

Banco de Arte Contemporânea MGCC. Espólios documentais de artistas: fundos de relações em potência.

Sara Antónia Matos

Directora Atelier-Museu Júlio Pomar; Coordenação Técnico-científica BAC

Resumo

A partir de uma apresentação do BAC – Banco de Arte Contemporânea, e do trabalho que aí está a ser desenvolvido, vão dar-se exemplos de como as diversas formas de aproximação aos arquivos e aos espólios dos artistas se revertem em metodologias de abordagem não-convencionais, nomeadamente para a curadoria e a investigação, por vezes potenciando novos olhares e formas de leitura sobre as obras e sobre as narrativas já tecidas.

Palavras-chave: Curadoria; Prática; Experimentação tátil; Potenciação de discursos e representações.

Abstract

Based on a presentation of the BAC - Contemporary Art Bank, and the work that is being developed there, examples will be given of how the various approaches to archives and artists' collections are converted into unconventional methodologies, namely for curatorship and research, sometimes enhancing new ways of seeing and reading the works and the narratives already woven in their respect.

Key-words: Curatorship; Practice; Tactile experimentation; Potenciation of discourses and representations.

BANCO DE ARTE CONTEMPORÂNEA MGCC.

ESPÓLIOS DOCUMENTAIS DE ARTISTAS: FUNDOS DE RELAÇÕES EM POTÊNCIA.

Gostava antes de mais de situar o ponto de vista de onde falo e a posição que ocupo relativamente à questão dos espólios documentais de artistas, que para todos os efeitos, no seu conjunto, constituem bancos de dados e arquivos. O Banco de Arte Contemporânea é um arquivo que reúne espólios documentais de artistas e de outros profissionais da área, com a ambição de vir a ser um centro de investigação de referência. Como todos os arquivos, aquilo que à primeira vista os define é serem, instituírem, conterem em si, um fundo de relações em potência.

Esta ideia de haver uma matéria em potência, que poderia ser pensada como um magma, dentro de um arquivo onde podem ser forjadas relações e onde se podem entretecer ligações de várias índoles, não é estranha à actividade de investigação nem à curadoria. Portanto, a criação do Banco de Arte Contemporânea, e a sua construção e estruturação de raiz, constituiu naturalmente um desafio para mim e para a equipa: o Pedro Faro, que comigo o estrutura e dirige técnico-cientificamente, e as arquivistas Marta Guerreiro e Stefanie Gil Franco, que procedem à catalogação e tratamento dos materiais. Para mim, em particular, esse desafio está associado ao meu percurso e vertente de investigadora, no sentido mais académico e teórico, mas também à vertente prática mais associada à curadoria – a qual em si não dispensa uma componente de reflexão e investigação teórica. Assim, neste lugar/posição em que me encontro:

- assumo a prática (o contacto, a proximidade com os materiais) como base fundamental de todo o trabalho;
- considero que a própria investigação teórica envolve uma prática, baseada em metodologias e processos próprios;
- dirijo a execução e a concretização prática dos projectos, implantando e fazendo a consolidação das estruturas (aos níveis técnico-científico, recursos-humanos, orçamental, etc.);
- não dispenso a curadoria e a relação efectiva com os espaços;
- encaro a proximidade com os artistas, os outros profissionais e campos do saber como uma mais valia.

No âmbito destes pressupostos, procurarei defender que os bancos de dados formados por espólios documentais de artistas, tal como quaisquer outros arquivos, só existem ao serem postos em movimento, quando são experimentados, mexidos, volvidos, ligados e quando entre os seus vários materiais são forjadas relações.

Antes disso, poderão ser uma amalgama de materiais preciosos ou inócuos, arrumados ou indistintos, mas sempre uma massa amorfa, que não existe *per se*. A sua aglomeração passa a existir sob outras formas - a forma de discursos e contradiscursos, mapas e outras aparências - quando é experimentada, quando alguém põe os seus materiais à prova e se põe simultaneamente à prova. Quando alguém mergulha num espólio ou conjunto de espólios, mexendo-lhes, testando-os e testando-se. Neste sentido, o arquivo ou os bancos de dados são tácteis, práticos e experimentáveis, e só existem quando são activados.

Ora, deste ponto de vista que ocupo, que é o do «fazer», defendo que para mergulhar num espólio documental de um artista, é preciso partir do princípio que cada caso é diferente de outros, cada caso apresenta as suas particularidades e que não há uma única metodologia de trabalho ou de investigação aplicável a todos os casos. Pelo contrário, cada espólio, como cada obra de arte, como cada suporte, é feito de uma matéria específica e, portanto, exige uma forma de aproximação particular que é muitas vezes indicada pelas qualidades do seu corpo. Sim, os materiais dos espólios documentais, os vários bancos de dados, exigem também formas de relação física: um folhear e desfolhar, virar, voltar a olhar. Implicam tempo e espaço. Requerem esforço e uma concentração singulares, conceitos e ideias que emanam dos seus conteúdos, e que mais tarde se relevarão indispensáveis na tarefa de associar imagens a palavras. Obrigam-nos a ler nos intervalos. Assim, cada espólio implica abrir gavetas, folhear dossiers, blocos de desenho, cartas e notas variadas. E, ainda, fazer referências cruzadas, colocar lado a lado, comparar, detetar falhas, sequências, salvar coisas do lixo e do desprezo. É, por isso, fundamental deixarmo-nos levar pelo material a tratar, por vezes sem seguir ou obedecer a metodologias, protocolos e sequências lógicas demasiado definidas.

