, pelos conservadores e restauradores, bem como os historiadores.

Particularmente, o século XIX virá apresentar um universo de pensamentos que se direcionarão em teorias e metodologias aplicadas à arte e que até hoje são mais ou menos observadas pelos historiadores. Neste período, a distinção colocada no XVI entre artes liberais e mecânicas, começa a ser dissolvida, sendo levantados novos problemas, relacionados a diversas linhas teóricas, que serão discutidos e questionados no início do século XX, principalmente, entre alguns expoentes da Escola de Viena e da Itália.

Partindo das premissas supra colocadas, encontramos na Escola de Viena as diretrizes ideológicas e metodológicas que podem ser nosso elo de ligação entre o estudo dos objetos têxteis através de ciências independentes, tais como a história da arte e a conservação.

O expoente mais significativo desta referida escola se encontra em Alois Riegl, historiador que trouxe contribuições inovadoras à história da arte, em particular atenção aos materiais têxteis, visto sua dedicação no estudo e organização de coleções museográficas, influenciando diretamente a criação de novas metodologias no âmbito das ciências sociais e antropológicas. Seu diferencial, em relação aos outros historiadores da época, é que tinha grande prática de obras e museus e não estava influenciado pelos métodos da história naquela época.

Enquanto os historiadores da arte tentavam ligar a obra à personalidade artística em esquemas de interpretação como escolas, épocas e mestres, Riegl estudava as obras como anéis de desenvolvimento necessário e contínuo sem a personalidade, mostrando pela primeira vez na história da arte, uma nova “verdade”: a personalidade histórica do indivíduo é portadora de instâncias gerais que a superam e, assim, a gestenam. A obra é uma unidade histórica geral, verdadeira e com categorias próprias de desenvolvimento estilístico, correspondente aos grupos, épocas, nações, extensivo no espaço e no tempo.

Falará, assim, da questão da unidade de estilo de uma época e de um ambiente, reconhecível na materialidade dos objetos. Se o fazer artístico e sua materialidade é o corpus do objeto, este deve ser analisado, sua origem questionada, suas diferenças, finalidades e analogias devem ser explicadas, sendo somente ao final deste processo, conceituado e classificado.

Sua importância neste discurso é que não podemos falar em valorização dos objetos têxteis, sem obrigatoriamente partir de suas teorias. Riegl tinha a convicção de que a história da arte era a história da humanidade, indo contra os dois maiores juízos de valores tradicionais: a contínua hierarquia



entre as artes maiores e menores, onde a primeira era fruto da representação do homem e de seus fatos e a segunda era relativa à ornamentação.

Partindo destas determinações, desenvolveu uma teoria própria, onde a vontade da arte (*Kunstwollen*), visão geral, especial, intencionada e criativa toma forma na obra de arte, se afirmando, sempre “lutando contra o objetivo utilitário, a matéria-prima e a técnica”<sup>16</sup>. Riegl mostrou que a correta verificação da vontade da arte em um período só é possível quando da análise de processos artísticos diversos, tais como a arquitetura, a pintura, a escultura e a ornamentação em relação com as características sociais, religiosas e científicas do nosso tempo.

Na proposta de buscar introduzir uma discussão sobre os estudos dos ornamentos realizados por Riegl, podemos fazer um paralelo de suas ações, diretas e indiretas, com o surgimento da disciplina da conservação do patrimônio. Sua metodologia, desenvolvida e aplicada em contato direto com os objetos de estudo, dedicada em grande parte aos tecidos e tapetes, foi o eixo primordial de influência para a formação da Teoria do Restauro de Brandi, obra basilar para a prática da restauração e conservação em todo o mundo. Riegl (1857-1905) e Brandi (1906-1988) deixaram uma forte herança no modo de entender a conservação, mas cada um opera em um contexto diverso.

Como vimos, segundo Argan, a arte é uma perspectiva histórica. Para reintegrar a obra de arte no seu momento histórico, deve-se reconstruir os processos que a geraram e estruturas que a condicionaram e a via paralela desta dialética é a proteção e valorização, que anda, passo a passo com a nova história da arte.

Resumidamente, a metodologia prática de Riegl identifica cinco elementos fundamentais para a análise da obra: o motivo (*was*); o fim (*wie*); o material (*woraus*); a técnica (*wodurch*); a relação entre a forma e a superfície (*wie*) e o resultado de sua prática efetiva pode ser observado através de seus trabalhos no MAK, em Viena.

Mesmo que as teorias de Riegl tenham sido introduzidas lentamente na Itália<sup>17</sup>, de 1880 a 1915, sua reflexão teórica quanto ao método coincide com aquelas italianas: a revalorização dos períodos de decadência; a importância da

---

<sup>16</sup> **SCARROCCHIA**, Sandro. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con la scelta di saggi critici. Prefazioni di Andrea Emiliani, Ernest Bacher, elio Garzillo. Bologna: CLUEB, 1995.

