

## *CIDOC Newsletter 2019*

ISSN 2077-7531

International Committee for Documentation  
ICOM/CIDOC  
<http://cidoc.icom.museum>

Emmanuelle Delmas-Glass, Editor  
[Emmanuelle.delmas-glass@yale.edu](mailto:Emmanuelle.delmas-glass@yale.edu)  
Juliette Glass, Assistant Editor

A WORD FROM THE CHAIR / RAPPORT DE LA PRESIDENTE <i>Monika Hagedorn-Saupe</i> .....	2
COPIES AS AUTHENTIC EVIDENCE. THE MEDIUM IS THE MESSAGE / LES COPIES COMME PREUVES AUTHENTIQUES. LE FORMAT EST LE MESSAGE <i>Peter van Mensch</i> .....	4
BEST CIDOC 2019 POSTERS / MEILLEURS POSTERS CIDOC 2019 <i>Emmanuelle Delmas-Glass</i> .....	16
DEVELOPMENT OF JAPAN SEARCH: A NATIONAL PLATFORM FOR METADATA OF DIGITAL RESOURCES / DEVELOPPEMENT DE JAPAN SEARCH : UNE PLATEFORME NATIONALE POUR LES METADONNEES DES RESSOURCES NUMERIQUES <i>Saori Nakagawa</i> .....	17
DOCUMENTING AND PRESERVING COMPLEX INSTALLATION ARTWORKS / LA DOCUMENTATION ET PRESERVATION D'OEUVRES D'INSTALLATION COMPLEXES <i>Koré Escobar and Kristine Guzmán</i> .....	21
CIDOC 2019 PHOTO GALLERY.....	25
MAKING SPACE FOR DIVERSE WAYS OF KNOWING IN MUSEUM COLLECTIONS INFORMATION SYSTEMS / FAIRE PLACE A DE DIVERSES FACONS DE SAVOIR DANS LES SYSTEMES D'INFORMATION DES COLLECTIONS MUSEALES <i>Erin Canning</i> .....	29
PROGRAMME FOR THE CIDOC 2020 CONFERENCE.....	37

## A WORD FROM THE CHAIR

MONIKA HAGEDORN-SAUPE

Dear CIDOC member,

CIDOC's annual conference in 2019 took place as part of the ICOM General Conference in August 2019 in Kyoto, Japan. A great team supported us and also made it possible for the CIDOC Digital Strategy Working Group to have a meeting on 31 August in the Centre for Southeast Asian Studies, Kyoto University.

From 2nd to 4th September CIDOC had an extensive programme: „Documenting culture: a culture of documentation“ and offered a chance for exchanges and discussions – sometimes there were so many people interested in the presentations that the rooms became overcrowded and many of those interested had to listen from the corridor. Altogether we had some 70 presentations in 8 concurrent sessions over 3 days.

The presentations ranged from „Semantic models for documentation“, including „The use of LOD for an accessible, reusable and interoperable catalogue“, through „Engaging communities in the documentation of collections“ and „Documenting culture / A culture of documentation“, „Strategies“, „Networking“, „Standards“ to „Documentation and copies“. It also included a joint session with CIMCIM (ICOM'S Committee of Museums and Collections of Instruments and Music) as well as another joint session with COMCOL (ICOM's „Collection Committee“). In these two sessions we heard, a critical review of 10 years of the European Union-funded cooperative project MIMO on musical instruments documentation, an overview of music collections at the Rijksmuseum Amsterdam, and a presentation on „Piano rolls as sources for interpretation research“. The update on important, long-lasting infrastructure issues of museum documentation was given, through the presentation on the Getty vocabularies (AAT, TGN, ULAN, IA) and on Collections Trust, an organization with a long tradition serving the community in the UK and elsewhere.

A particular highlight was CIDOC's break-out day at the Otsuka Art museum in Naruto, Prefecture Tokushima where full space was reserved for CIDOC to hold its one-day session on „Documentation and copies“. This session's remarkable contributions included „Mimesis is creative?“, an impressive overview of museum objects as well as of architectural buildings in Peter van Mensch's „Copies as authentic evidence: The medium is the evidence“ which you can find in this issue of the CIDOC Newsletter, and „Pixel perfect: Resurrecting art through replication“, a presentation on the Dunhang

## RAPPORT DE LA PRÉSIDENTE

MONIKA HAGEDORN-SAUPE

Cher membre du CIDOC,

La conférence annuelle du CIDOC en 2019 a eu lieu dans le cadre de la Conférence Générale de l'ICOM en août 2019 à Kyoto, Japon. Une équipe formidable nous a soutenu et a permis au Groupe de Travail CIDOC sur la Stratégie Numérique de se réunir le 31 août au Centre for Southeast Asian Studies de l'Université de Kyoto.

Du 2 au 4 septembre, le CIDOC a proposé un vaste programme : « Documenter la culture : une culture de la documentation » et a offert l'opportunité d'échanger et de discuter - parfois il y avait tellement de gens intéressés par les présentations que les salles de réunion étaient surpeuplées et beaucoup de personnes intéressées ont dû suivre les débats depuis le couloir. Au total, nous avons eu quelques 70 présentations en 8 sessions simultanées sur 3 jours.

Les présentations ont porté sur « Modèles sémantiques pour la documentation », y compris « L'utilisation de LOD pour un catalogue accessible, réutilisable et interopérable », en passant par « Engager les communautés dans la documentation des collections » et « Documenter la culture / Une culture de la documentation », « Stratégies », « Mise en réseau », « Normes » à « Documentation et copies ». Le programme de la conférence CIDOC inclut également une session conjointe avec le CIMCIM (Comité des musées et collections d'instruments et de musique de l'ICOM) ainsi qu'une autre session conjointe avec COMCOL (« Comité des collections » de l'ICOM). Au cours de ces deux sessions, nous avons entendu un examen critique des 10 ans du projet coopératif MIMO financé par l'Union européenne sur la documentation des instruments de musique, un aperçu des collections de musique au Rijksmuseum Amsterdam et une présentation sur « Les pianos comme sources de recherche d'interprétation ». Une mise à jour sur les problèmes d'infrastructure importants et durables de la documentation muséale a été donnée, à travers la présentation des vocabulaires Getty (AAT, TGN, ULAN, IA) et sur Collections Trust, qui est une organisation qui a une longue tradition de service pour la communauté du Royaume-Uni et ailleurs.

Un point culminant particulier a été la journée de travail du CIDOC au musée d'art Otsuka à Naruto, préfecture de Tokushima, où un espace complet a été réservé au CIDOC pour tenir sa session d'une journée sur « Documentation et copies ». Les contributions remarquables de cette journée ont compris « Mimesis is creative? », un aperçu impressionnant des

murals, and digital copies of cultural properties, as well as reflexions on the work of the Otsuka Art Museum. This is a worldwide special museum in that it presents all its over 1.000 objects exclusively as authentic copies of originals whose homes are all over the world. This presentation was given by Eitsugu Osugi, the museum's Director.

In addition to the full programme a rich poster session was held at CIDOC's 2019 meeting in Kyoto, whose winners you will find also in this Newsletter, as well as the Photo Gallery giving you a wonderful impression of the Conference venue of both CIDOC and ICOM 2019.

Unfortunately, due to the current worldwide pandemic, our CIDOC Conference 2020 will not bring us to Geneva, an equally beautiful location, but will be held completely online. It will take place from 7 to 10 December, 2020, organized and hosted by our former CIDOC Board member Dominik Remondino and his team at the Museum of Art and History of the City of Geneva. See the programme and the free registration at <https://cidoc.mahgeneve.news/en/home/>. As is usual with CIDOC conferences, this year's programme includes workshops, and Working Group meetings.

