

Cadernos técnicos de conservação fotográfica

- 1 Uma nova disciplina:
a conservação-restauração de fotografias**
Anne Cartier- Bresson
- 7 Conservação de fotografia – o essencial**
Luís Pavão

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Gilberto Gil

Presidente da Funarte
Antonio Grassi

Diretora do Centro de Programas
Integrados/Edições
Miriam Brum

Diretor do Centro das Artes Visuais
Francisco Chaves

Coordenadora do Centro de
Conservação e Preservação
Fotográfica
Sandra Baruki

Edição
Eridan Leão
Sandra Baruki

Revisão técnica
Sandra Baruki
Clara Mosciaro
Sergio Burgi

Revisão de textos
Ana Skinner
Tereza Cardoso

Colaboração
Elizabeth Carvalho Macedo
Alexandra Z. Borges

Cadernos Técnicos do CCPF

Reeditar os *Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica* é, para a atual gestão da Funarte, uma forma de dar prosseguimento a um projeto que se mostrou, desde a sua criação, como uma preciosa fonte de disseminação de conhecimento nesta área.

Os Cadernos Técnicos vêm atender à necessidade de divulgar trabalhos de brasileiros e estrangeiros, diante da crescente demanda de informações neste setor, o que revela o interesse de profissionais que zelam pela manutenção dos acervos fotográficos, de importância indiscutível no mundo contemporâneo.

O Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte é um centro de referência, no Brasil e na América Latina. Núcleo de pesquisa e difusão, o CCPF é reconhecido e respeitado também como um centro de treinamento que nas últimas duas décadas implementou e consolidou uma política de preservação da memória fotográfica no país.

Antonio Grassi

Uma nova disciplina: a conservação restauração de fotografias.

Publicado, originalmente, em francês na revista *La Recherche Photographique*, nº 03, dezembro de 1987, Paris, Maison Européenne de la Photographie. Agradecemos à autora e à Revista a autorização para traduzir e publicar este artigo, cujo título original é *Une nouvelle discipline: la conservation restauration des photographies*.

Conservação de fotografia: o essencial.

Publicado, originalmente, no Boletim nº 3, novembro de 1995, da Associação para Desenvolvimento da Conservação e Restauro, Lisboa, Portugal. Agradecemos ao autor a autorização para publicar este artigo.

Funarte

**Centro de Conservação e Preservação
Fotográfica**

Rua Monte Alegre 255 Santa Teresa
22240-190 Rio de Janeiro RJ Brasil
Tel. (021) 2507.7436 / 22798452
email: ccpf@funarte.gov.br

Catálogo na fonte
FUNARTE / Coordenação de Documentação e Informação

Cadernos técnicos de conservação fotográfica, 3 / [organização do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte]. 3. ed. rev - Rio de Janeiro : Funarte, 2004.
12 p.

Conteúdo: Uma nova disciplina: a conservação-restauração de fotografias / Anne Cartier-Bresson – Conservação de fotografias : o essencial / Luís Pavão
ISBN 85-7507-055-X

1. Fotografia. 2. Conservação de fotografias. 3. Preservação de fotografias. I. Funarte. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica

CDD 771.46

Uma nova disciplina: a conservação-restauração de fotografias¹

Anne Cartier-Bresson

Formada em História e Arqueologia, estudou conservação e restauração de obras de arte, especializando-se nas técnicas de restauração de fotografias na França, no Canadá e nos Estados Unidos. Diretora do Atelier de Restauration de Photographies de la Ville de Paris, é autora do livro *Les papiers salés – altération et restauration des premières photographies sur papier*, editado pela Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris em associação com Paris Audiovisuel, 1984.

Tradução de José Laurenio de Melo

A história da conservação e da restauração está ligada à história das maneiras de considerar as obras e às intenções de prolongar-lhes as qualidades no tempo. As concepções e a prática do restauro de fotografias evoluíram no curso da história da fotografia. O restauro não é somente uma operação técnica. Ele orienta o olhar lançado às imagens, conferindo-lhes um certo estatuto e reconhecendo nelas um valor concreto.

1. Os arquivos da memória

Para além das polêmicas que pontilham os primórdios da fotografia, existe a expectativa consensual de que cabe a ela, preservando-se a si mesma, prolongar a aparência das coisas, difundir os conhecimentos e conservar a memória. As excepcionais capacidades informativas e didáticas da fotografia abriram novas perspectivas documentais e iconográficas, desbravadas já pelos primeiros fotógrafos que percorreram o mundo, freqüentemente com o auxílio dos poderes públicos.²

A fotografia, que soube rapidamente conquistar o espaço e recolher os traços da história privada ou pública, nem sempre esteve em condições de conservá-los de maneira segura e responder assim ao problema da duração. Contudo, sua utilidade prática não tem valor senão por sua inscrição no espaço e no tempo. Se o suporte metálico faz do daguerreótipo uma imagem frágil mas relativamente durável, sua não-reprodutibilidade limitou sua difusão. Inversamente, o sistema positivo-negativo irá autorizar, a partir da década de 1840, a multiplicação das imagens sobre papel. Mas a instabilidade química que ameaça fazê-las desaparecer vai torná-las incapazes de preservar o instante.³

Sensíveis ao descrédito que aflige a fotografia,⁴ os inventores, quase sempre químicos empíricos, procuram melhorar a estabilidade das imagens e

conferir-lhes um valor intrínseco.⁵ No século XIX as pesquisas se orientam simultaneamente em duas direções: compreender os mecanismos e as causas da alteração das cópias à base de sais de prata, com vistas a melhorar a fabricação delas, e buscar novos processos inalteráveis que não utilizem os sais de prata. A partir de meados dos anos 1850 a Société Française de Photographie e a Royal Photographic Society de Londres encorajam esses trabalhos. Nos dez anos que se seguiram, os principais fatores de deterioração das imagens à base de sais de prata foram corretamente identificados e circunscritos.⁶

Nesse contexto de experimentações técnicas, onde a permanência dos produtos é uma condição do desenvolvimento da profissão, os fotógrafos praticaram intervenções químicas em suas imagens. Talbot reforça seus calótipos desbotados enquanto Humbert de Molard, Le Gray ou Davanne divulgam remédios e métodos de revivificação das impressões alteradas.⁷ Outros tantos tratamentos visam mascarar ou atenuar as imperfeições que eles próprios produzem.

