

Reflexões sobre a cor na conservação/ restauração¹

Teresa Cristina Toledo de Paula
Museu Paulista da USP

[...] como és um grande caçador, eu gostaria que me dissesse que cores de garanhão & égua são capazes de produzir cavalos de cor parda. Por parda refiro-me a uma tonalidade creme, misturada com marrom ou acinzentado. Perguntei a uma porção de pessoas & não consigo descobrir. Também não consigo descobrir de que cor é ao nascer, o potro que mais tarde se transformará no cavalo pardo. Já que estou fazendo perguntas, faça-te mais esta. Algum dia já viste um Asno com uma listra dupla nos ombros? (CHARLES DARWIN, out. 1858)²

A conservação de bens culturais apresenta-se, hoje, como uma atividade científica e não como uma ciência. As novas tecnologias, a pesquisa dos diferentes materiais, a melhor compreensão dos processos de degradação, aliados a uma ética e a uma visão de mundo do profissional conservador e da instituição que ele representa, juntos é que formam a atividade de conservação³. Esta atividade encontra-se organizada internacionalmente desde 1930, quando se realizou em Roma a primeira conferência internacional de conservação⁴. Atualmente as principais idéias e experiências de trabalho em conservação – mais no exterior do que no Brasil – refletem as discussões surgidas nos congressos e/ou encontros promovidos pelas principais organizações internacionais de conservação: *ICOM-CC*⁵ (Comite de Conservação do ICOM), *ICCROM* (Centro Internacional para Preservação e Restauração de Bens Culturais), *IIC* (Instituto Internacional de Conservação), *AIC* (Instituto Americano de Conservação), *UKIC* (Instituto de Conservação do Reino Unido) e *SSCR* (Sociedade Escocesa para Conservação e Restauração). Além destas organizações, merecem especial destaque as atividades e publicações desenvolvidas pelo *Canadian Conservation Institute*, sediado em Ottawa, e pelo *The Getty Conservation Institute*, sediado em Marina Del Rey, Estados Unidos. Vários museus também possuem equipes de conservadores, cuja opinião acaba sempre por influenciar toda a coletividade da conservação.

1. Este texto foi originalmente produzido como trabalho final da disciplina de pós-graduação *Reflexões sobre a cor*, ministrada em 2000 pelo Prof. Dr. Marco Gianotti do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP.

2. BURKHARDT, Frederick (Ed.), *As cartas de Charles Darwin*. Uma seleta, 1825-1859. São Paulo: UNESP/Cambridge, 2000. p. 282.

3. Esta idéia, de uso corrente, aparece definida por Konstanze Bachmann na introdução de *Conservation Concerns. A guide for collectors and curators*. Nova York: Cooper-Hewitt National Museum of Design - Smithsonian Institution, 1992.

4. Konstanze Bachmann, op.cit., p. 1. Segundo afirma a A., seguiram-se a este encontro, do ponto de vista formal, o *ICOM* (International Council of

Museums), fundado em 1946, na França; o *IIC* (International Institute of Conservation), em 1950, em Londres; e o *AIC* (American Institute for Conservation) formado em 1973.

5. O Comitê de Conservação encontra-se subdividido atualmente em vinte e três grupos de trabalho que possuem jornais específicos, e eventualmente promovem simpósios temáticos. São eles: 1. Conservação Preventiva; 2. Formação em conservação/restauração; 3. Teoria e História da Restauração; 4. Exames Científicos das obras de arte; 5. Documentação; 6. Pintura I - conservação e restauração de pinturas; 7. Pintura II - Estudo científico de pinturas: métodos e técnicas; 8. Escultura e policromia; 9. Pinturas murais, mosaicos e arte rupestre; 10. Documentos gráficos; 11. Registros fotográficos; 12. Coleções Etnográficas; 13. Materiais orgânicos e arqueológicos submersos; 14. Têxteis; 15. Couro e materiais afins; 16. Coleções de História Natural; 17. Pedra; 18. Vidro, cerâmica e materiais afins; 19. Metais; 20. Materiais laqueados; 21. Mobiliário e objetos em madeira; 22. Resinas: caracterização e avaliação; 23. Materiais modernos.

6. CONSTANTIN, Stéphanie. *The barbizon painters: a guide to their suppliers. Studies in Conservation*, Londres, n. 46, p. 49-67, 2001. The Journal of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, p. 52.