Em suma, estou a defender que é preciso não deixar que normas excessivamente definidas, salvaguardando critérios de conservação, impeçam alguma divagação e alguma aleatoriedade na experimentação de arquivos, na aproximação a espólios documentais, para que as relações que estão em potência nos fundos desses arquivos, possam emergir e se fazer anunciar criticamente.

É assim que, por vezes, nascem exposições, relações entre obras, suportes e temas à primeira vista díspares e que não existem nas coleções *per se*.

É assim que nascem publicações, com teses e dissertações, que nos arquivos e espólios não existem *per se*.

É assim também que se dialoga com a história da arte, por vezes desconstruindo as suas narrativas estabilizadas e predominantes, e formando outras perspectivas alternativas, que nos arquivos e nos espólios não estão ainda escritas.

Para entrar nos espólios e arquivos, diria, como o filósofo francês George Didi-Huberman (2007), que é preciso reconhecer a existência de um “não-saber”, sugerindo que no processo de investigação há sempre uma fracção que fica por conhecer, que todo o conhecimento envolve um “não-saber”. São, aliás, vários os pensadores de diversos campos de investigação, particularmente a filosofia, que se referem a este espaço do “não-saber”, como um espaço de abertura, como possibilidade de emergência de novos conhecimentos e estruturação de novas representações. Gilles Deleuze (2000, 38), por exemplo, refere que:

é necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade do nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa o nosso saber e a nossa ignorância e que faz passar um no outro. É apenas deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio.

Isto não é a “confissão de uma impotência” por parte dos investigadores e pensadores. Antes se pode afirmar que o reconhecimento de que todo o conhecimento envolve um «não-saber», uma falha, uma abertura, é precisamente o assumir que os espólios ou depósitos de materiais (artísticos) são bancos e fundos de relações em potência, que não existem até serem

postos em movimento, choque e relação. Ou seja, não existem até se porem em prática, até se tecerem, até se destacarem e formalizarem em texto, em livro, no espaço de uma exposição, na comunicação de um congresso, numa performance, etc. Até isso acontecer permanecem apenas uma amalgama de objectos e materiais não relacionados, por isso, apenas em potência.

Contra a experimentação informal (mas cuidadosa) dos arquivos, poderia aqui invocar o uso museológico dos espólios, e também a pulsão arquivística e classificatória, muitas vezes “colonizadora”, como sugere Ana Bigotte Vieira (2018, p. 121), dos museus contemporâneos relativamente aos espólios que detêm. Algumas vezes as instituições museológicas, também devido ao seu volume e representatividade, acometem sobre os seus espólios uma visão fechada e unidirecional, de leituras fechadas e uniangulares – algo que tentamos evitar e desconstruir a partir do Atelier-Museu Júlio Pomar quase há uma década, e que procuramos não impor no Banco de Arte Contemporânea.

Uma vez que aqui o foco de atenção é o Banco de Arte Contemporânea, devo salientar que o espólio que se recebeu no Atelier-Museu Júlio Pomar foi sempre (ou persegue-se nessa tentativa) um motivo para abrir e potenciar leituras sobre a obra do artista e dos seus pares, evitando encerrá-las nas narrativas já construídas e estabilizadas. Referi este caso, para dizer que os museus e os seus arquivos (como o Atelier-Museu), ou os arquivos e os centros de investigação (como o Banco de Arte Contemporânea) também têm modos de se praticar, exigem práticas e renovação de metodologias. Neste âmbito, deve considerar-se profícuo que a sua abordagem e pesquisa seja feita por profissionais de diversos campos do saber, de modo a que as diversas metodologias se contaminem entre si, invadindo campos alheios, ampliando-os e evitando cristalizações de forma e de conteúdo. Naturalmente que assim concebido, um banco de dados (artístico) não é a soma do que se preservou e se quer dar a ver de um artista, de uma obra, de um contexto ou de um sistema artístico.

Um banco de dados define-se (vai-se definindo continuamente) pelas relações potenciais que um determinado investigador e autor traça e tece dentro desse banco, construindo sentidos e significados a partir do tempo presente, da sua actualidade, onde também ele se insere. Nada de neutralidade se apresenta neste caminho. Nada de neutralidade há numa investigação, numa curadoria, na publicação ou divulgação dos resultados de estudo a partir de espólios e arquivos. Claro que daqui surgem as questões de propriedade e autoria (autoridade) dos materiais e das investigações produzidas a partir dos arquivos, a que me reportarei mais adiante a propósito da apresentação concreta e técnica do Banco de Arte Contemporânea.

Ao longo da experiência que tive como investigadora académica e posteriormente como profissional e investigadora associada a instituições, poderia trazer inúmeros exemplos do que em termos práticos pode resultar da prática dos arquivos e espólios documentais. No entanto, das experiências de natureza diversa, basta assinalar que foi da consulta dos espólios documentais e artísticos de Júlio Pomar que, no Atelier-Museu, se deu azo à (re)publicação dos textos críticos do artista, escritos e publicados ao longo de mais de 70 anos. Estes textos acompanharam a história da arte e os seus desenvolvimentos, por vezes assumindo os fortes posicionamentos contra o regime ou contra o *status quo*, sobre o meio da arte, entre outros temas, por parte do artista. Outras vezes, o trabalho directo ou a pesquisa nos espólios de Júlio Pomar deu origem à descoberta de cadernos de desenhos nas gavetas do seu atelier, deu a entender a importância do desenho e dos processos de trabalho desenvolvidos pelo artista até chegar à realização das pinturas, motivando exposições baseadas nessa relação entre meios, abordagens prévias e obras em suporte pictórico.