Se os sais de prata suscitaram dúvidas e desconfianças, o carvão, “a mais fixa e a mais inalterável das matérias”, foi, a partir de 1855, apresentado como a solução do problema da conservação indefinida das cópias.” Essa luta contra o efêmero suscitou a elaboração de outros processos chamados permanentes – a platina ou, mais tarde, o paládio⁹ – e a implementação de técnicas fotomecânicas (a heliogravura, a fototipia etc.) que, a partir de um negativo fotográfico, produzem cópias em tinta de impressão. Facilmente reprodutíveis, indestrutíveis e baratas, essas cópias em tinta atraíram a atenção do júri da Exposição Universal de 1855, de Ernest Lacan e do próprio Charles Nègre, a ponto de fazê-los considerar a fotografia propriamente dita como um processo transitório.

As imperfeições técnicas da fotografia obrigaram portanto os próprios autores a enfrentar o problema da preservação de suas imagens, permitindo considerável melhoria material das cópias. Este movimento é contemporâneo de uma produção de altíssima qualidade estética.

2. Freios à idéia de conservação

Dos anos 1880 em diante o impulso técnico do processo vai encorajar o desenvolvimento de indústrias fotográficas, marcar o fim dos pioneiros e abrir o caminho para uma geração mais numerosa de praticantes. De emprego mais fácil, a prática fotográfica se estende. E, no registro dos gêneros, a fotografia utilitária conhece um êxito sem precedentes: a publicidade, a moda, as fotos de família etc.

Essa facilidade da prática e a multiplicação consecutiva das imagens contribuíram para banalizar a fotografia, o que lhe valeu certa indiferença ou um interesse voltado só para seus aspectos didáticos e informativos. Durante muito tempo as fotografias foram consideradas como simples documentos, suplementos ilustrativos. Esse tipo de desinteresse – bastante evidente nas coleções públicas francesas – rompe com o período precedente e contrasta com algumas iniciativas privadas: a de Gabriel Cromer, por exemplo, cuja coleção constitui hoje a riqueza do Museu George Eastman em Rochester.¹⁰ Presente em inúmeras instituições desde o fim do século XIX, a fotografia levará muito tempo para se fazer reconhecer pelos conservadores e atrair a atenção deles.

3. A restauração empírica

A prioridade atribuída ao valor de uso das imagens fotográficas favoreceu o desenvolvimento de uma prática empírica do restauro e a publicação, ainda recentemente, de numerosas receitas milagrosas não controladas. Certas obras de história da fotografia, das mais sérias sob outros aspectos, não hesitam em divulgar fórmulas de restauro hoje condenadas por sua nocividade a longo prazo.¹¹ Fotógrafos e colecionadores aplicaram largamente essas fórmulas; muitos daguerreótipos oxidados foram tratados sem discernimento em soluções químicas. Tais intervenções, privilegiando o resultado estético imediato ou a simples restituição de uma informação, engendraram problemas de alteração específicos e novos.

Se desde a década de 1920 os laboratórios de pesquisa das indústrias fotográficas vêm concorrendo decisivamente para a compreensão dos fenômenos complexos da

alteração,¹² tiveram eles em vista principalmente resolver as dificuldades de aplicação dos produtos das firmas a que estavam ligados.¹³ Concebidos para materiais modernos, seus tratamentos, empregados imprudentemente em originais históricos, produziram às vezes resultados catastróficos.¹⁴ As experimentações sobre fotografias originais foram praticadas com tanto menos moderação quanto estas últimas eram abundantes e gozavam de baixo valor comercial.

É o mesmo desconhecimento da natureza histórica e material de um original que leva algumas pessoas a confundir ainda hoje reprodução e restauração de originais!¹⁵

4. Reinserção da fotografia no campo histórico

A partir dos anos 1960-70, nos Estados Unidos, e depois na França, os pontos de vista sobre o papel cultural e histórico da fotografia evoluem. Mas muitas imagens já haviam desaparecido por negligência ou por alteração natural. Essa renovação do interesse pelas impressões fotográficas antigas e também a consciência de seu desaparecimento progressivo contribuíram para elevar-lhes o valor simbólico e comercial. Esse movimento, que se estenderá à fotografia moderna e contemporânea, dará origem a um mercado especializado¹⁶ e concorrerá para definir as diferentes naturezas das cópias (impressão original, impressão de época, reimpressão, duplicação, etc.), bem como suas qualidades respectivas (aspectos formal e técnico, estudo de conservação, etc.)

Paralelamente à evolução desse mercado, as instituições redescobriram os mestres da fotografia do século XIX: coleções especializadas se constituem;¹⁷ outras, de riqueza às vezes impressionante, se reorganizam, muitas vezes sob a pressão das expectativas do público.