7. Mark Richter et al. Purple fluorite: a little

São exemplos as equipes: da *National Gallery*, *British Museum* e *Victoria & Albert Museum*, na Inglaterra; dos Museus da *Smithsonian*, nos Estados Unidos, e do *Laboratoire de recherche des Musées de France*, na França.

Dentro desse gigantesco universo de análise, portanto, quais poderiam ser os temas de pesquisa relacionados à questão cor? Iniciando pela nossa área de especialidade e atuação profissional, os têxteis, as questões sugeridas podem ser de diversas naturezas: análise das cores e processos de tingimento, estudos socioeconômicos, identificação de origem, revisão de interpretações históricas equivocadas, história do gosto e da sensibilidade, história das práticas museológicas, etc.

Um bom e primeiro exemplo, se pensarmos na cor como “experiência temporal transformada em conteúdo, uma narrativa no tempo”, são as questões pouco respondidas, ainda hoje, sobre as escolhas das cores X cores disponíveis:

Ao estudarmos os coloristas do período, um dos nomes freqüentemente mais citados é o de Deforge, que começou suas atividades como um mero produtor e vendedor de cores e vernizes na Rue Saint Martin, 152.⁶

Nas últimas três décadas os métodos científicos, mais novos e mais completos, utilizados na análise dos materiais dos artistas levou à descoberta de pigmentos até então desconhecidos. Alguns desses métodos possibilitam até determinar as possíveis fontes do pigmento e/ou a forma como eles foram manufaturados.

Um desses pigmentos é a fluorita. A cor da fluorita é extremamente variável: incolor, amarela, verde, rosa, azul, tons de púrpura e púrpura pretejada são as mais comuns... Além da hematita púrpura amarronzada, a fluorita é o único pigmento inorgânico violeta a ter sido identificado nas pinturas do gótico tardio e início da renascença. A literatura técnica contemporânea confirma que a púrpura era uma cor bastante conveniente: nas pinturas examinadas, a fluorita foi usada tanto pura, como pigmento do artista clássico, quanto como aditivo para realçar cores mistas.⁷

Um exemplo local sobre eventuais erros de interpretação e leitura ocasionados pela ausência de pesquisa é a falta de informação sobre os pigmentos e processos de tintura desenvolvidos no Brasil até o século XX. Vejamos: há muito já concluímos, nestes anos de trabalho, que os pigmentos azuis utilizados nos séculos XVIII e XIX, não necessariamente o índigo, passam por um processo de oxidação, transformam-se e mesmo se desprendem, ocasionando uma descoloração, uma mudança na cor dos tecidos⁸. Uma série de têxteis hoje aceitos como amarelos, por exemplo, eram originalmente verdes⁹. E assim por diante, com muitas outras colorações. Gage, por exemplo, ressalta em um de seus textos o impacto trazido pelos corantes sintéticos nas décadas de 1850 e 60¹⁰.

Um caso próximo, bastante curioso de alteração cor-contexto, é o do estandarte da Faculdade de Medicina da USP. O estandarte em tecido hoje amarelo, com pintura de Oscar Pereira da Silva, originalmente era verde, cor atribuída à Medicina¹¹.

A interpretação cor-contexto aplica-se muitas vezes a tons e nuances de uma mesma cor e precisa ser considerada, necessariamente, antes de submetermos um artefato a um tratamento de conservação. Este é o caso dos brancos, por exemplo, nos diferentes períodos históricos. Sabe-se que os diferentes tons de branco existentes nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX são bastante difíceis de ser estabelecidos ou reestabelecidos. Registros do século XVIII referem-se a diferenças nos preços das rendas de acordo com a nuance de branco desejada¹².



FIGURA 1 – Bandeira brasileira do Império, em seda. Note-se a alteração da cor verde original para uma cor amarronzada. (detalhe da área central). Acervo Museu Paulista da USP. Fotografia da autora.



FIGURA 2 – Bandeira brasileira do Império, em lã (detalhe da área central esquerda). Note-se a alteração da cor verde. Acervo Museu Paulista da USP. Fotografia da autora.