Kind regards,

Monika

CIDOC's 2019 Chair

objets de musée ainsi que des bâtiments architecturaux dans « Copies as authentiques preuves : The medium is the evidence » de Peter van Mensch que vous pouvez trouver dans ce numéro-ci de la lettre d'information du CIDOC, et « Pixel perfect : Resurrecting art through replication », une présentation sur les peintures murales de Dunhang et les copies numériques de biens culturels, ainsi que des réflexions sur le travail du Musée d'art d'Otsuka. C'est un musée spécial dans le monde entier parce qu'il présente plus de 1000 objets exclusivement comme des copies authentiques d'originaux du monde entier. Cette présentation a été donnée par Eitsugu Osugi, le directeur du Musée d'art d'Otsuka.

En plus de ce programme complet de la conférence CIDOC 2019 de Kyoto, une riche session de posters ont été présentés, posters dont vous trouverez les gagnants également dans cette newsletter, ainsi qu'une galerie de photos qui vous donnera une merveilleuse impression de la conférence du CIDOC et de l'ICOM 2019.

Malheureusement, en raison de la pandémie mondiale actuelle, la conférence CIDOC 2020 ne nous amènera pas à Genève, un endroit tout aussi magnifique que Kyoto. Cette année la conférence CIDOC 2020 se tiendra entièrement en ligne. Elle aura lieu du 7 au 10 décembre 2020, organisée par notre ancien membre du Conseil d'administration du CIDOC Dominik Remondino et son équipe au Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève. Vous pouvez accéder le programme et l'inscription gratuite sur <https://cidoc.mahgeneve.news/en/home/>. Comme d'habitude avec les conférences du CIDOC, le programme de cette année comprend des ateliers et des réunions de groupes de travail.

Cordialement,

Monika,

Présidente CIDOC 2019

## COPIES AS AUTHENTIC EVIDENCE. THE MEDIUM IS THE MESSAGE

SEPTEMBER 2019 (EDITED OCTOBER 2020)

PETER VAN MENSCH



My intention in this paper is to explore the phenomenon of copy and to advocate for the status of copies as genuine evidence of cultural interaction, and asking for an adequate treatment of copies in documentary procedures. I will build my argument from case studies which will only briefly be introduced. The assumption is that from a museological point of view, every copy is unique.

### Humboldt-Forum, Berlin

One of the most important – and most debated – cultural projects in Berlin is the reconstruction of the imperial palace.<sup>1</sup> The former royal and later imperial palace (the “Stadtschloss”) was damaged by the allied bombardments at the end of the Second World War and was demolished in the 1950s by the government of the German Democratic Republic later to be replaced by the Palace of the People (Palace of the Republic) in the 1970s.<sup>2</sup>

## LES COPIES COMME PREUVES AUTHENTIQUES. LE FORMAT EST LE MESSAGE

SEPTEMBRE 2019 (ÉDITE OCTOBRE 2020)

PETER VAN MENSCH

Mon intention dans cet article est d'explorer le phénomène de la copie et de plaider pour le statut des copies comme preuve authentique d'interaction culturelle, ainsi que de demander un traitement adéquat des copies dans les procédures documentaires. Je construirai mon argument à partir d'études de cas qui ne seront présentées que brièvement. L'hypothèse est que d'un point de vue muséologique, chaque exemplaire est unique.



### Humboldt-Forum, Berlin

L'un des projets culturels les plus importants - et des plus débattus - à Berlin est la reconstruction du palais impérial. L'ancien palais royal et plus tard impérial (le « Stadtschloss ») a été endommagé par les bombardements alliés à la fin de la Seconde Guerre mondiale, a ensuite été démoli dans les années 1950 par le gouvernement de la République Démocratique Allemande pour être finalement remplacé plus tard par le Palais du Peuple (Palais de la République) dans les années 1970.

Après la réunification de l'Allemagne, le Palais du Peuple a été lui-même démoli et est maintenant remplacé par une copie du palais impérial. Je ne veux pas poser la question de savoir si le terme « reconstruction » serait plus approprié que le terme «

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin\\_Palace](https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Palace)

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Palace\\_of\\_the\\_Republic,\\_Berlin](https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_the_Republic,_Berlin)





After the reunification of Germany, the Palace of the People was demolished and is now being replaced by a copy of the imperial palace. I don't want to ask the question whether the term "reconstruction" would be more appropriate than the term "copy". In any case it serves my point that any re-production, be it a copy or a reconstruction, is a biased interpretation.

The first building, which is now reconstructed, was built around 1700. The dome was added around 1850. The decision to reconstruct the dome is not free from an explicit intention to recreate the imperial look of the building – rather than making a reference to the period of Enlightenment. The dome is crowned with a huge cross. The cross is the explicit wish of the family that financed the reconstruction of the dome. Considering the fact that the upper floors of the palace will accommodate ethnological collections and as such represent the world cultures, the dominance of the cross is a controversial symbol.<sup>1</sup> I will return to this point later: copies are not neutral, not value-free.



copie ». Dans tous les cas, cela illustre mon point de vue que toute reproduction, que ce soit une copie ou une reconstruction, est une interprétation biaisée.

Le premier bâtiment, qui est maintenant reconstruit, a été construit vers 1700. Le dôme a été ajouté vers 1850. La décision de reconstruire le dôme traduit l'intention explicite de recréer l'aspect impérial du bâtiment - plutôt que de faire référence à la période des Lumières. Le dôme est couronné d'une énorme croix. La croix est le souhait explicite de la famille qui a financé la reconstruction du dôme. Compte tenu du fait que les étages supérieurs du palais abriteront des collections ethnologiques et représenteront à ce titre les cultures du monde, la domination de la croix est un symbole controversé.<sup>3</sup> Je reviendrai sur ce point plus tard : les copies ne sont ni neutres, ni sans valeur.



Je voudrais également attirer votre attention sur le portail IV, sur le côté nord du bâtiment, où en novembre 1918 le politicien socialiste Karl Liebknecht a déclaré la République Socialiste Libre. Pour cette raison, le portail n'a pas été détruit par la République Démocratique Allemande, mais inséré dans la façade du nouveau bâtiment du Conseil d'État à proximité. Ainsi, maintenant, nous avons le portail original ex situ dans le cadre d'un bâtiment moderne, et une copie du portail in situ dans le palais reconstruit. Authenticité - qu'y a-t-il dans un nom ?!

<sup>1</sup> The cross was replaced on 29<sup>th</sup> May, 2020. Bernhard Schulz, Der Streit um die Kuppel des Berliner Stadtschloss – eine Chronik. *Der Tagesspiegel* 29-05-2020.

I would also like to draw your attention to Portal IV, at the north side of the building, where in November 1918 the socialist politician Karl Liebknecht declared the Free Socialist Republic.<sup>1</sup> Because of this, the Portal was not destroyed by the German Democratic Republic but inserted in the facade of the new State Council Building nearby.<sup>2</sup> So, in the end we have the original Portal *ex situ* as part of a modern building, and a copy of the Portal *in situ* in the reconstructed palace. Authenticity – what's in a name?!

### Huis ten Bosch



Being Dutch and being in Japan for the 2019 CIDOC conference, the issue of copying buildings automatically reminds me of the Huis ten Bosch theme park near Nagasaki, created in 1992.<sup>3</sup> Several iconic buildings from Dutch cities are copied, such as the medieval city hall and the 17<sup>th</sup> century weigh house of Gouda, the medieval Dom tower of Utrecht, and the concert hall of Amsterdam.<sup>4</sup> The name of this theme park is derived from Huis ten Bosch, the royal palace in The Hague.<sup>5</sup>



### Huis ten Bosch

Étant néerlandais et visitant le Japon pour la conférence CIDOC 2019, la question de la copie de bâtiments me rappelle le parc à thème Huis ten Bosch près de Nagasaki, créé en 1992. Plusieurs bâtiments emblématiques des villes néerlandaises sont copiés, comme l'hôtel de ville médiéval, la maison de pesage 17<sup>e</sup> siècle du Gouda, la tour médiévale Dom d'Utrecht, et la salle de concert d'Amsterdam. Le nom de ce parc à thème vient de Huis ten Bosch, le palais royal de La Haye.