Por seu lado, os estudos e as pesquisas sobre a fotografia se desenvolvem: a história simples das técnicas se enriquece com a tomada de consciência das dimensões estética, cultural e didática das imagens.¹⁸

Elabora-se uma reflexão sobre os vínculos entre a matéria histórica e o conteúdo formal das obras, sobre as metamorfoses a que se submete “a forma ao passar de uma matéria dada para outra”,¹⁹ sobre as relações entre as escolhas técnicas e a estética particular das imagens.²⁰ Essa tomada de consciência da matéria da imagem, e não mais somente de suas qualidades descritivas, supõe uma consulta constante impressões originais.

Nessa perspectiva, a alteração das cópias torna-se uma questão essencial para os pesquisadores e amadores, que se defrontam com um objeto cada vez mais raramente visível em seu estado original, a ponto de impedir a justa apreciação dele. São as bases mesmas dessa maneira de pensar a história da fotografia que são abaladas pelas transformações progressivas ou brutais das imagens do século passado. O exemplo bem conhecido do amarelecimento das cópias albuminadas indica como, depois de menos de um século, podemos ter uma idéia totalmente falsa de sua aparência original.²¹

Mas a apreciação das alterações é freqüentemente subjetiva. Se algumas parecem afetar o essencial da imagem, outras são consideradas aceitáveis e até portadoras de beleza plástica. A forma e a natureza dessa marca do tempo é que vão determinar o julgamento crítico: desfiguração²² ou pátina do tempo.²³

Infelizmente a deterioração das imagens pode redundar na perda total de sua beleza e até de toda a informação que elas contêm. Foi a tomada de consciência desses problemas e a atenção dada à preservação das coleções públicas que fizeram nascer uma concepção nova da conservação das fotografias. Ela exige especialização e se inscreve no quadro mais abrangente da conservação das obras e dos bens culturais em geral.

5. Uma nova concepção de restauro

A maneira de conservar evoluiu portanto com o aparecimento de um mercado da fotografia, com as reflexões e pesquisas sobre as imagens e sua história, mas também com as mudanças que afetaram as próprias concepções de restauro. Após a Segunda Guerra Mundial desenha-se no domínio da restauração uma corrente crítica que dá nova atenção à história da arte e à estética.²⁴ Nessa perspectiva, o objetivo da restauração não é mais recuperar ou reformar objetos para adaptá-los ao gosto do dia ou restituir-lhes um valor de uso; ao contrário, se a matéria é indissociável da significação da obra, trata-se daqui por diante de respeitar a sua integridade. O restauro crítico não obedece mais apenas a critérios técnicos, mas leva em conta a globalidade do objeto: sua história,²⁵ seu contexto cultural, sua estética e sua evolução temporal.²⁶

Há cerca de vinte anos outras considerações, essencialmente oriundas dos países anglo-saxões, estabeleceram uma prioridade para a conservação ao fazer dela um dos componentes

da restauração.²⁷ Levar em conta as evoluções do juízo crítico e evitar as práticas abusivas, ou demasiado subjetivas, conduz a limitar o restauro à proteção da entidade física atual da obra, à sua preservação a longo prazo.²⁸ Essas intervenções mínimas – “quanto menos melhor”, tal poderia ser a nova divisa do restauro – devem ser reversíveis e cientificamente controladas.²⁹

Isso supõe uma apreensão pluridisciplinar dos problemas, uma utilização circunstanciada dos instrumentos científicos e uma formação especializada em cada um dos domínios em questão.

6. Da estabilidade dos produtos à conservação das obras

Essas concepções novas do restauro se estenderam progressivamente à fotografia.³⁰ O reconhecimento da especificidade material e histórica das imagens fotográficas é recente; data de uns dez anos e resulta de instituições públicas especializadas da América do Norte antes de ganhar a Europa.³¹

Esse movimento, animado por profissionais da conservação formados no tratamento dos materiais fotográficos, apóia-se numa colaboração estreita entre industriais, cientistas, restauradores e conservadores que se reúnem regularmente em congressos ou grupos de pesquisa, nacionais ou internacionais.³²

Essas trocas de informações e experiências são tanto mais necessárias quanto a diversidade dos materiais fotográficos, que é uma fonte de riqueza plástica, tornando, entretanto, a prática do restauro extremamente complexa. Além do conhecimento das reações próprias de cada tipo de material, ela requer uma cultura fotográfica necessária à identificação e à compreensão das imagens.³³ Se a restauração das fotografias pode geralmente ser exercida com os meios ordinários de um centro de tratamento, o fato é que exige às vezes métodos mais avançados de análise de laboratório de pesquisa.³⁴

Guiadas por uma conduta científica e crítica, as intervenções de restauro³⁵ procurarão restabelecer a integridade física e química da imagem através de diversos tratamentos de consolidação mecânica ou da eliminação das manchas químicas.³⁶ Sendo preferíveis as intervenções mínimas, outras, mais exaustivas, só serão aplicadas com prudência, após levarem-se em conta seus efeitos a longo prazo sobre a imagem e seu suporte.³⁷ Aos tratamentos demasiado brutais será preferível, numa coleção, a implementação de uma política geral de conservação, para eliminar as causas

de alterações, atuando diretamente sobre a imagem e sobre seu ambiente.³⁸

O tratamento individual dos negativos ou das impressões de uma coleção só intervirá, portanto, no quadro de medidas gerais de preservação definidas em função do passado, do presente e da utilização futura das obras. Sendo a manipulação um dos primeiros fatores de alteração, os tratamentos e as inspeções periódicas dos acervos deverão ser complementados por medidas preventivas: a duplicação dos negativos e a reprodução das obras permitirão o recurso às duplicatas para a consulta usual.³⁹