FIGURA 3 – Bandeira brasileira do Império, em lã (detalhe da área central). Note-se a alteração da cor verde original do ramo para uma cor amarronzada. Acervo Museu Paulista da USP. Fotografia da autora.

known artist's pigment and its use in late gothic and early renaissance painting in northern europe. *Studies in Conservation*, Londres, n. 46, p. 1-13, 2001. The Journal of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

8. Descoloração, neste contexto específico, definida nos termos descritos por James Hammet et al. "*The term discoloration is used here to mean an undesirable change in color.*" The discoloration of acrylic dispersion media In: *SAVING the twentieth century: the conservation of modern materials*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 1993. p.390.

9. O melhor e mais frequente exemplo dessa mudança das cores, conforme ilustram as imagens, pode ser verificado nas bandeiras brasileiras do Império. O Museu Paulista possui vários exemplares nessas condições.

10. GAGE, John. *Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction*. Londres: Thames & Hudson, 1999. p. 221.

11. O estandarte da Faculdade de Medicina da USP foi conservado no Museu Paulista em 2002. Outros estandartes, das escolas fundadoras da USP - direito, farmácia, etc. - têm suas cores igualmente alteradas o que tem provocado uma série de análises equivocadas. E aqui também cabe uma pergunta. De onde, de quando vem esta atribuição de determinadas cores a determinadas áreas profissi-

Ainda tratando-se especificamente dos têxteis, encontram-se na bibliografia correlata diversas narrativas sempre associando-se o uso de cores a situações socioeconômicas (ou afetuais) determinadas. Na literatura brasileira, por exemplo, encontramos longas e minuciosas narrativas nos romances de José de Alencar – *Senhora, A Pata da Gazela*, etc. – e outros seus contemporâneos.¹³

Um segundo exemplo de reflexão sobre a cor no contexto da conservação/restauração seria o da "análise científica" sobre os materiais-suportes das cores e suas transformações através do tempo. Boa parte dessas pesquisas integram projetos específicos, de aplicação e contribuição determinadas, como por exemplo:

[...] a variedade de fontes dos pigmentos vermelhos africanos, minerais e botânicos, é maior do que geralmente se tem afirmado. Identificações mais precisas podem ajudar os estudiosos a relacionar, em grupos, os objetos com pintura, segundo sua técnica ou geografia; mas é preciso, sempre, relembrar que tal identificação das fontes dos pigmentos vermelhos pode não ser relevante à análise de seus simbolismos ou da intenção do artista. Se o pigmento vermelho for o chumbo, é preciso cuidado a fim de evitar uma eventual descoloração quimicamente induzida pela exposição a ácidos, sulfatos ou mesmo luz excessiva.¹⁴

No contexto local, mencione-se, a análise precisa de diferentes pigmentos vermelhos encontrados em cerâmicas arqueológicas está sendo decisiva na identificação dos diferentes grupos humanos que habitaram regiões do Pantanal¹⁵.

Outros estudos, menos pontuais, dedicam-se à análise das alterações das cores e de suas principais causas: "Os pigmentos obtidos de fontes orgânicas, especialmente os púrpuras e os azuis, descolorem em meio de pH alcalino, tal como ocorre com o "true fresco". Já outros pigmentos descolorem devido a uma variedade de razões."¹⁶

Metodologias e técnicas de análise como a cromatografia líquida e a colorimetria têm sido aplicadas, com certa regularidade, nas diferentes áreas da conservação/restauração com o objetivo, dentre outros, de escrever uma história dos materiais e da utilização das cores¹⁷:

Cada corante natural de proveniência animal ou vegetal pode ser analisado por um determinado número de técnicas apropriadas. A identificação exata da fonte biológica, selecionada e utilizada, permanece quase sempre difícil, às vezes impossível, já que nos faltam os produtos adequados de referência ou devido a dados imprecisos da literatura específica. Nesses casos difíceis as técnicas modernas de análise podem ser úteis – mesmo que apenas para pesquisar combinações específicas nos componentes dos corantes –, interpretando os dados em função de resultados obtidos em outras áreas de estudo dos tecidos (história, história da arte, tecnologia, geografia, biologia) [...] Há um grande número de fontes naturais disponíveis que podem ser combinadas e de algum modo consideradas. Cada corante, individualmente, é constituído de vários componentes que, juntos, contribuem na formação da tinta final (por exemplo, há pelo menos dez na cochenilha americana ou *Dactylopius coccus*) sendo que vários são comuns às diferentes fontes. Os produtos pertencentes a uma mesma classe assemelham-se bastante quanto à sua estrutura química, mesmo se as fontes forem bem divergentes (por exemplo, há anthraquinonas tanto nos vermelhos animais quanto nos vermelhos vegetais). Fica claro, assim, que um corante natural não pode ser suficientemente determinado a não ser após o cumprimento das seguintes condições: todos os componentes que contribuem à formação de uma cor devem ser separados; cada um deve ser caracterizado em seu espectro ultravioleta e visível; os resultados relativos a vários dentre eles, devem ser calculáveis; é necessário dispor de algum tipo de banco de dados que contenha os resultados das análises das tinturas efetuadas no laboratório, dentro de condições bem definidas em relação à fonte biológica e à procedência da tinta.¹⁸