Autrefois le palais royal du parc à thème japonais était une copie fidèle de l'original ; autrefois car le bâtiment d'origine a été récemment restauré, soulignant l'aspect de la façade du XIX<sup>e</sup> siècle, au détriment de la façade du XX<sup>e</sup> siècle, qui est celle qui a été copiée par le parc Japonais.

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Liebknecht](https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Liebknecht)

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Liebknecht](https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Liebknecht)

<sup>3</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Huis\\_Ten\\_Bosch\\_\(theme\\_park\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Huis_Ten_Bosch_(theme_park)); <http://english.huistenbosch.co.jp/>

<sup>4</sup> As a whole the theme park is a pastiche of the main historic cities of the west of the Netherlands and as such evokes the “feel” of the typical urban environment. Interestingly, no information is given about the buildings. The website and the guidebook give information about restaurants, shops and events only.

<sup>5</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Huis\\_ten\\_Bosch\\_palace](https://en.wikipedia.org/wiki/Huis_ten_Bosch_palace)



The royal palace in the Japanese theme park used to be an accurate copy of the original; used to be because the original building was recently restored, emphasizing the 19<sup>th</sup> century appearance of the façade, at the cost of the 20<sup>th</sup> century façade, which was copied in Japan.

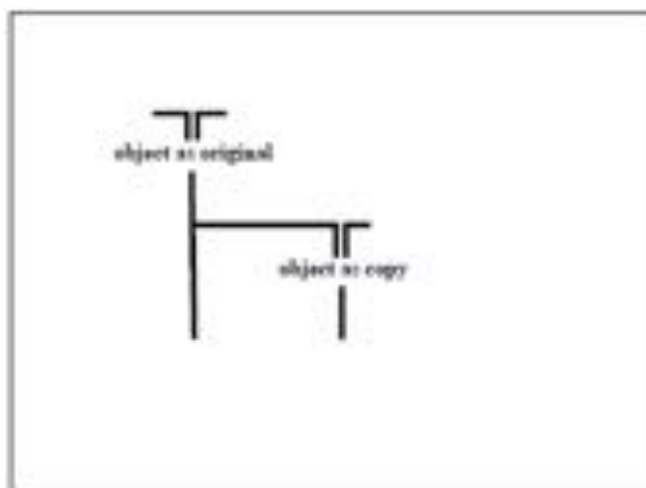
### The object as data carrier

The artefact may be perceived as the materialisation of an idea with help of certain materials and technologies. With similar intention and using similar material and technologies, the materialisation of an idea can be repeated.<sup>1</sup> I hesitate to use the term copy here. In the context of the present paper, a copy is perceived as any object whose properties can be traced back to another object as a result of an intentional act.<sup>2</sup>

A copy is seldom made right after the creation of the object that it copies, i.e. the original. Usually some time has passed, and after the copy is made, the original continues to “develop”, as is shown in the Huis ten Bosch example. The copy is the situational interpretation of the original at a given time, using specific materials and technologies that may be similar or (usually) different. After its creation, a copy has its own “development”. In the end, it may very well be that the copy and the original have become very different.

### L'objet comme référent

L'artefact peut être perçu comme la matérialisation d'une idée à l'aide de certains matériaux et technologies. La matérialisation d'une idée peut être répétée avec une intention similaire et en utilisant des matériaux et des technologies similaires, J'hésite à utiliser le terme copie ici. Dans le contexte de cet article, une copie est perçue comme tout objet dont les propriétés peuvent être attribuées à un autre objet à la suite d'un acte intentionnel.



Une copie est rarement réalisée juste après la création de l'objet qu'elle copie, c'est-à-dire l'original. Habituellement, un certain temps s'est écoulé et une fois la copie réalisée, l'original continue de « se développer », comme le montre l'exemple du parc Huis ten Bosch. La copie est l'interprétation situationnelle de l'original à un moment donné, en utilisant des matériaux et des technologies spécifiques qui peuvent être similaires ou (généralement) différents. Après sa création, une copie a son propre « développement ». En fin de compte, il se peut que la copie et l'original deviennent différents.

Je voudrais ajouter que dans notre compréhension de l'identité de la copie par rapport à l'original, nous pouvons distinguer trois dimensions synchroniques : les propriétés physiques, la fonction et la signification, et le contexte. Au sens muséologique, chaque objet est unique quant à l'interaction entre ces trois dimensions. Même avec un degré élevé de similitude au niveau des propriétés physiques, une copie diffère toujours de

<sup>1</sup> This is how I perceive the periodical rebuilding of the Japanese Shinto Ise shrine.

<sup>2</sup> This is how I perceive the periodical rebuilding of the Japanese Shinto Ise shrine.





l'original au niveau de la fonction / signification et du contexte.

En outre, il convient de souligner que la conceptualisation des copies est généralement liée au degré de similitude en apparence plutôt qu'en substance. Cela a voir avec la façon dont l'original est perçu. En bref, dans la plupart des cas, une copie est une interprétation réduite : seule une partie des informations originales est copiée. La sélection est biaisée et le défi est de comprendre ce biais et d'en discuter avec notre public.

I would like to add that in our understanding of the identity of copy versus original, we may distinguish between three synchronic dimensions: the physical properties, the function and significance, and the context. In a museological sense every object is unique as to the interaction between these three dimensions. Even with a high degree of similarity on the level of physical properties, a copy always differs from the original on the level of function/significance and context.

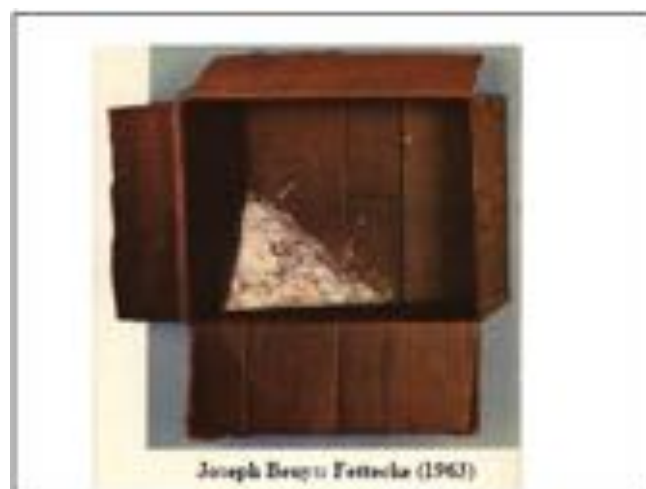
In addition, it should be stressed that the conceptualisation of copies is usually related to the degree of similarity in appearance rather than in substance. This has much to do with how the original is perceived. In short, in most cases a copy is a reduced interpretation: only part of the original information is copied. The selection is biased, and the challenge is to understand this bias and to discuss it with our audiences.