4

Apesar das dificuldades e dos atrasos, a conservação-restauração das fotografias fez sensíveis progressos desde que foi reconhecida como uma especialidade no campo da conservação. Certas práticas empíricas ainda são, sem dúvida, aplicadas nos originais, mas de modo cada vez mais marginal, que recorda, contudo, o lugar secundário reservado com excessiva frequência à fotografia na hierarquia dos valores culturais. A situação ainda frágil na Europa dessa nova disciplina e sua inexistência em numerosos países testemunham os obstáculos que se opõem ao pleno reconhecimento oficial da fotografia. No entanto, o entusiasmo e a utilização intensiva de que ela é hoje cada vez mais objeto a ameaçam tanto quanto a indiferença de que era ontem vítima. Isso é válido em particular para as cópias do século passado. Satisfazer a nova paixão pela fotografia e proteger as obras contra seus efeitos destruidores, tal é a razão de ser comum à conservação e ao restauro.

Notas

¹ Publicado originalmente em francês na *La Recherche Photographique*, nº 03, dezembro de 1987, Paris, Maison Européenne de la Photographie.

Agradecemos à autora e à revista a autorização para traduzir e publicar este artigo, cujo título original é "Une nouvelle discipline: la conservation-restauration des photographies".

² Poucos meses depois da divulgação do daguerreótipo, o governo francês financia uma expedição "daguerriana" nas costas africanas. Cf. E. Ostroff, "Herchel and Talbot: Photographic Research", *The Journal of Photographic Science*, v. 27, 1979.

³ "Uma das aplicações mais interessantes da fotografia é a reprodução fiel e incontestável dos monumentos e documentos históricos ou artísticos que o tempo e as revoluções acabam sempre por destruir [...]; para que a fotografia possa realizar as grandes

esperanças que fez conceber a esse respeito é necessário, antes de tudo, que esteja segura da conservação indefinida das cópias". "Rapport relatif au prix fondé par M. le duc de Luynes", *Bulletin de la Société française de photographie*, Paris, 1856, p. 214-218.

⁴ "Uma das censuras mais freqüentemente feitas à fotografia é a instabilidade de seus produtos. Muitas vezes [...] essas belas pranchas [...] se alteram pouco a pouco por efeito da luz e acabam por desaparecer. Esse resultado deplorável desacredita a fotografia e desgosta o público." Relatório do júri da Exposição Universal de 1855.

⁵ Gustave le Gray, *Photographie, traité nouveau théorique et pratique*, Paris, 1852. Le Gray afirma que se "uma cópia é bela, completa e durável, torna-se valor intrínseco".

⁶ "First report of the committee appointed to take into consideration the question of the fading of positive photographic pictures upon paper", *The Journal of the Photographic Society*, 36, Londres, 28 de novembro de 1856; A. Davanne e J. Girard, "Note sur les causes qui amènent l'altération des images photographiques positives et sur un moyen de les revivifier", *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des Sciences*, Paris, 22 outubro de 1855.

⁷ Cf. A. Davanne e J. Girard, *op. cit.*; Gustave Le Gray, "Procédés nouveaux pour obtenir des épreuves positives sur papier d'une coloration très variée et d'une fixité plus complète que par les anciens procédés", *La Lumière*, nº 8, Paris, 14 de fevereiro de 1852.

⁸ "Rapport relatif au prix fondé par M. le duc de Luynes", *op. cit.*

⁹ J. M. Eder, *History of Photography*. Dover, Nova York, 1978, reed.

¹⁰ G. Romer, "Some notes on the past, present and future of photographic conservation". *Image*, v. 27, nº 4, Rochester, dezembro de 1984.

¹¹ R. Taft, *Photographic and the America Scene*, Macmillan, Nova York, 1938; C. B. Newhall, *The Daguerreotype in America*, 1961, Dover, Nova York, 1976, reed.

¹² O primeiro em data, o de Eastman Kodak, encarregou-se do "estudo dos princípios científicos da fotografia, do desenvolvimento de materiais fotográficos novos e da descoberta de novas aplicações à fotografia". K. Mees, "The Kodak Research Laboratories", *The Photographic Society of America Journal*, v. 15, 1949.

¹³ J. I. Crabtree, "Les tâches des clichés et des épreuves photographiques, leurs causes, comment les éviter, comment les faire disparaître", *La Revue française de Photographie*, Paris, 1º de maio de 1921.

¹⁴ A. Swan, "Conservation of photographic print collections", *Library Trends*, v. 30, nº 2, 1981.

¹⁵ Encontram-se ainda na imprensa anúncios relacionados com "restaurações" de fotografias que são

de fato produções que restituem por métodos ópticos informações mascaradas no original alterado.

¹⁶ G. Barrière, "Les photographies, que valent-elles?", Connaissance des arts, nº 293, 1976.

¹⁷ J. C. Lemagny, "Des années soixante aux années soixante-dix: l'expansion de la culture photographique", Histoire de la photographie. Bordas, Paris, 1986.

¹⁸ J. F. Chevrier, "La Photographie dans les musées", Art Press, Paris, novembro de 1986.

¹⁹ H. Focillon, "Les Formes dans la matière", Vie des formes, P U.F., Paris, 1981, 7ª ed.

²⁹ A. James e E. Parry Janis, The Art of french calotype, Princeton University Press, 1986. Certos livros acentuaram recentemente esse aspecto da história da fotografia. Evocando o estatuto superior que as primeiras imagens sobre papel adquiriram na França. A. James e E. Parry Janis notam: "Nosso interesse por essas fotografias provém de uma atração por sua beleza, definida em parte pela maneira como o mundo deixa seu traço sobre a química e o material de que elas são feitas."