Muitos desses estudos, inclusive, servirão como suporte para a análise de procedimentos de restauração em diferentes momentos históricos e geografias diversas. Gage, em outro texto seu, discute exaustivamente o significado da cor vermelha nas culturas ocidentais afirmando que:

[...] a maior parte do histórico disponível sobre o uso que se fez das cores vem, inevitavelmente, da classe social mais alta, dos ricos e bem nascidos e, quase sempre, foi apenas no contexto das cerimônias públicas que a cor alcançou a população como um todo: a hierarquia das cores como um sistema de valores, no qual o vermelho é o topo.¹⁹

O autor associa a importância do vermelho nas línguas indo-européias à idéia de sangue, de vida, enfatizando o fato dos termos *red*, *rouge*, *rot* e *rosso* derivarem, todos, do termo sânscrito *rudhinâ*, que significa sangue.

Em texto dos Anais do Museu Paulista de 1943, Taunay analisa o relato de vários viajantes e deles extrai comentários sobre a indumentária e o uso de cores no Rio de Janeiro:

As fluminenses, de posição, diz o pastor Langstedt, saém à rua envoltas em mantas vermelhas; às mulheres de côr e às negras só se permite o uso de chales negros e saias azues. Usam as senhoras diamantes na cabeça e nos braços; os rosários de perolas e coral e, às vezes, amuletos preciosos acompanham o vestuário feminino [...] os panos finos, os portugueses os vendiam aos côvados, os algodões e as lãs às varas. A vara (110cms) de pano azul inglês custava 5.500 réis; a de grã ó.500. Um par de meias "rico" também inglês 5.000.[...] Pouca seda vestiam as cariocas inclinando-se de preferência pelos tecidos de algodão, ingleses ou indianos, e os casacos de lã. Entre as cariocas observou o viajante muita infixidez de gostos. Assim se entregavam à escolha da maior diversidade entre as cores e os padrões das fazendas. Positiva a sua atração pelos tons fortes e carregados do encarnado azul e violáceo, assim como pelos desenhos de ramagens. [...] Pode Aguirre observar quanto os cariocas, homens e mulheres, eram aceiados. E quanto apreciavam vestir roupa branca bem tratada, lavada e engomada primorosamente. Gostavam muito dos laivos azues que o emprego do anil nela deixava.²⁰

Um terceiro exemplo de reflexão sobre a cor é aquele que discute questões específicas da conservação/restauração das artes visuais contemporâneas. Tomaremos como texto de discussão a publicação *Modern Art: who cares?*²¹, sem dúvida, o dossiê mais completo sobre curadoria de coleções artísticas contemporâneas. A publicação é resultado de um trabalho iniciado em 1993, pelas organizações editoras, e que até 1996 reuniu curadores, diretores, historiadores da arte, filósofos e conservadores em grupos de trabalho e discussões teórico-práticas sobre 10 estudos de caso (*pilot objects*)²². O livro apresenta os resultados das discussões, pesquisas e tratamentos de conservação apresentados todos no simpósio homônimo, realizado em Amsterdam de 8 a 10 de setembro de 1997. Toda a primeira parte da publicação é dedicada aos estudos de caso. Cada um deles é apresentado ou analisado por um curador; em seguida, por um conservador; em vários casos são apresentados depoimentos ou entrevistas com os artistas; e, finalmente, é apresentado o procedimento de conservação adotado.