Fig. 1 BAC – Bando de Arte Contemporânea.
Foto © António Jorge Silva

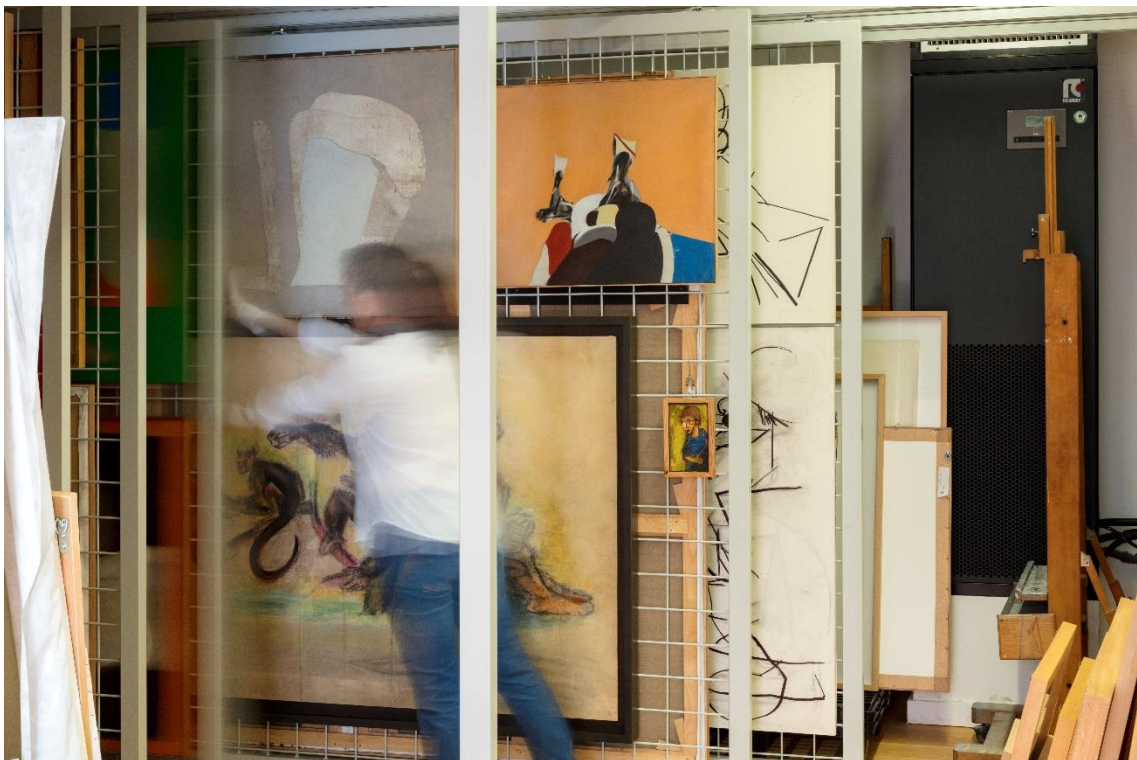


Fig. 2 Acervo de Júlio Pomar.
Foto © António Jorge Silva.

Outro exemplo que poderei aqui assinalar tem que ver com a descoberta de um conjunto de imagens referentes a obras destruídas, de teor quase abstracto, que motivou, no contexto de uma exposição alusiva ao tema, a publicação e divulgação – autorizada pelo próprio - de fotografias de obras que o artista (de filiação realista) renegou. Este gesto teria obviamente ficado submerso no seu percurso se não se tivesse tido acesso ao seu espólio documental.

Este espólio documental dará origem também, num futuro próximo, pelo Atelier-Museu, à publicação das entrevistas que o artista concedeu em vida e que o museu tratará de compilar e republicar. A propósito das entrevistas, que são geralmente materiais comuns a todos os espólios documentais, referir que também o Atelier-Museu desenvolveu uma colecção de entrevistas de fundo, da qual fazem parte já oito volumes publicados e outros em preparação.

Estes documentos têm inerente a preocupação de trazer para “a frente” a voz própria do artista e o seu testemunho, e hoje, constituem já, também eles, um espólio documental, como aliás todos os catálogos realizados pelo museu. O museu vai, aos poucos, deixando pegadas para arqueologias futuras. São materiais que também eles evidenciam a produção de conteúdos, que materializam e formalizam relações anteriormente em potência, que confluem para o aumento do espólio documental do museu e do artista, e que se poderão vir a desenvolver também no Banco de Arte Contemporânea com o suporte e o formato adequados.

Uma possibilidade a considerar, ainda futuramente, e que poderá ser proficiente é a ligação ou associação do Banco de Arte Contemporânea à colecção de Arte Contemporânea da Câmara Municipal de Lisboa, considerando que este arquivo ou “centro de investigação” possa encontrar uma especificidade associada à colecção que o município está a constituir, aos seus autores, problemas e contextos próprios.