²¹ J. Reilly, N. Kennedy, D. Black e J. Van Dam, "Image structure and deterioration in albumen prints", Photographic Science and Engineering, v. 28, nº 4, 1984.

²² H. Focillon, *op. cit.*

²³ J. Guillerme, L'Atelier du temes: essas sur l'altération des peintures, Herman, Paris, 1984.

²⁴ C. Brandi, Teoria del restauro, Eunadi, Turim, 1977, reed.; G. Carbonara, "Philosophie de la restauration", Monuments historiques, nº 149, janeiro-fevereiro, 1987.

²⁵ R. H. Marijnissen, Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art, Arcade, Bruxelas, 1967.

²⁶ P. Philippot, "Historie preservation: philosophy, criteria, guidelines", Preservation and conservation: principles and practices, North American International Regional Conference, Williamsburg, setembro de 1972.

²⁷ S. Walden, The Ravished image or how to ruin masterpieces by restoration, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1985.

²⁸ "Não se pode permitir que a conservação fique sujeita à moda. Qualquer movimento que se afaste dos valores de preservação da evidência da natureza original dos objetos históricos implica forçosamente a destruição daquela evidência." J. Ashley-Smith, "The ethics of conservation", The Conservator, nº 6, Londres, 1982.

²⁹ "O processo e os produtos empregados devem ser escolhidos em função de sua compatibilidade ótima com o objeto e de sua estabilidade no tempo. Em razão da evolução do restauro, e dos progressos técnicos futuros, os tratamentos empreendidos respeitam tanto quanto é possível o princípio da reversibilidade. Sua ação deverá permitir os tratamentos futuros e o acesso à informação pelos exames científicos." Charte française de la restauration, publicada pela Seção Francesa do International Institute for Conservation (IIC).

³⁰ I. Moor, "The conservation and restoration of photographic images", Institute for the Conservation of Cultural Material Bulletin, v. 10, nº 1, 1984.

³¹ K. Hendrix, D. Hess Norris e J. Reilly, "Photograph conservation: the state of the Art", A.I.C. Preprints, Chicago, 21-25 de maio de 1986.

³² Society of Photographic Scientists and Engineers (SPSE) International Symposium: "The stability and preservation of photographic images", Ottawa, 1982, 1985; "Pioneers of photographic science and technology", Rochester, 1986.

³³ J. Reilly, Care and identification of 19th century prints, Eastman Kodak Company, 1986.

³⁴ A. Cartier-Bresson, "Techniques d'analyse appliquées aux photographies d'Eugène Atget conservées dans les collection de la Ville de Paris", assembléia trienal do Comitê do ICOM para a Conservação, Sidney, 1987.

³⁵ A. Cartier-Bresson, "Les Divers niveaux d'intervention en restauration des photographies", Conservation et restauration du patrimoine photographique, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, Paris Audiovisuel, Paris, 1985.

³⁶ S. Rempel, "The core of black and white photographic collections: cleaning and stabilization", Canadian Conservation Institute Technical Bulletin, nº 9, 1980; K. Hendrix, B. Tom, C. Sergeant, C. Evans, J. Melnick, P. Poitras e D. Nishimura, "Experiments on the restoration of discoloured black and white photographs in chemical solutions", assembléia trienal do Comitê do ICOM para a Conservação, Copenhagen, 1984.

³⁷ A. Cartier-Bresson, "Les Papier salés: altération et restauration des premières photographies sur papier", Conservation et restauration du patrimoine photographique. Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, Paris Audiovisuel, Paris, 1984.

³⁸ M. Gillet, C. Garnier e J. Flieder, "Influence de l'environnement sur la conservation des documents photographiques modernes", assembléia trienal do Comitê do ICOM para Conservação, Ottawa, 1981; A. Cartier-Bresson, "La Protection des photographies dans le cadre d'une exposition ou d'un archivage de longue durée", La Mission photographique de la DATAR. Paysages-photographies, Hazan, Paris, 1985. A publicação periódica de normas nacionais, AFNOR, ANSI, DIN etc., ou internacionais, ISO, permite manter-se em dia com as recomendações em matéria de arquivamento ou de tratamento e fabricação dos fotótipos. Cf. Association française de normalisation (AFNOR), Recueil de normes françaises: optique. photographie, cinématographie. AFNOR, Paris, 1980.

³⁹ M. L. Ritzenthaler, "Managing a photographic copy service", Administration of Photographic Collections. Society of American Archivists, Chicago, 1984.

Conservação de fotografia – o essencial¹

Luis Pavão

Mestre em Fotografia, Museum of Science, pelo Rochester Institute of Technology, Estados Unidos. Responsável pelo setor de Conservação do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, Portugal. Colabora com a Fundação Calouste Gulbenkian na conservação e duplicação de negativos do Arquivo de Arte. Professor de conservação e de processos alternativos de fotografia.

1. Introdução

Podemos dizer que só recentemente surgiu em Portugal algum interesse pela conservação de coleções de fotografia. Museus, arquivos, bibliotecas e organismos regionais revelam um atitude mais dinâmica e interessada na valorização e preservação das suas coleções. Algumas instituições têm modernizado as instalações dos seus arquivos, instalado as coleções em salas climatizadas e informatizado a consulta. Algumas escolas de conservação de objetos de arte incluem (ainda timidamente) uma ou outra cadeira sobre conservação de fotografia nos seus programas. Nota-se uma participação crescente de portugueses em cursos de capacitação, tanto em Portugal como no estrangeiro. De um modo geral, os responsáveis por coleções de fotografia mostram vontade de preservar as coleções a seu cargo. Esta vontade estende-se também a colecionadores de fotografia e a fotógrafos que encaram os seus arquivos como valor histórico.