A qualidade dos textos, temática e interesse na análise variam consideravelmente em cada um dos dez casos, mas, de modo geral, todos apresentam questões importantes, aspectos inéditos à reflexão como um todo. A cor, entretanto, é tema específico de apenas três artigos²³. Vários artigos, ao discutir os estudos de caso, mencionam o elemento cor inserido nas discussões

onais, vermelho-Direito, verde-Medicina, etc.?

12. Segundo Pat Earnshaw, autora de um estudo sobre o assunto, não podemos submeter uma renda branca do século XVI, por exemplo, a uma lavagem aquosa com detergentes comerciais. Não podemos assumir tal procedimento, afirma, não porque eles possam trazer ao têxtil elementos indesejáveis à sua preservação, mas porque estes introduzirão no objeto, necessariamente, branqueadores ópticos que lhe darão características branco-azuladas, que uma renda, com essa datação, não poderia jamais conter. Vide EARNSHAW, Pat. *Bobbin & Needle Laces: identification & care*. London: B&T Batsford, 1983. 191 p. il.; GUINEAU, Bernard. *Acquisition et traitement de donées colorimétriques; application à l'étude de la teinture des textiles. In la conservation des textiles anciens. Journées d'Études de la SFIC*, p. 53-68. Angers, out. 1994.

13. Romances como *Senhora e A Pata da Gazela* descrevem em detalhes as indumentárias e suas cores.

14. PORTELL, Jean D. African red pigments. In: SYMPOSIUM 86 - THE CARE AND PRESERVATION OF ETHNOLOGICAL MATERIALS, 1986, Ottawa. *Proceedings*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 1986. p. 126.

15. Este projeto de identificação das cerâmicas arqueológicas pantaneiras é desenvolvido pela Instituto de Química de São Carlos/USP, Universidade

Federal de Corumbá e instituições estrangeiras.

16. CRONYN, Janey. *The elements of archaeological conservation*. London: Routledge, 1990. p. 118.

17. Para uma descrição completa das metodologias e técnicas disponíveis ver: FERRETTI, Marco. *Scientific investigations of works of art*. Roma: ICCROM, 1993. Especificamente ver, entre outros: GUINEAU, Bernard. "Acquisition et traitement de données colorimétriques: application à l'étude de la teinture des textiles. In *conservation des textiles anciens*. *Journées d'Études de la SFIC*, p. 53-68, Angers, out. 1994.

18. WOUTERS, Jan. "Analyse des colorants naturels par chromatographie liquide haute performance (clhp) un élément contribuant à l'étude textile globale. In *la conservation des textiles anciens*. *Journées d'Études de la SFIC*, p. 70, Angers, out. 1994.

19. The significance of red. In: GAGE, John. *Colour and meaning: art, science and symbolism*. London: Thames & Hudson, 2001.

20. No Rio de Janeiro dos vice-reis, de Affonso de E. Taunay. *Annaes do Museu Paulista*, Tomo XI, p. 5-143, 1943.

21. HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (Ed.). *Modern art: who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amster-

mais relevantes, em nosso entender, e que servem de elemento condutor a todos os tópicos analisados. Os argumentos principais são três, basicamente.

○ primeiro seria o **drama de Agamemnon**: conservar ou não conservar, intervir ou não intervir: não importa qual a opção escolhida, segundo o autor, ela sempre será trágica aos profissionais envolvidos: "Assim, uma vez tomada a decisão, nós sempre sentiremos a dor de termos feito algo de errado – mesmo que nossa escolha tenha sido, obviamente, a melhor."²⁴ ○ autor afirma buscar na filosofia, basicamente no pensamento aristotélico, uma solução, uma terceira possibilidade, afirmando também não existir uma taxonomia moral, desenvolvida, que possa ser aplicável à preservação da arte contemporânea. Um exemplo, nesse contexto específico, seriam os neons cujas cores se alteram com o passar do tempo, até finalmente apagarem. ○ que fazer? A alteração das cores, nas obras em neon, é aceitável ou não?