### Biased interpretations

Just to clarify what I mean by appearance versus substance, I would like to refer to a work by the German artist Joseph Beuys<sup>1</sup> from the collection of the Municipal Museum of Amsterdam. The work, called "Fettecke" (dated 1963), consists of a cardboard box with sheep fat in one of the corners. Some years ago, the work was shown under the wrong conditions and the fat melted. The restorers decided to replace the fat by stearin.<sup>2</sup> Those of you that are familiar with the work of Joseph Beuys know how important materials (especially animal fat and felt) were to him. So, the restored object emphasises appearance over substance; one could say it became a copy of itself.<sup>3</sup>

### Interprétations biaisées

Pour clarifier ce que j'entends par apparence contre substance, je voudrais me référer à une œuvre de l'artiste allemand Joseph Beuys de la collection du Musée municipal d'Amsterdam. L'œuvre, appelée « Fettecke » (qui date de 1963), consiste en une boîte en carton avec de la graisse de mouton dans l'un des coins. Il y a quelques années, le travail a été montré dans de mauvaises conditions et la graisse a fondu. Les restaurateurs ont décidé de remplacer la graisse par de la stéarine. Ceux d'entre vous qui connaissent le travail de Joseph Beuys savent à quel point les matériaux (en particulier la graisse animale et le feutre) étaient importants pour lui. Ainsi, l'objet restauré met l'accent sur l'apparence sur la substance ; on pourrait dire qu'il est devenu une copie de lui-même.



<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Beuys](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys)

<sup>2</sup> Rachel Barker & Alison Bracker (2005) Beuys is dead: long live Beuys! Characterising volition, longevity, and decision-making in the work of Joseph Beuys. Tate Papers 4 (<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition-longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys>)

<sup>3</sup> This perception issue could easily be elaborated. A few years ago, the Jewish Museum Berlin showed a robot writing a Torah scroll. An interesting question is whether this scroll is kosher.



Another example to clarify the analytical approach I advocated, and what I mean by bias, is a recent copy or re-production of a 1970s performance by Marina Abramovic and her partner Ulay.<sup>1</sup> I think it is an interesting example of a biased re-production. The original performance, called “Imponderabilia”,<sup>2</sup> took place at the Galleria d’Arte Moderna, Bologna (Italy). Abramovic and Ulay were standing naked, opposite of each other in the doorway. Visitors had to “struggle” their way in; it was impossible not to touch the naked bodies of the artists. In 2010 the performance was re-produced in the Bundeskunsthalle, Bonn (Germany). The space between the naked bodies (of students, this time) was twice as wide as in the original performance giving the visitor the chance to pass without touching the bodies. Thus, the copy was avoiding the provocative sharpness of the original.



### Authentic evidence

As stated before, the identity of a copy is threefold. First, the copy documents the original. But second, this documentation is biased: the copy is a situational interpretation of that original. And third, a copy is an authentic evidence with its own cultural biography, documenting its use, its users, and the context of use.

By stating that a copy can be considered as authentic evidence of the conditions of its creation, I am referring to the intention – be it bonafide or malafide (in case of forgery). Other conditions are the (intended) context of use, the materials and technology involved,<sup>3</sup> and last but not least, the prevailing cultural tradition. To have had

Un autre exemple qui clarifie l’approche analytique que je préconise et ce que j’entends par biais est une copie ou une re-production récente d’une performance des années 1970 par Marina Abramovic et son partenaire Ulay. Je pense que c’est un exemple intéressant de re-production biaisée. La représentation originale, intitulée « Imponderabilia », a eu lieu à la Galleria d’Arte Moderna, Bologne (Italie). Abramovic et Ulay se tenaient nus, l’un en face de l’autre dans l’embrasure de la porte. Les visiteurs ont devaient « forcer » pour entrer ; il était impossible de ne pas toucher les corps nus des artistes. En 2010, le spectacle a été reproduit à la Bundeskunsthalle, Bonn (Allemagne). L’espace entre les corps nus (des étudiants, cette fois) était deux fois plus large que dans la performance originale, donnant au visiteur la possibilité de passer sans toucher les corps. Ainsi, la copie évitait l’aspect tranchant provocant de l’original.

### Des preuves authentiques

Comme indiqué précédemment, l’identité d’une copie est triple. Tout d’abord, la copie documente l’original. Mais deuxièmement, cette documentation est biaisée : la copie est une interprétation situationnelle de l’original. Et troisièmement, une copie est une preuve authentique avec sa propre biographie culturelle, documentant son utilisation, ses utilisateurs et le contexte dans lequel elle est utilisée.

En affirmant qu’une copie peut être considérée comme une preuve authentique des conditions de sa création, je fais référence à l’intention - qu’elle soit de bonne ou mauvaise foi (en cas de contrefaçon). D’autres conditions sont le contexte (prévu) d’utilisation, les matériaux et la technologie impliqués et, enfin et surtout, la tradition culturelle dominante dont elle est issue. Le fait que ce séminaire ait été présenté au Japon, et en particulier au Musée d’Art d’Otsuka, est extrêmement intéressant car cela nous rappelle que, au niveau des copies, les traditions culturelles Japonaises sont différentes de celles de l’Europe, par exemple.

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Marina\\_Abramović](https://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramović), <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulya/imponderabilia-1977/7094>

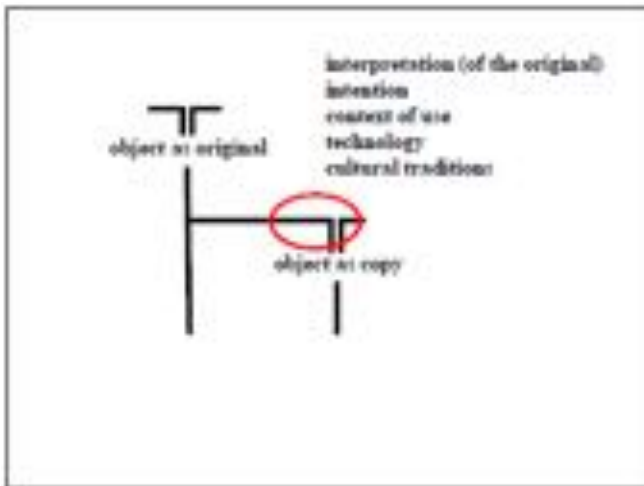
<sup>2</sup> “If there are no artists, there would be no museums, so we are living doors”.

<sup>3</sup> The Otsuka Museum of Art is proud of the quality of its reproductions, but an important technical condition is the size of the standard ceramic panels (90 x 300 cm). Most paintings have one or more ugly slits running over the image. For product information, see <http://www.ohmi.co.jp/en/product/>

this seminar in Japan, and in particular in the Otsuka Museum of Art, is extremely interesting since it reminds us that the cultural traditions in Japan in this respect are different from, for example, those in Europe.



In a hidden corner of the Gemäldegalerie at Berlin<sup>1</sup> you'll find a painting which once used to be one of the most famous, if not the most famous, painting of the museum: *The Man with the Golden Helmet*.<sup>2</sup> It was attributed to Rembrandt<sup>3</sup> but is now considered to be the work of a student and, as a result of its reattribution, it lost its prominent place in the gallery.<sup>4</sup> Not far from the Gemäldegalerie we can find a copy of the painting in an Italian restaurant, which serves as a reminiscence of the once legendary status of the painting. In its context, the copy is a treasure of popular culture. In my opinion it has achieved a certain level of authentic evidence.



### Appreciation or appropriation

Copying the Old Masters was a common practice among European artists. For example, paintings in the Louvre by



Dans un coin caché de la Gemäldegalerie à Berlin, se trouve une peinture qui était autrefois l'une des peintures les plus célèbres du musée, sinon la plus célèbre : *L'Homme au casque d'or*. Elle était attribuée à Rembrandt, mais est maintenant considérée comme l'œuvre d'un étudiant et, du fait de sa réattribution, elle a perdu sa place de choix dans la galerie. Non loin de la Gemäldegalerie, une copie de ce tableau est dans un restaurant italien, qui en rappelle le statut autrefois légendaire. Dans son contexte, la copie est un trésor de la culture populaire. À mon avis, elle a atteint un certain niveau de preuve authentique.