Apesar destes progressos, muitas coleções são ainda apenas “utilizadas”, sem cuidados de preservação. Outras, em estado precário, encontram-se desorganizadas e encerradas à consulta, não tendo as condições necessárias à sua preservação. Coleções importantes, algumas envolvendo também equipamentos e instalações históricas, encontram-se há longos anos afastadas do público, não promovendo a sua consulta, aguardando reorganização. Espólios de fotógrafos portugueses notáveis permanecem esquecidos. Este estado de marasmo dificulta a obtenção de verbas e não desperta vontades de mudança. Para conservar uma coleção precisamos de verbas. Para obtê-las temos de mostrar e publicitar a coleção. Não podemos estar à espera de ter tudo tratado e organizado para começar a expor. Algumas instituições, que organizaram e promoveram as suas coleções, vêem o seu esforço reconhecido pelo público e pela utilização crescente das suas imagens em publicações. Se fosse dada maior atenção e divulgação às coleções de fotografia portuguesas elas teriam

certamente um valor histórico e artístico de dimensões europeias.

A preservação de uma coleção de fotografia não é uma tarefa diabólica, realizável apenas por alguns iluminados, requerendo equipamento sofisticado, verbas astronômicas ou ajudas de peritos internacionais. Preservar uma coleção de pequena e média dimensão está ao alcance de uma pequena instituição, como um arquivo, um museu ou um município. É necessário um orientador com experiência e uma pequena equipe de trabalho. O equipamento essencial é uma sala de arquivo e aparelhagem de climatização. São necessários também dedicação, sensibilidade e interesse. Se sabemos o que queremos, com alguma tenacidade conseguimos arranjar verbas, materiais e colaboradores para a sua execução.

Há que quebrar o isolamento que existe entre os que tratam de coleções de fotografia: promover ações de formação e o contato entre os que têm coleções de fotografia a seu cargo, relatar experiências e as soluções encontradas para problemas específicos, mostrar os progressos conseguidos e o caminho que ainda falta percorrer são as ações mais adequadas para promover a preservação da fotografia portuguesa neste momento. Temos que trocar experiências e mostrar abertamente as nossas dificuldades. Para todos nós as dúvidas são bem maiores do que as certezas.

2. O que é a conservação de fotografia?

Será possível resumir num pequeno artigo o essencial da conservação de fotografia? Vamos tentá-lo. Os oito pontos básicos da conservação de uma coleção de fotografias são os seguintes:

- Observação e descrição
- Controle de ambiente
- Organização
- Acondicionamento
- Controle das condições de uso
- Cópia e duplicação
- Reparação de peças danificadas
- Formação de técnicos

a. Observação e descrição

A observação e a descrição são os primeiros passos face a uma coleção de fotografias. Queremos conhecer seu conteúdo, sua forma física, sua temática, quantidades e carências.

O primeiro contato deve se limitar à observação geral, sem intervenção. Desta primeira observação resulta um relatório, o pré-inventário, onde anotamos as quantidades, formatos e processos fotográficos existentes, datas aproximadas, forma de organização original, temática geral, ocorrência de peças instáveis ou deterioradas, principais carências de embalagens, tratamentos a fazer, cópia ou duplicação necessárias. O pré-inventário permite-nos traçar um plano de organização e tratamento, incluindo a previsão da duração dos trabalhos, o número de colaboradores necessários, os custos de materiais etc.

Numa fase posterior, as peças são examinadas individual e minuciosamente. Na ficha de inventário as peças são descritas, individualmente ou em grupos. Deve ser indicado o formato, o processo fotográfico, a embalagem existente, as formas de deterioração – incluindo extensão e localização –, os tratamentos necessários e a localização no arquivo. É atribuído um número a cada peça. Podem ser feitas, nesta fase, a limpeza, numeração e acondicionamento em novas embalagens.

Para a descrição ser sucinta há que definir uma lista de palavras-chave dos processos fotográficos e das formas de deterioração. Esta lista inclui as formas de deterioração da imagem de prata (amarelecimento, espelho de prata, desvanecimento), da imagem a cor (alteração do equilíbrio cromático, desvanecimento, mancha amarela), do meio ligante (abrasão, aderências, perdas) e do suporte, em papel (rasgos, sujidades, vincos, fragilização), em vidro (quebrado, lascado, deteriorado) e em película (cheiro de vinagre, ondulação, amarelecimento). Devem ser anotadas as necessidades de reparação e a ocorrência de peças instáveis ou inflamáveis para segregação. Vestígios de insetos ou roedores justificam uma cuidadosa inspeção e uma avaliação da extensão da epidemia, com imediata intervenção nos casos graves.

b. Controle de ambiente

O controle do ambiente do arquivo é a primeira e, sem dúvida, a medida mais importante em preservação. Se uma peça não for excessivamente usada ou manipulada, são as condições ambientais do arquivo que determinam o seu tempo de vida. As condições ambientais

afetam todos os elementos de uma coleção, simultânea e permanentemente. Os seus estragos são geralmente irreversíveis. Num arquivo com ambiente saudável, todos os outros fatores de deterioração (instabilidade dos materiais, embalagens erradas, parasitas) são atenuados.