Esta articulação entre as duas estruturas poderia então transformar o Banco de Arte Contemporânea de um modo mais dinâmico, evitando que se torne num arquivo de espólios desgarrado da realidade e do presente, uma soma de documentos que conservam uma ideia de cultura estanque e uma identidade fechada, monolítica.

Embora a sua função seja a de registar e conservar, deste ponto de vista, o propósito primeiro de um banco de dados ou arquivo como o Banco de Arte Contemporânea seria o de potenciar e fornecer os dados necessários à transformação dos discursos, numa relação com a prática, de afectar produtivamente a observação e a experimentação das obras de arte, espoletando a multiplicidade e a polivalência dos sentidos que as mesmas transportam.

Os bancos de dados, isto é, os arquivos, com os espólios que os compõem, constituem assim fundos produtivos de conhecimento que, ao serem activados, podem originar: relações insuspeitadas/ inusitadas entre obras e autores, reconstituições de aspectos históricos e de contexto, nos seus meandros científicos, processuais, financeiros, epistemológicos, políticos, mas também afectivos.

A nível mais circunstancial e prático, nomeadamente para a curadoria, os documentos que integram estes espólios e bancos de dados podem servir para esclarecer aspectos de montagens de obras, ou podem permitir voltar a reconstituí-las na integra. Por vezes, o acesso aos projectos de obra, fotografias ou esquemas de montagem (existentes nos arquivos) são o único “locus” de existência da obra, porque esta pode não ter outra existência senão documental e de registo. É o caso das obras de José Barrias e de Ana Vieira, que menciono aqui

de passagem, cujos herdeiros dos respectivos espólios recorreram ao BAC, para catalogação do espólio documental (no caso de Ana Vieira) ou consulta e aconselhamento técnico (no caso de José Barrias).

José Barrias deixou uma obra que se pode considerar de natureza projectual, fragmentária, em construção contínua, só existindo quando é materializada no local de exposição, então adquirindo uma forma fixa e estabilizada. De outro modo, é um conjunto de fragmentos em potência. A documentação é então fundamental para se perceber como é que determinada obra se formaliza no espaço de exposição. Isto significa que através dos diversos objectos e fragmentos guardados em atelier podemos averiguar sob que formas, no futuro, pode ser apresentada.

No que diz respeito à obra de Ana Vieira, perante a necessidade de refazer as suas instalações para as documentar ao pormenor e, posteriormente, emprestar essas instalações para exposições, inclusive internacionais, revelou-se indispensável consultar documentação e projectos de obra e, na insuficiência de elementos, recorrer a testemunhos orais e escritos por parte de profissionais que trabalharam com a artista.

Nos arquivos, podem também encontrar-se pistas de localização do paradeiro de certas obras perdidas, que se tornam indispensáveis para a realização de catálogos raisonné, exposições, etc. Claro que, no meio de tanta informação e materiais, os arquivos podem tornar-se inviáveis ou ingeríveis, mas para que isso não aconteça no Banco de Arte Contemporânea contamos com colaboradores internos e externos que dão uma primeira ordem – ou seja, tecem as primeiras relações entre os materiais –, acomodam os elementos que constituem os espólios e procedem a uma primeira triagem. As relações que daí podem brotar ficam então em potência, delas podendo beneficiar museólogos, artistas, historiadores, académicos, curadores, críticos de arte, editores e outros profissionais e estudiosos interessados.

Concluída esta introdução, passo a apresentar de modo sucinto, mas concreto, o Banco de Arte Contemporânea, dizendo que o arquivo e os espólios só existem enquanto potência. Quando os activamos através das diversas modalidades e a partir de diferentes campos de investigação (história da arte, teoria crítica, curadoria, prática artística e académica) criamos novos territórios epistemológicos e afectivos, ou seja, novas possibilidades de representação e horizontes amplos de compreensão. Ao fazê-lo, interrompem-se narrativas históricas lineares e preponderantes, estabilizadas, com consequentes omissões e ocultações – estas frequentemente opressivas. Significa isto que, quando se activam estas relações (em potência nos arquivos e espólios) dá-se uma interpenetração complexa de espaços e tempos, e procede-se a uma crítica política e social do espaço onde vivemos e nos representamos. Essa construção crítica é política e tem consequências políticas. A este propósito Michel Foucault (2015 [1969], 171) relembra que:

as obras diferentes, os livros dispersos, toda essa massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva – e tantos autores que se conhecem e se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagiam, se reencontram, sem o saber, e entrecruzam obstinadamente os seus discursos singulares numa trama da qual não são senhores, de cujo todo não se apercebem e cujas dimensões medem mal, todas essas figuras e essas individualidades diversas não comunicam apenas através do encadeamento lógico das proposições que adiantam, nem pela recorrência dos temas nem pela obstinação de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela forma de positividade do seu discurso.

Vale a pena arriscar, porque também nós, cada um de nós, enquanto ser individual mas também colectivo, não é um só nem sempre a mesma coisa. Somos e transformamo-nos a cada momento, tal como quando mergulhamos nos espólios e nos arquivos, ou simplesmente na obra de um artista.

O **Banco de Arte Contemporânea** resulta de um protocolo inicial celebrado entre a CML, a EGEAC, a Fundação Carmona e Costa e o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 2018.