Os neons são apenas formas, especiais, em exposição. A discussão sobre o quanto operar (ligar/desligar) um objeto de arte a cada ano é idêntica, em princípio, à questão da exposição das artes tradicionais à luz ou ao risco de deixar que sejam transportadas ou dependuradas sem proteção frente ao público. Todos os objetos artísticos estão sendo usados como objetos materiais, seja de forma lenta e eventual seja de modo intermitente [...]²⁵

Um segundo argumento seria o **fetichismo curatorial**. De acordo com D.H. van Wegen²⁶, os modos de preservação sempre foram suscetíveis às interpretações e, portanto, a idéia de retorno a um estado original – amplamente defendida pelos teóricos da restauração ainda hoje – não passa de pura ficção. ○ autor retoma a definição de *kunstwollen*²⁷, de Alöis Riegl e, historiando os diversos momentos teóricos da preservação, argumenta que sempre haverá perdas nos processos curatoriais, sejam elas perdas materiais, conceituais ou afetuais.

○ Kröller-Müller Museum solicitou uma inspeção cuidadosa dessa obra, não apenas porque ela estava recoberta de poeira e fuligem, mas também porque limpá-la traria certas implicações éticas. Com o passar dos anos as fibras de vidro, brancas, tornaram-se cinza. Como Manzoni morreu cedo, nunca teve que conviver com o envelhecimento de seus trabalhos; podemos apenas imaginar o que ele teria dito [...]²⁸ Entretanto, nem todos os sinais do tempo deveriam ser removidos já que uma obra com aquela idade deveria estar levemente suja. A aparência a ser buscada é a de uma obra de arte do passado carregando com ela a patina do tempo [...]²⁹

Para van Wegen, qualquer manifestação material é fonte de informação contínua e direta, não importando se diferenciada ou não nos sucessivos momentos históricos. Qualquer trabalho ou busca em outra direção, afirma ele, é puro fetichismo, técnico ou teórico. Comparando os procedimentos das artes visuais contemporâneas com os do teatro e da arqueologia, o autor insiste na importância da interpretação nas atividades curatoriais:

○ aspecto interpretativo – um tabu indesejável e constantemente negado nos procedimentos de conservação adotados sobre um objeto – pode ter seu papel explicitado. A matéria-prima original pode ser preservada como fonte e referência para cada nova interpretação.³⁰

Um terceiro argumento a ser considerado, complementar ao anterior, seria o **medo do simulacro**. Esta questão, técnica e teoricamente resolvida em

outras tipologias de museus, assusta os museus de arte contemporânea. Ninguém se choca ao ver imagens barrocas sacras em um museu. Ninguém se choca ao ver “arte indígena” em um museu. Ninguém se choca ao ver esqueletos de animais em um museu de história natural. Mas o mundo da arte contemporânea se chocará, com certeza, se objetos, *performances* ou outras produções visuais acontecerem “fora de contexto”. Desde quando o museu é o contexto natural da arte? Qual a grande dificuldade em se trabalhar com a idéia de simulacro? Novamente seria a idéia de “originalidade” – dos materiais, do gesto, do conceito –, a origem do desconforto de curadores e demais profissionais?³¹

Dentre os três artigos que tratam exclusivamente da questão cor no livro, dois dedicam-se a discutir os problemas envolvidos na restauração de pinturas monocromáticas:

Na verdade, três opções permaneceram: uma primeira seria utilizar o azul aplicado pelo museu de Roma, aceitando aquele pigmento como autêntico; uma segunda opção, seria usar a anilina azul enviada pela Itália, tentando imaginar, assim, como Pascali teria chegado àquela coloração – o que seria um tanto romântico. Finalmente, uma terceira opção seria que o museu proprietário do trabalho tomasse sua decisão sobre a aparência da cor e tratasse de reproduzi-la com material local, disponível. Essa última seria a opção mais honesta e uma declaração de que a cor autêntica é desconhecida.³²

Finalizando, o terceiro artigo da publicação preocupa-se exclusivamente em demonstrar as análises feitas para a identificação de um pigmento azul determinado utilizado por Pino Pascali em seu trabalho *Campi arati e canali d'irrigazione* (1967):

Na verdade, três opções permaneceram: uma primeira seria utilizar o azul aplicado pelo museu de Roma, aceitando aquele pigmento como autêntico; uma segunda opção, seria usar a anilina azul enviada pela Itália, tentando imaginar, assim, como Pascali teria chegado àquela coloração – o que seria um tanto romântico. Finalmente, uma terceira opção seria que o museu proprietário do trabalho tomasse sua decisão sobre a aparência da cor e tratasse de reproduzi-la com material local, disponível. Essa última seria a opção mais honesta e uma declaração de que a cor autêntica é desconhecida.³³