O controle das condições ambientais envolve o controle da umidade relativa, da temperatura, da exposição à luz e da poluição. As condições gerais recomendadas para o arquivo de coleções de fotografia em preto e branco são: umidade relativa de 35%, com flutuações inferiores a 5%; temperatura de 18°C, com flutuações inferiores a 1°C; e filtragem de ar.

O controle da umidade relativa (UR) merece atenção redobrada. A umidade causa os maiores estragos. UR superior a 50% leva ao amarelecimento da prata, formação de espelho de prata, amarelecimento e fragilização do papel, amolecimento e adesão da gelatina às embalagens e acidificação das películas de acetato de celulose. UR acima de 60% provoca o crescimento de fungos; inferior a 20% provoca a contração e o desprendimento da gelatina, e o encurvamento de provas. As flutuações de UR causam tensões nos materiais laminados, desprendimento de emulsões e formação de rachas na superfície. Do dia para a noite, e de verão para inverno, podem haver variações grandes, da ordem de 40%.

Outro fator a controlar é a temperatura do arquivo. O calor acelera todas as reações químicas. Temperaturas elevadas afetam sobretudo as imagens em cor e os suportes plásticos instáveis (películas de nitrato e acetato de celulose).

O controle destes dois fatores deve ser encarado simultaneamente. Controlar apenas um deles (por exemplo, baixar a temperatura) arrasta necessariamente à degradação do outro (aumento da UR). Na sala de arquivo deve haver um aparelho de registro de umidade e temperatura funcionando permanentemente. Na sua falta podemos fazer leituras diárias destes fatores. São estas leituras que nos dizem o que fazer. Geralmente o maior problema é a umidade relativa elevada, que pode ser reduzida por meio de desumidificadores. O aparelho desumidificador mais eficiente funciona por absorção química e remove a umidade com eficácia, mesmo em temperaturas baixas, sendo capaz de atingir os níveis desejados durante todas as estações do ano. Um desumidificador por refrigeração, embora não tão eficiente, já é uma contribuição significativa para a melhoria

das condições ambientais, por um preço moderado. O investimento na climatização é o mais rentável que podemos fazer para preservar a coleção. A climatização das salas de arquivo é sempre necessária, e deve ser mantida em funcionamento noite e dia, durante os feriados e nos fins de semana.

Imagens fotográficas em cor, sejam elas provas, negativos ou diapositivos, requerem um arquivo frio. Os corantes que constituem a imagem são instáveis, e sua velocidade de deterioração se deve à temperatura ambiente. Um aumento de 5°C na temperatura do arquivo reduz sua vida à metade. As grandes coleções de fotografia e cinema em todo o mundo, e algumas em Portugal (Gulbenkian, Arquivo Fotográfico CML e ANIM), optaram por cofres de frio com umidade controlada para depósito das suas coleções em cor. Estes incluem isolamento térmico, arrefecimento e desumidificação, mas são equipamentos caros e de manutenção dispendiosa, inacessíveis a uma instituição pequena. Existem outras soluções mais econômicas ao alcance de coleções de menor dimensão. Uma delas é a utilização de sacos à prova de umidade num frigorífico ou refrigerador domésticos. Outra solução econômica é o refrigerador *no frost*, cujo compartimento inferior mantém a temperatura próxima dos 5°C e a umidade relativa na casa dos 30%.

Os gases poluentes são um problema sério, que tende a agravar-se e que devemos enfrentar. É no centro das grandes cidades, nas zonas mais poluídas, que se encontram a maior parte das coleções. A poluição é fonte de acidificação em geral, produz a reação da oxidação da prata e a destruição dos corantes. A sua ação desenrola-se mesmo na presença de ínfimas quantidades de poluente. O controle da poluição envolve o isolamento da sala do exterior, e a instalação de filtros nos condutos de ar condicionado. Os gases mais prejudiciais são o ozono, o dióxido de azoto e os peróxidos, todos eles oxidantes da prata.

Outras fontes de poluição são as próprias peças arquivadas (películas em nitrato e acetato de celulose que se decompõem) e materiais de arquivo incorretos (papéis e cartões de má qualidade, madeira e alguns plásticos). No primeiro caso é essencial a renovação periódica do ar na sala de arquivo e a escolha de embalagens não estanques para as peças instáveis.

c. Organização

A forma de organização de uma coleção pode ter um papel importante na preservação. Se a

coleção se encontrar bem arrumada e numerada, reduzimos ao mínimo a manipulação e evitamos danos físicos nas peças.

A forma de organização deve levar em conta as características físicas das peças. É elementar separar as coleções por tipos de material: os negativos devem constituir um grupo, as provas' outro, e os diapositivos e transparências outro. O sistema de numeração deve permitir que se encontre facilmente um negativo de uma prova e vice-versa. A organização deve também separar os diversos materiais: os negativos em vidro dos negativos em película; e as provas montadas em cartão das provas não montadas.

A arrumação por formatos é também vantajosa, pois permite-nos economizar espaço e instalar as peças em caixas adequadas às suas medidas. Desta forma elas não correm o risco de dobrar ou vincar com o manuseamento. Organizando os negativos de vidro por formatos evitamos a quebra dos negativos maiores por pressão dos menores.

Um elemento fundamental na organização é a atribuição de um número. Por meio do número as peças são ordenadas e encontradas facilmente. O número de peça pode nos indicar a que grupo ou coleção pertence cada imagem e o seu local de arrumação no arquivo, de que tipo de peça se trata etc.

d. Acondicionamento

A escolha do material de construção e o desenho das embalagens de arquivo é outro aspecto importante da conservação. Uma embalagem deve adequar-se à peça que protege, ao tipo de utilização que tem e ao seu estado físico. A embalagem não pode interferir com a peça arrumada e deve ser de material quimicamente neutro. Da sua manipulação não podem resultar danos físicos ou desgaste.