### Appréciation ou appropriation culturelle

La copie des maîtres anciens était une pratique courante parmi les artistes européens. Par exemple, les peintures du Louvre du peintre italien de la Renaissance Titien ont été copiées par des peintres célèbres comme Paul Cézanne, Eugène Delacroix et Théodore Géricault. C'était une manière de comprendre les grands maîtres du passé. Comme le disait Cézanne : « Le Louvre est le livre dont on apprend à lire ». Les visiteurs du Louvre peuvent encore voir des copistes au travail. Je pense que c'est un excellent outil pédagogique car il aide les visiteurs à découvrir quelque chose dont ils n'étaient pas conscients.

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Gemäldegalerie,\\_Berlin](https://en.wikipedia.org/wiki/Gemäldegalerie,_Berlin)

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Man\\_with\\_the\\_Golden\\_Helmet](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Man_with_the_Golden_Helmet)

<sup>3</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt>

<sup>4</sup> It is interesting to notice that a copy of this painting is included in the collection of the Otsuka Art Museum, being selected as one of the thousand most important works of art from Europe.

Italian renaissance painter Titian were copied by famous painters like Paul Cézanne, Eugène Delacroix and Théodore Géricault. It was a way of understanding the great masters of the past. Like Cézanne said: “The Louvre is the book from which we learn to read”.<sup>1</sup> Visitors to the Louvre can still see copyists at work there. I think it is a great educational tool because it helps visitors discover features that they were not aware of.



In the early 20<sup>th</sup> century, European artists such as Picasso discovered what was called “primitive art” and were inspired by it. There is a fine line between making copies and cultural appropriation.<sup>2</sup> This involves a discussion on the question of who holds the copyrights – in a legal but foremost in a moral sense – and who is entitled to make a copy or interpretation, and for what reasons. Are all intentions honourable? And, who holds the rights on the copy?

This asymmetry of power is something we should be aware of, since it also involves decisions about what and how we copy or re-produce.

### Copies as reference



Au début du XX<sup>e</sup> siècle, des artistes européens comme Picasso découvrent ce qu'on appelle « l'art primitif » et s'en inspirent. Il y a peu d'écart entre une copie et l'appropriation culturelle. Cela implique une discussion sur la question de savoir qui détient les droits d'auteur - dans un sens juridique mais avant tout moral - et qui a le droit de faire une copie ou une interprétation, et pour quelles raisons. Toutes les intentions sont-elles honorables ? Et, qui détient les droits sur la copie ?

Nous devons être conscients de cette asymétrie de pouvoir, car elle implique également des décisions sur ce que nous copions ou reproduisons et comment nous le copions.

### Copies comme référence



En fait, nous sommes tous influencés par les copies, comme les affiches, cartes postales et illustrations de manuels. Cependant, nous ne réalisons pas à quel point notre interprétation de l'original est influencée par notre familiarité avec ses copies. Chez moi, nous avons une affiche de l'une des peintures préférées de ma

<sup>1</sup> <http://www.societe-cezanne.fr/2018/05/06/what-copying-meant-to-cezanne/>

<sup>2</sup> <https://bit.ly/3kv4Wul> (Huffington Post link shortened)



In fact, we are all trained in some way by looking at copies: posters, postcards, and illustrations in textbooks. Little do we realise, however, how much our interpretation of the original is influenced by our familiarity with its copies. In our house we have a poster of one of my wife's favourite paintings: Petrus Christus' *Portrait of a Young Girl*.<sup>1</sup> It is a beautiful, detailed painting from the 1470s. It is on display in the Gemäldegalerie, Berlin. Some years ago, it was selected as one of the highlights of the museum and got reproduced on posters and brochures. However, in the actual galleries, visitors were kind of lost. They had no idea of the size of the painting (A4 paper size). They were expecting to see a much bigger one.



Another case study are the frescoes in the Sistine Chapel in the Vatican.<sup>2</sup> The early 16<sup>th</sup> century frescoes by Michelangelo were restored between 1980 and 1999.<sup>3</sup> The restoration had a profound effect on art lovers and historians, as colours and details that had not been seen for centuries were revealed. It has been claimed that as a result "Every book on Michelangelo will have to be rewritten", and every old copy became obsolete. It is interesting – and ethically challenging – that the restoration was sponsored by Nippon Television Network Corporation, which holds the copyrights of the new appearance.

femme : *Portrait d'une jeune fille* de Petrus Christus. C'est une belle peinture avec plein de détails qui date des années 1470. Elle est exposée à la Gemäldegalerie de Berlin. Il y a quelques années, elle a été sélectionnée comme l'une des œuvres majeures du musée et a été reproduite sur affiches et brochures. Cependant, dans le musée, les visiteurs étaient un peu perdus. Ils n'avaient aucune idée de la taille de la peinture (format de papier A4). Ils s'attendaient à ce qu'elle soit bien plus grande.



Les fresques de la chapelle Sixtine du Vatican sont une autre étude de cas. Les fresques du début du XVI<sup>e</sup> siècle de Michel-Ange ont été restaurées entre 1980 et 1999. La restauration a eu un effet profond sur les amateurs d'art et les historiens car elle a révélé des couleurs et des détails qui n'avaient pas été vus depuis des siècles. En conséquence certains ont dit que " Chaque livre sur Michel-Ange devra être réécrit ", et que chaque ancien exemplaire est devenu obsolète. Il est intéressant - et éthiquement problématique - que la restauration ait été parrainée par Nippon Television Network Corporation, qui détient les droits d'auteur de la nouvelle apparence.

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Petrus\\_Christus](https://en.wikipedia.org/wiki/Petrus_Christus)

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Sistine\\_Chapel](https://en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Chapel)

<sup>3</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Restoration\\_of\\_the\\_Sistine\\_Chapel\\_frescoes](https://en.wikipedia.org/wiki/Restoration_of_the_Sistine_Chapel_frescoes)





The restoration was rather controversial. One of the critics was art historian James Beck.<sup>1</sup> One of his points was that our eyes are too much trained by looking at slides and digital copies, resulting in another perception of colour.<sup>2</sup> With this in mind, it is interesting to look at the copy of the chapel here in the Otsuka Art Museum. The copy was made after the restoration of the original. If we follow Beck's argument, for the next 2000 years we will see a biased interpretation of the original.

Suppose the copy was made before the restoration of the original. In that case, following the same argument, one could argue that the copy would be more authentic in its appearance than the original.<sup>3</sup>



### Plaster casts, white supremacy

Our perception of painting may be influenced by slides and illustrations in textbooks, the way our view of antique Greek and Roman sculpture is influenced by our experience of plaster casts.<sup>4</sup> By creating copies, reference



La restauration était plutôt controversée. L'un des critiques les plus tranchants était l'historien de l'art James Beck. L'un de ses points était que nos yeux sont trop habitués à regarder des diapositives et des copies numériques, ce qui entraîne une altération de notre perception des couleurs. Dans cet esprit, il est intéressant de regarder la copie de la chapelle Sixtine ici au Musée d'Art d'Otsuka. La copie a été réalisée après la restauration de l'original. Si nous suivons l'argument de Beck, nous verrons au cours des 2000 prochaines années une interprétation biaisée de l'original.

Supposons que la copie ait été faite avant la restauration de l'original. Dans ce cas, suivant le même argument, on pourrait soutenir que la copie serait plus authentique dans son apparence que l'original.

### Moulages en plâtre, suprématie blanche

Notre perception de la peinture est probablement influencée par les diapositives et les illustrations des manuels, la façon dont notre vision de la sculpture grecque et romaine antique est influencée par notre expérience des moulages en plâtre. En créant des copies, c'est-à-dire des collections de référence des sculptures les meilleures et les plus représentatives pourraient être constituées, que les chercheurs pourraient consulter sans nécessairement avoir à voyager à l'étranger pour voir les originales.