Sob a gestão da EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa e particularmente sob a coordenação do Atelier-Museu Júlio Pomar, desde 2019, tem a missão de acolher, tratar, conservar e estudar espólios documentais e artísticos, propriedade de historiadores, de críticos de arte, de artistas, ou dos seus legítimos herdeiros, em actividade desde a 2.ª metade do séc. XX. Os espólios recebidos são potencialmente compostos de obras e documentos fundamentais para a compreensão da arte contemporânea. São espólios provenientes de ateliers, escritórios ou reservas daqueles profissionais, nem sempre em condições de conservação apropriadas, muitas vezes em risco de se perderem ou dispersarem. Constituem um património que merece ser estudado, conservado e divulgado. Os materiais em questão envolvem textos, estudos, desenhos, esboços e projectos de obras, realizadas ou não, fotografias e negativos, cartas e correspondência, documentos de índole diversa que ajudem a contextualizar a obra do artista e a relação com outros artistas, ensaios de comissários e críticos, catálogos, materiais escritos e visuais relativos ao trabalho de observação e fundamentação da realidade artística.

Os espólios que os artistas, os legítimos herdeiros ou outros proprietários pretendem que sejam objecto de trabalho por parte do Banco de Arte Contemporânea são submetidos a apreciação do seu Conselho Consultivo, composto por especialistas, o qual emite parecer sobre a pertinência e possibilidade física e material de acolher e tratar os espólios em questão nas instalações em que o arquivo está sediado. Neste âmbito de trabalho já definido, o Banco de Arte Contemporânea pretende vir a afirmar-se como:

- Centro de pesquisa e investigação de excelência, com possibilidade de acolher estagiários / colaboradores / investigadores, proporcionando-lhes trabalhos de investigação em contexto real.
- Fonte para historiadores, teóricos, curadores e outros profissionais de diversos campos do saber, promovendo diferentes formas de aproximação e abordagem aos arquivos / fundos.
- Centro de produção de conteúdos / conhecimentos, possíveis de verter em publicações e/ou exposições.

A integração de um novo espólio requer um diagnóstico prévio e começa, muitas vezes, nos ateliers, escritórios, habitações, estúdios ou outras instalações onde os espólios se encontrem, sendo depois desenvolvido e terminado nas instalações do Banco de Arte Contemporânea. A natureza do trabalho a realizar é definida depois de realizado o diagnóstico podendo abranger:

- a) inventariar,
- b) catalogar,
- c) registar (fotografar, digitalizar, fotocopiar, etc),
- d) tratar,
- e) acomodar e acondicionar,
- f) inserir em base de dados;
- g) estudar,
- h) divulgar ou publicar.

A propósito da divulgação das informações e conteúdos dos espólios, vale a pena referir que há condicionantes relativas aos aspectos dos direitos de imagem, uso das imagens e informações em comunicações/publicações (académicas ou outras) que deverão ser pensadas caso a caso.

Referi anteriormente, a propósito da não-neutralidade das investigações, curadorias, e publicações produzidas a partir dos espólios que daí decorrem questões de propriedade e autoria dos materiais e das investigações, mas também (em simultâneo) controle dos acessos aos dados, níveis e classificações. O estabelecimento destes acessos diferenciados (acesso: livre, amplo, limitado, restrito, vedado) envolve só por si restrições e hierarquias, que devem ser equacionados e reequacionados frequentemente pelas próprias instituições, sob pena de se tornarem obsoletos, castradores ou invasivos, destrutivos do próprio arquivo e da sua inerente qualidade de potência. Esta fica reduzida quando confinada por demasiadas normas e limitações.

Trata-se de um equilíbrio fino e sensível, uma tensão que é jogada e deve ser reavaliada continuamente entre o poder da instituição e o potencial utilizador, para que o excesso de normalização e regulamentação – que deve existir para que os espólios estejam acessíveis – não demova os utilizadores e não torne esses mesmos espólios e o conhecimento que neles se encerra inacessível.

Referências

- Deleuze, Gilles. 2000. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Didi-Huberman, George. 2007. *L'image ouverte, Motifs de L'incarnation dans les Arts Visuels, Le temps des images*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 2005 [1969]. *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.
- Vieira, Ana Bigotte. 2018. *O que é o Arquivo?* Lisboa: Documenta.

Contemporary Art Bank MGCC.

Artists' documentary collections: funds of potential relationships.

Sara Antónia Matos

Director of the Atelier-Museu Júlio Pomar / Technical and Scientific Coordinator of the BAC

First of all, I would like to situate the point of view from which I speak and the position I hold, regarding the issue of artists' documental collections, which to all intents and purposes, as a whole, constitute data banks and archives. The Contemporary Art Bank is an archive that gathers documentary collections from artists and other professionals in the area, with the ambition of becoming a reference research centre. And, like all archives, what at first sight defines them is that they are, they institute and they contain within themselves a fund of potential relationships.

This idea of there being a matter in potency, which could be thought of as a magma, within an archive where relationships can be forged and connections of various kinds can be interwoven, is not foreign to the activity of research and curatorship. Therefore, the creation of the Contemporary Art Bank and its construction and structuring from scratch was naturally a challenge for me and for the team: Pedro Faro, who structures it and technically and scientifically directs it with me, and the archivists Marta Guerreiro and Stefanie Gil Franco, who catalogue and process the materials. For me, in particular, this challenge is associated with my background as a researcher, in an academic and theoretical sense, but also with the more practical aspect of curating - which in itself does not dispense with a component of reflection and theoretical research.