Podemos distinguir três níveis de proteção:

- As embalagens individuais são o primeiro nível de proteção. Protegem do pó, da manipulação e de flutuações rápidas ambientais. Permitem uniformizar formatos, numerar e indexar. São o elemento mais delicado porque estão em contato direto com as peças. Podem ser em papel, plástico ou cartão.
- As caixas, gavetas ou fichários são o nível dois de proteção. Permitem-nos manter em grupo peças semelhantes, evitar excesso de peso e são auxiliares na organização e na procura de peças. São em cartão ou metal.
- Um terceiro nível de proteção são os armários e as estantes em aço laqueado, alumínio ou aço inoxidável. Não se recomenda a madeira.

O papel de boa qualidade é excelente para embalagens. Permite as trocas gasosas com o exterior, funciona como um filtro de poeiras, não é abrasivo, não cria eletricidade estática e seu preço é moderado. O papel pode danificar seriamente a peça se não for de boa qualidade. Só são aceitáveis para embalagens de arquivo de fotografias papéis de pH neutro ou próximo do neutro, isentos de lignina e sem corantes. Só o papel de trapo ou de pasta de madeira purificada responde a estas características. Evitar papéis de pasta mecânica, texturados ou fortemente corados. Os envelopes mais adequados são construídos por meio de dobras, como os de 4 abas (em cruz), ou 3 abas, não requerendo cola.

Os plásticos têm a vantagem de ser transparentes e deixar consultar o objeto sem remover da embalagem. São adequados para provas e diapositivos. São mais caros do que o papel e atraem a poeira que fica retida na superfície, causando riscos, sobretudo quando se insere ou retira a peça. Entre os plásticos citamos o poliéster (melinex), de melhor qualidade e maior transparência e estabilidade. É importante evitar plásticos como o PVC (cloreto de polivinil), de cheiro forte, que se decompõe e interage com as peças. Embalagens de plástico, abertas nas duas pontas, e em cartucho (selada em três lados) são adequadas para provas e diapositivos e encontram-se facilmente no mercado. Podem ser reforçadas com uma folha de cartão no interior, o que evita o encurvamento.

O cartão permite-nos construir embalagens rígidas, que oferecem proteção a peças fisicamente frágeis ou fragilizadas. Ao escolher, devemos levar em conta a matéria-prima da fabricação do cartão, pois só os de trapo ou pasta de madeira purificada são adequados. É melhor optar por cartões específicos para conservação e procurar aqueles com a referência explícita de não terem lignina, de terem pH neutro ou ligeiramente alcalino, brancos e sem colagem ácida. Com duas folhas de cartão construímos as clássicas embalagens *passepertout* para arquivo e exibição de provas. Outras embalagens, ditas de encapsulamento, combinam cartão e poliéster selados a quente ou com fita adesiva de dupla face. Oferecem excelente proteção, são econômicas e rápidas de confeccionar.

e. Controle das condições de uso

A vigilância na forma como as fotografias são usadas pode poupá-las de muitos danos.

Muitas provas são danificadas pela ação da luz durante as exposições. Diapositivos esquecidos

sobre mesas de luz ligadas, ou projetados freqüentemente desvanecem muito rápido. Provas expostas ao sol desvanecem, e deformam-se fisicamente.

A exposição de imagens fragilizadas ou facilmente afetadas pela luz deve ser realizada apenas sob certas condições, ou evitada. Entre as mais sensíveis citamos as provas de albumina e os processos em cor contemporâneos. A sua utilização só deve ser feita através de duplicados. Exponha uma cópia de boa qualidade e preserve o seu original no escuro. Ilumine as exposições apenas com luz incandescente de fraca intensidade. Estabeleça 100 lux como limite máximo para provas em preto e branco atuais e 50 lux para provas do século XIX ou fragilizadas. A luz de lâmpadas de quartzo-halogênio é também aceitável desde que filtrada. Estas lâmpadas emitem radiações ultravioleta. A luz fluorescente e a luz do sol (mesmo indireta) não são adequadas.

A manipulação descuidada dá origem a rasgos, vincos, nódoas, dedadas, manchas e riscos em provas e negativos fotográficos. Inscrições a tinta, marcas de ferrugem de cliques, carimbos de museus sobre a imagem, marcas de dedos e perdigotos, são apenas alguns dos muitos e freqüentes exemplos de negligência que encontramos. As fotografias nos registram para sempre. Todos os que as utilizam devem ser instruídos para evitar descuidos.

As regras de manuseamento para todos os que utilizam os arquivos, incluindo os técnicos, são, no mínimo, estas:

- Usar luvas sempre que tocarem em provas ou negativos
- Pegar nas provas com as duas mãos, em especial as de grande formato e as montadas em cartões fragilizados
- Não circular com negativos de vidro na mão; trabalhar sobre uma mesa
- Usar uma mesa de luz para observação de negativos de vidro; não os levante para observá-los
- Não escrever sobre as fotografias, usar a embalagem para numerar e indexar. Quando for imprescindível, escrever nas costas da prova, a lápis e suavemente

f. Cópia e duplicação

A cópia e duplicação fotográficas são uma ferramenta importante em conservação de fotografia. O que são cópia e duplicação?

Uma cópia é a reprodução de um original opaco, uma prova ou um desenho. Uma prova sem negativo é copiada para se fazer um negativo de cópia. Dele se imprimem provas de