<sup>1</sup> James Beck & Michael Daley (1993) *Art restoration: the culture, the business, and the scandal*. London: John Murray.

<sup>2</sup> Another problem mentioned by Beck is the role of sponsors in restoration projects. Apart from influencing selection, there is a tendency to over-cleaning.

<sup>3</sup> This, of course, is a hypothetical statement. I am aware that the original fresco paint was covered with layers of dirt.

<sup>4</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Plaster\\_cast](https://en.wikipedia.org/wiki/Plaster_cast)

collections of all the best and most representative sculptural types could be formed, which scholars could consult without necessarily having to travel abroad to see all the originals.

Many sculptures were completed (“restored”) by adding missing limbs or combining incomplete bodies with lost heads. In the 1960s many originals were “de-restored”. Usually, the old plaster casts were not adapted to the new appearance of the originals, thus documenting a history of restoration philosophy.

Even though colours used on Greek architecture and sculpture were already discussed in the early 19<sup>th</sup> century, the idea of painted sculpture still may come as a shock to visitors.<sup>1</sup> Several museums have shown reconstructions of what the sculptures may have looked like then. To many visitors, however, the objects look tasteless. Lately, the academic debate about ancient sculpture has taken on an unexpected moral and political urgency. A racist group in the United States started putting up posters on college campuses that presented classical white marble statues as emblems of white supremacy. So, suddenly and unexpectedly, the issue of copies became an element in a bizarre ideological debate.<sup>2</sup>



## Conclusion

Copies are evidence of a specific interpretation of the objects they copy, and as such copies are not neutral, nor value-free. I think the study of copies is a highly interesting and relevant field of research. But even more



De nombreuses sculptures ont été complétées (« restaurées ») en leur ajoutant des membres manquants ou en combinant des corps incomplets avec des têtes perdues. Dans les années 1960, de nombreux originaux ont été « dé-restaurés ». En conséquence, les anciens moulages en plâtre étaient différents de la nouvelle apparence des originaux, documentant ainsi une histoire de la philosophie de la restauration.

Même si les couleurs utilisées dans l'architecture et la sculpture grecques étaient déjà discutées au début du 19<sup>e</sup> siècle, l'idée de la sculpture peinte peut encore choquer les visiteurs. Plusieurs musées ont montré des reconstitutions de ce à quoi les sculptures pouvaient ressembler à l'ère de la Grèce Ancienne. Pour de nombreux visiteurs, cependant, les objets semblent insipides. Dernièrement, le débat académique sur la sculpture ancienne a pris une urgence morale et politique inattendue. Un groupe raciste aux États-Unis a commencé à poser des affiches sur les campus universitaires qui présentaient des statues classiques en marbre blanc comme des emblèmes de la suprématie blanche. Ainsi, soudainement et de manière inattendue, la question des copies est devenue élément d'un débat idéologique bizarre.

## Conclusion

Les copies sont la preuve d'une interprétation spécifique des objets qu'elles copient et, en tant que telles, les copies ne sont ni neutres, ni sans valeur. Je pense que l'étude des copies est un domaine de

<sup>1</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Polychrome>

<sup>2</sup> Sarah Bond (2017a) Why we need to start seeing the classical world in color. Hyperallergic 07-06-2017.

<https://hyperallergic.com/383776/why-we-need-to-start-seeing-the-classical-world-in-color/>

Sarah Bond (2017b) How coloring books can teach us about diversity in ancient times. Hyperallergic 11-08-2017.

<https://hyperallergic.com/394720/how-coloring-books-can-teach-us-about-diversity-in-ancient-times/>

so, the understanding of copies could – or should – be part of our educational programme: the medium as message. It is one way museums may contribute to raising critical awareness in a post-truth society.



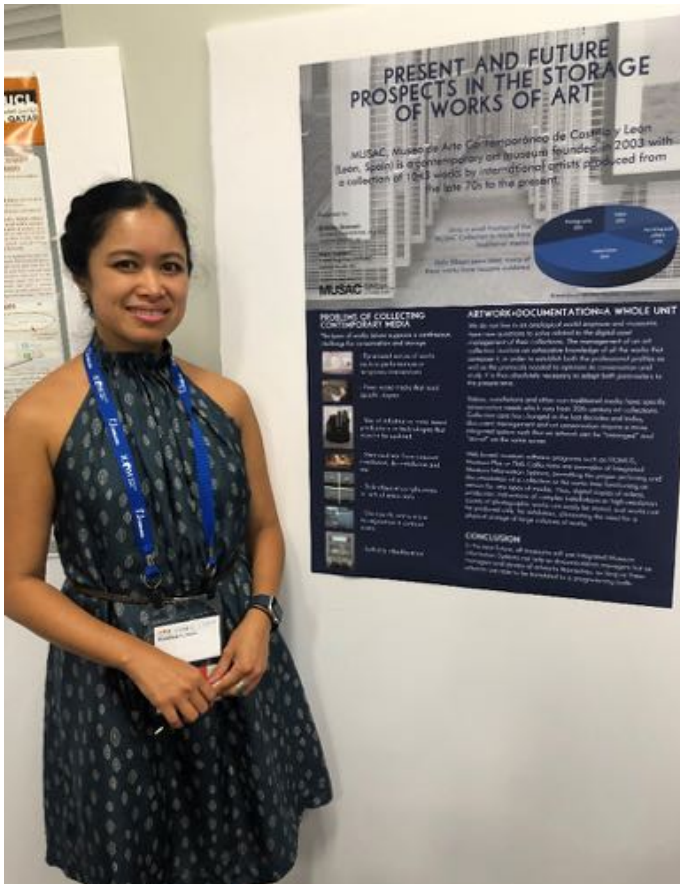
recherche très intéressant et pertinent. Mais plus encore, la compréhension des copies pourrait - ou devrait - faire partie de notre programme éducatif : le médium comme message. C'est l'une des façons dont les musées peuvent contribuer à sensibiliser la critique dans une société post-vérité.



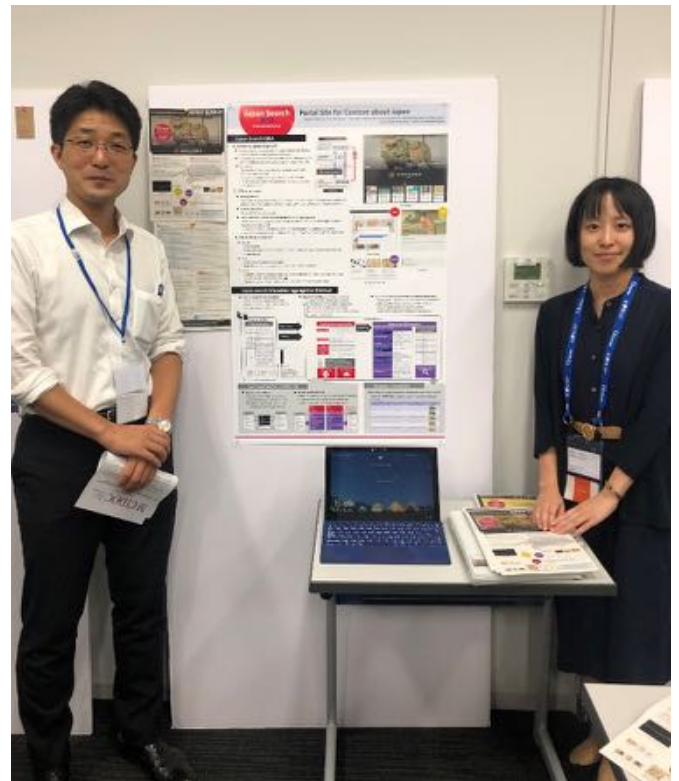


## RECIPIENTS OF THE BEST CIDOC 2019 POSTERS:

## GAGNANTS DES MEILLEURS POSTERS CIDOC 2019 :



Kristine Guzmán, General Coordinator, MUSAC (photo © Emmanuelle Delmas-Glass)



From left to right: Ryohei Takahasi, Chief of Cooperation section, Digital Information Planning Division, NDL Digital Information Department, and Saori Nakagawa, Librarian of the Digital Information Planning Division, NDL Digital Information Department (photo © Emmanuelle Delmas-Glass)

The CIDOC 2019 Best Poster Award were awarded to Kristine Guzmán from MUSAC, Spain, and Ryohei Takahasi and Saori Nakagawa from National Diet Library, Japan. The winning posters were determined among 27 posters by the vote of the CIDOC conference attendees who were present during the presentation of all the posters on September 3, 2019 in the Inamori Memorial Hall, Kyoto, Japan.