Thus, in this place/position in which I find myself:

- I assume the practice (the contact, the proximity with the materials) as the fundamental basis of all the work,
- I believe that theoretical research involves a practice, based on its own methodologies and processes,
- I manage the execution and the practical implementation of projects, setting up and consolidating structures (at a technical and scientific level, a human resources level, a budgetary level, etc.),
- I don't dismiss curation and the effective relationship with the spaces,
- I see the proximity to artists/other professionals and fields of knowledge as an added value.

Now, within the scope of these assumptions, I will try to argue that databases formed by artists' documentary collections, just like any other archives, only exist when they are set in motion, when they are experimented on, stirred, turned, connected, and when relations are forged between their various materials.

Before that, they may be an amalgamation of precious or innocuous, tidy or indistinct materials, but always an amorphous mass, which does not exist *per se*. Their agglomeration comes into existence in other forms - the form of discourses and contra-discourses, maps and other appearances - when it is experienced, when someone puts their materials to the test and simultaneously puts themselves to the test. When someone dives into a spoil or a set of spoils, tinkering with them, testing them and testing themselves. In this sense, the archive or databases are tactile, practical and testable, and only exist when they are activated.

From this point of view that I occupy, which is that of doing, I argue that to delve into an artist's documentary, it is necessary to start from the principle that each case is different from the others,

each case presents its own particularities and that there is not a single work or research methodology applicable to all cases. On the contrary, each collection, like each work of art, like each support, is made of a specific material and therefore requires a particular form of approach that is often indicated by the qualities of its body. Yes, the materials of the documentary collections, the various databases, also require forms of physical relationship: leafing through and unrolling, turning, looking again. They imply time and space. They require effort and singular concentration, concepts and ideas that emanate from their contents, and that will later prove indispensable to the task of associating images and words. They force us to read in the intervals. Thus, each collection implies opening drawers, leafing through dossiers, drawing pads, letters and various notes. And, also, cross-referencing, putting side by side, comparing, detecting gaps, sequences, saving things from rubbish and contempt. It is therefore fundamental to let ourselves be carried away by the material to be treated, sometimes without following or obeying methodologies, protocols and overly defined logical sequences.

In short, I am arguing that it is necessary not to let excessively defined norms safeguarding conservation criteria prevent some digression and some randomness in the experimentation of archives, in the approach to documentary collections, so that the relationships that are in potency in the funds of these archives may emerge and be critically announced. This is how, sometimes, exhibitions are born, relationships between works, supports and themes that at first sight are disparate and that do not exist in the collections *per se*.

This is how publications are born, with theses and dissertations, which do not exist *per se* in the archives and collections.

This is also the way to dialogue with the history of art, sometimes deconstructing its stabilised and predominant narratives, and forming alternative perspectives, which in the archives and the spoils are not written yet.

To enter into the spoils and into the archives, I would say, like the French philosopher Georges Didi-Huberman in *L'image ouverte, Motifs de L'incarnation dans les Arts Visuels* (2007), that it is necessary to recognise the existence of a non-knowing / not-knowing, suggesting that in the research process there is always a fraction that remains to be known, that all knowledge involves a non-knowing / not-knowing.

There are several thinkers from different fields of research, particularly philosophy, who refer to this space of not-knowing as a space of openness, as a possibility for the emergence of new knowledge and the structuring of new representations. In *Difference et Repetition* (2000, p. 38), Gilles Deleuze states that:

it is necessarily at this point that we imagine we have something to say. We only write on the edge of our own knowledge, on this extreme edge which separates our knowledge and our ignorance and makes one pass into the other. It is only in this way that we are determined to write. To overcome ignorance is to transfer writing to a later stage or, rather, to make it impossible. Perhaps we have there, between writing and ignorance, a relation even more threatening than the relation generally pointed out between writing and death, between writing and silence.

This is not a "confession of impotence" on the part of researchers and thinkers. What can be stated is that the recognition that all knowledge involves a not-knowing, a flaw, an opening, is precisely the assumption that (artistic) spoils or deposits of materials are banks and funds of relations in potency, which do not exist until they are set in motion, shock and relation. That is, they do not exist until they are put into practice, until they are woven, until they stand out and are given form in a text, in a book, in the space of an exhibition, in a lecture at a conference, in a performance, etc.



Fig. 1



Fig. 2

Until that happens, they remain only an amalgam of unrelated objects and materials and, therefore, they only exist in potency.

Against the informal (but careful) experimentation of archives, I could invoke here the museological use of collections, and also the archival and classificatory drive, often "colonising", as Ana Bigotte Vieira suggests in *O que é o Arquivo?* (2018, p. 121), of contemporary museums in relation to the collections they hold.

Sometimes museological institutions, also due to their weight and representativeness, take over their collections with a closed, unidirectional vision, of closed and unangular readings - something that we have tried to avoid and deconstruct at the Atelier-Museu Júlio Pomar since almost a decade, and that we try not to impose on the Contemporary Art Bank.

Since the focus here is on the Contemporary Art Bank, it is only fair to say that the collection that was received at the Atelier-Museu Júlio Pomar was always (or pursued in this attempt) a reason to open up and enhance readings on the work of the artist and his peers, avoiding enclosing them in already constructed and stabilised narratives.