<sup>17</sup> Através de sua influência indireta (por Schollosser, Eisler, etc) e quase imperceptível, reconhecida e tratada por Scarroschia, em Toesca, Croce, Bettini, Berenson, Longhi, entre outros.

literatura artística e da crítica; a atenção às artes menores; os problemas de conservação e restauração e o museu como ponto de referência da produção artística.

A grande questão quanto à ineficácia do pensamento riegliano na Itália (e consequentemente, onde a legislação italiana influenciou) reside no modo de conceber a tutela, que na Itália os preceitos são o guia que conduz à prática, não bastando a autoridade da disciplina, como acontecia na Áustria na época de Riegl.

O maior legado de Riegl ao patrimônio foi a sua teoria dos valores, na qual um “monumento” é qualquer obra de arte que contenha um valor histórico. Segundo ele, os monumentos se dividem em intencional (memória de um evento ou personagem) e o não-intencional (significado adquirido através do tempo e como resultado da vida em sociedade). Segundo o autor, o valor histórico, em lento processo, se transformou em valor de idade, que se divide em dois grupos: valores de memória (valor de idade, histórico, comemorativo intencional) e valores contemporâneos (valor de uso, valor artístico, valor de novidade, valor artístico-relativo). Para ele, a obra de arte é definida como “criação humana táctica, ótica e acústica que possui um valor artístico”.

Brandi pertence a um outro contexto, de influência croceana, desenvolvendo seu pensamento em contato com Argan. Segundo o autor, para que a restauração possa acontecer, é fundamental seu reconhecimento como obra de arte, visto sua historicidade, concordando com ele outros autores, como Heidegger. É a sociedade que, através de um repetido reconhecimento, deve reconhecer e conhecer os valores de uma obra e a salvaguardar.

No pensamento de Brandi as operações de restauro se diferenciarão segundo o produto da atividade humana (manufatura da indústria e as obras de arte), buscando restabelecer a funcionalidade na primeira e a essência da segunda em sua estrutura e aspecto, sendo que, a obra de arte será classificada genericamente como produto da atividade humana até que se reconheça, pela consciência, que se trata de uma obra de arte, não a excluindo do mundo dos objetos, como parte particular do mundo de qualquer indivíduo, enquanto não se interroga na sua essência e no seu processo criativo que a produziu.

## Conclusão

Dentro desta breve reflexão, podemos ver a importância de se levantar a discussão sobre a estipulação do conceito de obra de arte, visto que segundo o desenvolvimento das teorias da arte, das quais se originam as argumentações quanto à efetivação e validade das ações de restauração, serão embasadas as ações de proteção ou não proteção de certas tipologias de produção artística.

Partindo dos tecidos e sua conservação e pensando-os como interfaces entre a história da arte e da cultura, as teorias de conservação e restauro e os museus, podemos concluir que Riegl se apresenta como uma grande fonte de apoio teórico, visto que, em relação à conservação dos “monumentos”, sustenta o conceito de *Kunstwollen* e o valor de cada período; define o valor de idade; mantém que o valor artístico ou artístico-relativo são relativos aos valores contemporâneos, apresentando uma metodologia de abordagem formal ao estudo dos tecidos, sendo uma parâmetro para a formação de um modelo de catalogação têxtil.

Brandi diferencia-se de Riegl quanto ao conceito da arte e sustenta que o processo criativo não era dependente de uma cultura ou outra, mas independente, nos colocando os limites em que os materiais têxteis foram tratados dentro de uma política de conservação baseada nas teorias deste autor.

Neste sentido, podemos colocar que, de Riegl a Brandi, partindo de teorias diversas e visando níveis diversos da preservação do patrimônio, a maior contribuição ao universo da conservação é a afirmação da importância do questionamento histórico da obra e a verificação da mecanicidade e da criatividade encontrada em seu fazer artístico, na sua materialidade, que determinará seu valor, sua valorização e sua classificação dentro do universo museográfico.

### Referência bibliográficas

**ARGAN**, Giulio Carlo, **FAGIOLO**, Maurizio. *Guide of the History of Art*. Editorial Estampa: Lisbon, 1992.

**BOLOGNA**, Ferdinando. *Dalle artificial minority all'industrial design*. p.380-384 In: Barocchi, Paola. *Storia modern dell'arte in Italy*. Tra Neorealismo anni ed novanta: 1945-1990. Vol.3 °. Giulio Einaudi Editore: Torino, 1992.

**BRANDI**, Cesare. *Teoria del Restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

**KUBLER**, George. *La forma del tempo: la storia dell-arte e la storia delle cose*. Giulio Einaudi editore: Torino, 1989.

**EMILIANI**, Andrea. *Dalle Articles allá Storia: L'esigenza conservative*. In: Barocchi, Paola. *Storia modern dell'arte in Italy*. Tra Neorealismo anni ed novanta: 1945-1990. Vol.3 °. Giulio Einaudi Editore: Torino, 1992.

**SCARROCCHIA**, Sandro. *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. *Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con la scelta di saggi critici*. Prefazioni di Andrea Emiliani, Ernest Bacher, elio Garzillo. Bologna: CLUEB, 1995.