Le prix du meilleur poster CIDOC 2019 a été décerné à Kristine Guzmán de MUSAC, Espagne, et Ryohei Takahasi et Saori Nakagawa de la Bibliothèque nationale de la Diète, Japon. Les posters gagnants ont été déterminés parmi 27 posters par le vote des participants à la conférence du CIDOC qui étaient présents lors de la présentation des posters le 3 septembre 2019 au Inamori Memorial Hall, Kyoto, Japon.





# DEVELOPMENT OF JAPAN SEARCH: A NATIONAL PLATFORM FOR METADATA OF DIGITAL RESOURCES

OCTOBER 2020

SAORI NAKAGAWA

The National Diet Library, Japan (NDL) [1] has developed *Japan Search*, a platform for aggregating metadata from a wide range of digital resources, as a member of the Digital Archive Japan Promotion Committee [2] which operates this project. This article describes the general functionality of *Japan Search* and the methods for aggregating metadata in various formats.

# DEVELOPPEMENT DE JAPAN SEARCH : UNE PLATEFORME NATIONALE POUR LES MÉTADONNÉES DES RESSOURCES NUMÉRIQUES

OCTOBRE 2020

SAORI NAKAGAWA

La National Diet Library, Japon (NDL) [1] a développé *Japan Search*, une plate-forme pour agréger les métadonnées d'un large éventail de ressources numériques. La NDL est membre du Digital Archive Japan Promotion Committee [2] qui gère ce projet. Cet article décrit les fonctionnalités générales de *Japan Search* et les méthodes d'agrégation des métadonnées dans divers formats.



Figure 1. Top page of Japan Search - URL: <https://jpsearch.go.jp/>

## What is Japan Search?

*Japan Search* collects metadata from databases of various types of content across the country, such as publications, cultural properties, media arts and performing arts, and provides an integrated search service as well as an API (SPARQL endpoint and REST API). As of September 2020, *Japan Search* provided about 21 million metadata records from 111 databases contributed by 24 aggregators. A major goal of the *Japan Search* project is to promote the

## Qu'est-ce que *Japan Search*?

*Japan Search* collecte les métadonnées de bases de données de différents types de contenu à travers tout le Japon, tels que des publications, des biens culturels, des arts médiatiques et des arts de la scène, et fournit un service de recherche intégré ainsi qu'une API (SPARQL endpoint et API REST). En Septembre 2020, *Japan Search* contenait environ 21 millions de fichiers de métadonnées de 111 bases de données exploitées

use of digital resources and to enable content holders to manage their collections efficiently. The NDL launched a beta version of Japan Search in February 2019 and an official version debuted on August 25, 2020.

### How does Japan Search work?

The aim is to help users search vast volumes of information effectively, and to do this, *Japan Search* offers not just a conventional keyword search but also an advanced search, which enables users to customize their search with a specific subject, as well as an image search (See Figure 2.), which searches for thumbnail images with similar characteristics using machine learning methods.

par 24 agrégateurs. Un objectif majeur du projet *Japan Search* est de promouvoir l'utilisation des ressources numériques et de permettre aux détenteurs de contenu de gérer efficacement leurs collections. La NDL a lancé une version bêta de Japan Search en février 2019 et une version officielle a fait ses débuts le 25 Août 2020.

### Comment fonctionne Japan Search?

L'objectif est d'aider les utilisateurs à chercher efficacement de vastes volumes d'informations et, pour ce faire, *Japan Search* propose non seulement une recherche par mot-clé conventionnelle, mais également une "recherche avancée", qui permet aux utilisateurs de personnaliser la recherche avec un sujet spécifique, ainsi qu'une "recherche d'images" (voir Figure 2.), qui cherche des images miniatures avec des caractéristiques similaires à l'aide de méthodes d'apprentissage automatique.

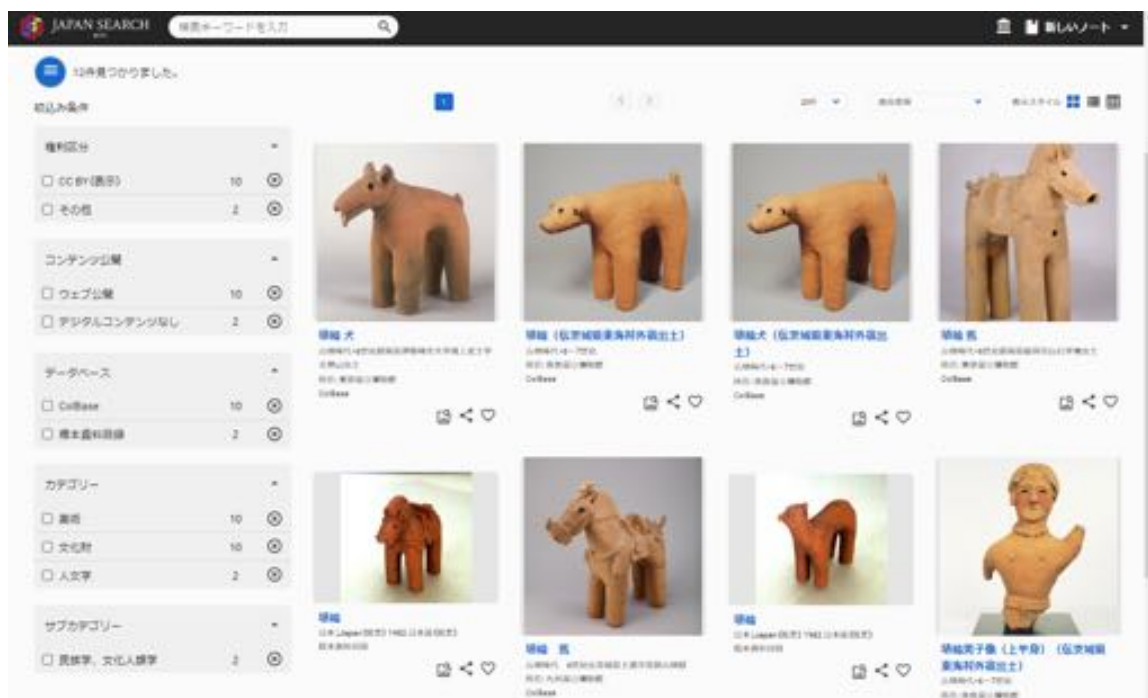


Figure 2. Image Search

On the *Japan Search* site, you can enjoy various "Gallery" pages (See Figure 3). With the editor function, aggregators can edit and publish a Gallery page making use of items on *Japan Search*. In the gallery system, images are converted to a format compliant with the International Image Interoperability Framework (IIIF) [3]. *Japan Search* also offers a "My Note" function, in which users can create an annotated list of their favorite items that can be exported to a variety of file formats. Gallery pages and My Notes can be embedded in other websites in html format.