Reiterando o que dissemos anteriormente, as relações cor/contexto ainda foram muito pouco exploradas. Como um último exemplo, ignora-se geralmente que por séculos, na Europa, a profissão de colorista e químico-colorista esteve dentre as atividades mais bem conceituadas e remuneradas, um indicativo claro de que o domínio do manejo das cores era uma atividade econômica vital. Espanha, França, Itália e Portugal, por exemplo, disputaram acirradamente o monopólio do comércio de corantes como o índigo e a brasilina. Tingidores, impressores e químicos, interessados na arte de fazer e aplicar cores, eram membros de uma comunidade internacional de especialistas que intercambiavam informações e descobertas. Porque ainda insistimos em associar a idéia de cor somente às artes plásticas?

As questões apresentadas aqui procuraram apenas elencar algumas inserções do tema Cor dentro das áreas de conservação/restauração de bens culturais móveis. A Arquitetura e outras manifestações não-móveis não foram intencionalmente sequer elencadas, já que envolveriam uma outra série de variáveis. Conhecer e comentar aspectos ainda pouco explorados da indústria cultural – e imprescindíveis ao trabalho científico de conservação/restauração aqui e no estrangeiro – poderão futuramente sugerir estudos integrados e orientar grupos de pesquisa entre as áreas de conservação, história e química, por exemplo. Essas intersecções, por vezes tão difíceis de ser aceitas nos *currícula* tradicionais dos

dam: Instituut Collectie Nederlands/ The Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999.

22. As instituições e obras participantes foram as seguintes: 1. *Stedelijk Museum*, Amsterdam. Jean Tinguely, *GISMO*, (1974); 2. *Netherlands Office for Fine Arts*, Amsterdam Henk Peeter's, *59-18* (1959); 3. *Kröller-Müller Museum*, Otterlo Pino Pascali, *CAMPI ARATI e CANALI D'IRRIGAZIONE* (1967); 4. *Stedelijk Museum*, Amsterdam Mario Merz, *CITTÀ IRREALE* (1968-1969); 5. *Van Abbemuseum* Tony Cragg, *ONE SPACE, FOUR PLACES* (1982); 6. *Frans Hals Museum*, Haarlem Krijn Giezen, *MARROCO*, (1972); 7. *Centraal Museum*, Utrecht Woody Van Amen *DE OVERWINTERING OP NOVA ZEMBLA* (1968-1969); 8. *Bonnefantemuseum*, Maastricht. Marcel Broodthaers *MB* (1971); 9. *Kröller-Müller Museum*, Otterlo Piero Manzoni *ACHROME* (1962); 10. *Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam Piero Gilardi *STILL LIFE OF WATERMELONS* (1967).

23. 1. OOSTEN, Thea van; KEUNE, Pieter. Searching for shades of blue. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (Ed.). *Modern art: who cares?* op. cit. p. 61-63; 2. WIJNBERG, Louise. Problems of perfection (The conservation of monochrome paintings). In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (Ed.). *Modern art: who cares?* op. cit. p. 362-363. 3. Treatment is almost impossible (The conservation of monochrome

paintings) de Lisbeth Abraham p. 364-367.

24. O filósofo Renée van de Vall narra o drama de Agamemnon em *Painful decisions: philosophical considerations on a decision-making model* esclarecendo que Agamemnon teve de optar entre trair o seu Deus e sacrificar sua filha. Vide MODERNART, p. 196-200.

25. Ibid., p. 292.

26. D.H. van Wegen, *Between Fetish and score: The position of the curator of contemporary art*. In: MODERNART, p. 201-209.

27. D.H. van Wegen, como muitos, opta em não traduzir *Kunstwollen*. Dentre as possíveis traduções está *vouloir artistique*, de Daniel Wiczorek, em texto introdutório à tradução de *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris, Éditions du seuil, 1984, p. 27.

28. Lydia Beerkeens *A contemporary cleaning controversy*: In: MODERN ART, op. cit., p. 128.

29. Ibid., p. 131.

30. Ibid., p. 209.

31. "The claim to special problems in this area by contemporary art can be reduced to little more than the normal conceit of the present. True, its magnified by the preciousness assigned by a powerful consumer culture to its most mysterious and expensive consumer items. True, it is compounded by the contemporary artist to attempt to transcend the traditional art work. But, compared to the rupture of 'ethnographic' art works

courses universitários, talvez possam coexistir e avançar em museus universitários como o Museu Paulista.