I mentioned this case to say that museums and their archives (such as the Atelier-Museum), or archives and research centres (such as the Contemporary Art Bank) also have ways of practicing, they require practices and renewal of methodologies. In this context, it should be considered useful that their approach and research be carried out by professionals from different fields of knowledge, so that different methodologies become contaminated by each other, invading other fields, expanding and avoiding crystallizations of form and content. Naturally conceived in this way, an (artistic) database is not the sum of what one has preserved and wants to show of an artist, a work, a context or an artistic system.

A database is defined (and is continually being defined) by the potential relations that a certain researcher and author draws and weaves within this database, constructing senses and meanings from the present time, from its actuality, where it is also inserted. Nothing of neutrality is presented in this path. There is nothing neutral about an investigation, an act of curatorship, the publication or disclosure of the results of a study based on collections and archives. Of course, questions of ownership and authorship (authority) of the materials and of the research produced from the archives arise, which I will refer to later on in relation to the concrete and technical presentation of the Contemporary Art Bank.

Throughout my experience as an academic researcher and later as a professional and researcher associated to institutions, I could bring numerous examples of what, in practical terms, can result from the practice of archives and documentary collections. However, from these experiences of a diverse nature, it is sufficient to point out that it was from consulting the documentary and artistic collections of Júlio Pomar that, in the Atelier-Museum, the (re)edition of the critical texts of the artist, written and published over more than 70 years, was given rise. These texts have followed the history of art and its developments, sometimes taking strong positions by the artist against the regime or the *status quo*, on the medium of art, among other themes.

At other times, direct work or research in the collections of Júlio Pomar led to the discovery of notebooks of drawings in the drawers of his studio, giving rise to an understanding of the importance of drawing and the working processes developed by the artist until the paintings were made, motivating exhibitions based on the relationship between means, previous approaches and works in painting surfaces.

Another example I might point out here has to do with the discovery of a set of images referring to destroyed works, with an almost abstract content, which motivated, in the context of an

exhibition alluding to the theme, the publication and divulgation - authorised by the artist himself - of photographs of works that the artist (of a realist affiliation) disowned. This gesture would obviously have remained submerged in his career if his documentary collection had not been made available.

This documentary collection will also give rise, in the near future, to the publication by the Atelier-Museum of the interviews that the artist gave during his lifetime and which the museum will compile and republish. On the subject of interviews, which are generally common material to all documentary collections, it should be mentioned that the Atelier-Museum has also developed a collection of in-depth interviews, of which eight volumes have already been published and others are in preparation. These documents are inherently concerned with bringing to the forefront the artist's own voice and his testimony, and today they also constitute a documental collection, like all the catalogues produced by the museum. The museum is gradually leaving traces for future archaeologies.

These are materials that also show the production of contents that materialise and give form to relationships previously in potency, that converge to increase the documentary collection of the museum and the artist, and that may also be developed in the Contemporary Art Bank with the adequate support and format.

One possibility to be considered, still in the future, and which could be proficient, is the connection or association of the Contemporary Art Bank to the CML Contemporary Art collection, considering that this archive or "research centre" could find a specificity associated to the collection that the municipality is building, as well as to its own authors, problems and contexts.

This articulation between the two structures could then transform the Contemporary Art Bank in a more dynamic entity, preventing it from becoming an archive of spoils, disconnected from reality and the present moment, a sum of documents that would preserve a watertight idea of culture and a closed, monolithic identity.

Although its main function is to record and conserve, from this point of view, the primary purpose of a database or archive such as the Contemporary Art Bank would be to enhance and provide the data necessary for the transformation of discourses, in a relationship with practice, to productively affect the observation and experimentation of works of art, triggering the multiplicity and polyvalence of the senses they carry.

Databases, i.e. archives, with their collections, thus constitute productive funds of knowledge which, when activated, may give rise to: unsuspected/unusual relationships between works and authors, reconstitutions of historical aspects and contexts, in their scientific, procedural, financial, epistemological, political but also affective intricacies.

At a more circumstantial and practical level, namely for curators, the documents that integrate these collections and data banks may serve to clarify aspects of the works' montages, or may allow for their entire reconstitution. Sometimes, access to the work's projects, photographs or assembly diagrams (existing in the archives) are the only "locus" of the work's existence, because it may have no existence other than documentation and registration.

This is the case of the works of José Barrias and Ana Vieira, which I mention here in passing, whose heirs of the respective estates resorted to the BAC, for cataloguing the documentary estate (in the case of Ana Vieira) or consultation and technical advice (in the case of José Barrias).

José Barrias left a work that can be considered projectual and fragmentary in nature, under continuous construction, only existing when materialized in an exhibition space, and only then acquiring a fixed and stabilized form. Otherwise, it is a set of fragments in potency. Documentation

is therefore fundamental to understand how a certain work is given form in an exhibition space. This means that through the various objects and fragments kept in the studio we can ascertain what forms it might take in the future.

As far as Ana Vieira's work is concerned, given the need to redo her installations in order to document them in detail and, subsequently, to lend them for exhibitions, including international ones, it has proved indispensable to consult documentation and work projects and, in the absence of elements, to resort to oral and written testimonies from professionals who worked with the artist.

In the archives, one can also find clues to the whereabouts of certain lost works, which are indispensable for, among other things, the production of *catalogues raisonnés*, exhibitions, etc. Of course, in the midst of so much information and material, the archives may become unviable or unmanageable, but to prevent this from happening at the Banco de Arte Contemporânea, we have internal and external collaborators who give a first order - that is, they weave the first relationships between the materials - accommodating the elements that make up the collections and proceeding to a first sorting. The relationships that may arise from this are then set in motion and may benefit museologists, artists, historians, academics, curators, art critics, publishers and other interested professionals and scholars.

I conclude this introduction in order to succinctly, but concretely, present the Contemporary Art Bank saying that the archive and the collections only exist as power. When we activate them through different modalities and from different areas of research (art history, critical theory, curatorship, artistic and academic practice) we create new epistemological and affective territories, that is, new possibilities of representation and wide horizons of understanding. In doing so, linear and preponderant, stabilized historical narratives are interrupted, with consequent omissions and occultations - often oppressive ones.

It means that when these relations are activated (in potency in archives and spoils) a complex interpenetration of space and time takes place, and a political and social critique of the space in which we live and represent ourselves takes place. This critical construction is political and has political consequences. In this regard, Michel Foucault recalls in *L'archéologie du savoir* (2005 [1969], p. 171) that

the different works, the dispersed books, the whole mass of texts that belong to the same discursive formation - and so many authors who know and ignore each other, criticise each other, invalidate each other, plagiarise each other, meet each other again, without knowing it, and obstinately interweave their singular discourses in a web of which they are not the masters, of whose whole they do not perceive and whose dimensions they measure poorly, all these diverse figures and individualities do not communicate only through the logical sequence of the propositions they advance, nor by the recurrence of themes nor by the obstinacy of a significance transmitted, forgotten, rediscovered; they communicate through the form of positivity of their discourse.

It is worth taking the risk, because we too, each one of us, as an individual but also a collective being, are not one and the same all the time. We are and we transform ourselves at every moment, just as when we delve into the spoils and the archives.

The **Contemporary Art Bank** results from a protocol signed between the CML, EGEAC, the Fundação Carmona e Costa and the Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas at the Universidade Nova de Lisboa in 2018.

Under the management of EGEAC - Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa and particularly under the coordination of the Atelier-Museu Júlio Pomar since 2019, its mission is to receive, treat, conserve and study documentary and artistic collections, owned by historians, art critics, artists, or their legitimate heirs, active since the 2nd half of the 20th century. The collections received are potentially composed of fundamental works and documents for the understanding of contemporary art. They come from ateliers, offices or reserves of these professionals, not always in appropriate conservation conditions, often at risk of being lost or dispersed. They constitute a heritage that deserves to be studied, preserved and disseminated. The materials in question involve texts, studies, drawings, sketches and projects of works, completed or not, photographs and negatives, letters and correspondence, documents of various kinds that help to contextualise the artist's work and the relationship with other artists, essays by commissioners and critics, catalogues, written and visual materials related to the work of observation and substantiation of the artistic reality.

The collections that the artists, their rightful heirs or other owners wish to have worked on by the Bank of Contemporary Art are submitted to its Advisory Council, composed of specialists, who give their opinion on the relevance and on the physical and material possibility of receiving and processing the collections in question on the premises where the archive is based.

Within this scope of work already defined, the Contemporary Art Bank aims to establish itself as:

- A research and investigation centre of excellence, with the possibility of receiving trainees/collaborators/researchers, providing them with research work in a real context.
- A source for historians, theorists, curators and other professionals from various fields of knowledge, promoting different ways of approaching and dealing with archives/funds.
- A centre for the production of content/knowledge that can be transformed into publications and/or exhibitions.

The integration of a new collection requires a prior diagnosis and often begins in the studios, offices, homes or other places where the collections are to be found, and is then developed and completed at the premises of the Contemporary Art Bank.

The nature of the work to be done is defined after the diagnosis has been made and may include:

- a) Inventory
- b) Catalogue
- c) record (photograph, scan, photocopy, etc)
- d) treat
- e) accommodate and pack
- f) insert in a database
- g) study
- h) divulge or publish.

Regarding the dissemination of information and contents of the collections, it is worth mentioning that there are constraints regarding copyrights, use of images and information in lectures/publications (academic or otherwise) that should be considered individually.

I mentioned earlier, regarding the non-neutrality of research, curatorship and publications produced from the collections, that questions of ownership and authorship of the materials and research arise from this, but also (simultaneously) control of access to data, levels and classifications. The establishment of these differentiated accesses (access: free, broad, limited, restricted, forbidden) involves in itself restrictions and hierarchies, which should be equated and re-equated

frequently by the institutions themselves, under penalty of becoming obsolete, castrating or invasive, destructive of the archive itself and of its inherent quality of power. This is reduced when confined by too many norms and limitations.

This is a fine and sensitive balance, a tension that is played out and must be continually reassessed between the power of the institution and the potential user, so that the excess of standardisation and regulation – which must exist in order for the collections to be accessible – does not demean users and does not make those collections and the knowledge that is encapsulated in them inaccessible.

References

- Deleuze, Gilles. 2000. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Didi-Huberman, George. 2007. *L'image ouverte, Motifs de L'incarnation dans les Arts Visuels, Le temps des images*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 2005 [1969]. *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.
- Vieira, Ana Bigotte. 2018. *O que é o Arquivo?* Lisboa: Documenta.