"For God's sake, open the universe a little more"
Salman Rushdie

REFERÊNCIAS

BACHMANN, Konstanze. *Conservation concerns*. A guide for collectors and curators. Nova York: Cooper-Hewitt National Museum of Design- Smithsonian Institution, 1992.

BURKHARDT, Frederick (Ed.). *As cartas de Charles Darwin*. Uma seleta, 1825-1859. São Paulo: UNESP, 2000. p. 282.

CONSTANTIN, Stéphanie. *The Barbizon Painters: A Guide to their suppliers*. *Studies in Conservation*, Londres, n. 46, p. 49-67, 2001. *The Journal of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, p. 52

CRONYN, Janey. *The elements of archaeological conservation*. London: Routledge, 1990.

EARNSHAW, Pat. *Bobbin & Needle Laces: identification & care*. London: B&T Batsford, 1983.

FERRETTI, Marco. *Scientific investigations of works of art*. Roma: ICCROM, 1993.

GAGE, John. *Colour and culture: Practice and meaning from Antiquity to Abstraction*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

_____. *Colour and meaning: art, science and symbolism*. London: Thames & Hudson, 2001.

GUINEAU, Bernard. *Acquisition et traitement de données colorimétriques; application à l'étude de la teinture des textiles*. In la conservation des textiles anciens. *Journées d'Études de la SFIIC*, p. 53-68, Angers, out. 1994.

HAMMET, J et al. *The discoloration of acrylic dispersion media*. In: *SAVING the twentieth century: the conservation of modern materials*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 1993. p. 390-398.

HUGHES, Mike; FORREST, Martin (Org.). *Roman women and their clothes: colours*. In: *HOW the greeks and romans made cloth*. Cambridge: Cambridge School Classics Project, 1984. p. 54

HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (Ed.). *Modern art: who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam: Institute Collectie Nederlands/ The Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999.

LA CONSERVATION des textiles anciens. *Journées d'Études de la SFIIC*, Angers, out. 1994.

PORTELL, Jean D. African red pigments. In: SYMPOSIUM 86-THE CARE AND PRESERVATION OF ETHNOLOGICAL MATERIALS, 1986, Ottawa. *Proceedings...* Ottawa: Canadian Conservation Institute, 1986. p. 126.

RICHTER, Mark et al. Purple Fluorite: a little known artist's pigment and its use in late gothic and early renaissance painting in northern europe. *Studies in Conservation*, Londres, n. 46, p. 1-13, 2001. The Journal of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

TAUNAY, Affonso de E. No Rio de Janeiro dos vice-reis. *Annaes do Museu Paulista*, Tomo XI, p. 5-143, 1943.

WOUTERS, Jan. "Analyse des colorants naturels par chromatographie liquide haute performance (clhp) un élément contribuant à l'étude textile globale. In la conservation des textiles anciens. *Journées d'Études de la SFIIC*, Angers, p. 70.

from their community and place, it is not a problem of loss at all - it is the opposite. It is a problem of the density of knowledge of our own time, our own place and our own community that confuses us. Of course it will generate difficult decisions for conservators, but the difficulty will be multiple and conflicting strands of knowledge, of balance, not the silence of theft, of lost voices, oblivion. I do not believe these decisions require any intellectual tools not already developed for traditional preservation dilemmas."

32. WIJNBERG, Louise. Problems of perfection (The conservation of monochrome paintings). In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (Ed.). *Modern art: who cares?* op. cit. p. 362-363. O outro artigo Treatment is almost impossible (The conservation of monochrome paintings) de Lisbeth Abraham, p. 364-367, discute questões semelhantes "Discolorations cannot be treated, scratches and other damages can rarely be retouched. [...] Difficulties are also encountered in retouching something such a metamerism - the undesirable tendency of two coloured surfaces appearing alike when under one kind of light, to differ from each other when viewed under another - and problems of light source."

33. OOSTEN, Thea van; KEUNE, Pieter. Searching for shades of blue. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (Ed.). *Modern art: who cares?* op. cit. p. 63.

Artigo apresentado em 6/2003. Aprovado em 10/2003.