Sur le site *Japan Search*, vous pouvez profiter de diverses pages « Galerie » (voir Figure 3). Avec la fonction d'éditeur, les agrégateurs peuvent éditer et publier une page Galerie en utilisant des éléments sur *Japan Search*. Dans le système de Galerie, les images sont converties dans un format compatible avec l'International Image Interoperability Framework (IIIF) [3]. Japan Search propose également une fonction « Notes », avec laquelle les utilisateurs peuvent créer une liste annotée de leurs éléments favoris qui peuvent être exportés vers divers formats de fichiers. Les pages de Galerie et Notes peuvent être intégrées à d'autres sites Web au format html.

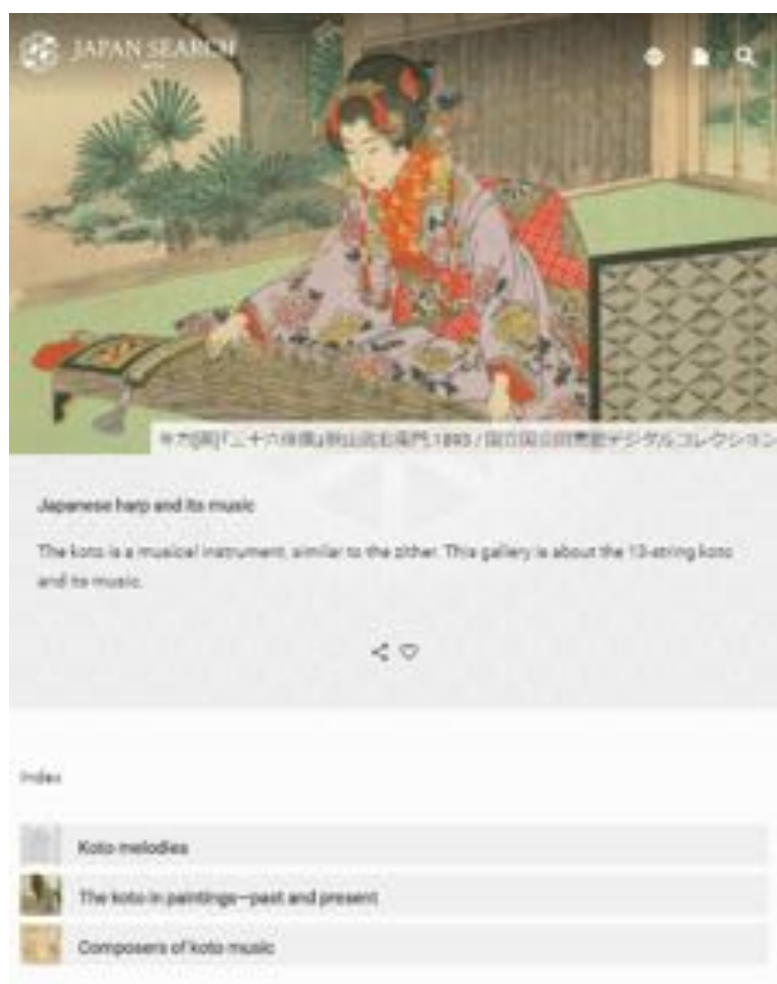


Figure 3. Gallery called *Japanese harp and its music*, produced by the NDL

### How does *Japan Search* aggregate and distribute metadata?

*Japan Search* collects metadata in the aggregator's original schema in order to ensure the diversity of data fields while minimizing the workload of data mapping for aggregators. When a metadata file is submitted to *Japan Search*, attributes and values from the original metadata are preserved as is. The original metadata is linked to an additional set of "common properties", such as Title, Contributor, Time, Location, etc. (See Figure 4) and cross search is enabled in *Japan Search* at this point. The aggregated metadata is converted to a standard schema called "*Japan Search RDF Schema*". In the *Japan Search* RDF, values that represent time and place are given an URL and linked to LOD hubs, so that the data is compliant with a wide range of uses and applications.

### Future initiatives

Further development of *Japan Search* will necessarily rely on the cooperation of small and local content holders,

### Comment *Japan Search* agrège et distribue-t-il les métadonnées?

*Japan Search* collecte les métadonnées dans le schéma d'origine de l'agrégateur afin de garantir la diversité des champs de données tout en minimisant la charge de travail du mappage de données pour les agrégateurs. Lorsqu'un fichier de métadonnées est soumis à *Japan Search*, les attributs et les valeurs des métadonnées d'origine sont conservés tels quels. Les métadonnées d'origine sont ensuite liées à un ensemble supplémentaire de « propriétés communes », telles que le titre, le contributeur, la date, l'emplacement, etc. (voir la figure 4.) et *Japan Search* active la recherche croisée à ce stade. Les métadonnées agrégées sont converties en un schéma standard appelé « *Japan Search RDF Schema* ». Dans le *Japan Search* RDF, les valeurs qui représentent la date et le lieu reçoivent un URL et sont liées à des entrepôts LOD, de sorte que les données soient conformes à un large éventail d'utilisations et d'applications.

especially in the areas where there are no aggregators yet. *Japan Search* is also considering collaborating with similar overseas platforms. At the same time, *Japan Search* content needs to be used more, such as in the domains of education and domestic tourism. To promote its utilization, we are trying to develop new functions to help shape the user community and share good practices.

### Initiatives futures

La poursuite du développement de *Japan Search* dépendra nécessairement de la coopération de petits contributeurs de contenu local, en particulier dans les régions où il n'existe pas encore d'agrégateurs. *Japan Search* envisage également de collaborer avec des plateformes étrangères similaires. En même temps, le contenu de *Japan Search* a besoin d'être utilisé davantage, par exemple par les secteurs de l'éducation et du tourisme domestique. Pour promouvoir son utilisation, nous essayons de développer de nouvelles fonctions pour aider à façonner la communauté des utilisateurs et partager les bonnes pratiques.

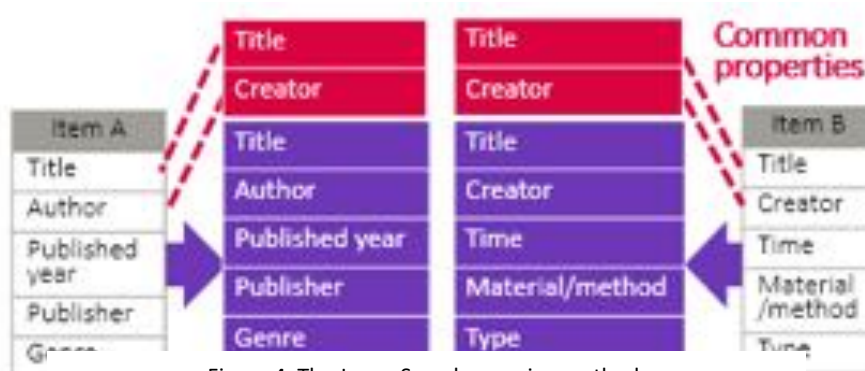


Figure 4. The Japan Search mapping method.

### Bio:

Saori Nakagawa is the librarian of the Digital Information Planning Division, Digital Information Department at National Diet Library, Japan. She is a member of a team that is operating Japan Search, and her main charge of the team is coordination with data providers and PR. She can be reached at [jpsearch@ndl.go.jp](mailto:jpsearch@ndl.go.jp)

### Bibliography:

- [1] <https://www.ndl.go.jp/en/>
- [2] The Committee's secretariat is the Intellectual Property Strategy Headquarters, Cabinet Office (only in Japanese)
- [3] <https://iiif.io/>  
[https://www.kantei.go.jp/jp/singi/titeki2/digitalarchive\\_suisiniinkai/index.html](https://www.kantei.go.jp/jp/singi/titeki2/digitalarchive_suisiniinkai/index.html)
- [4] Daichi Machiya, Tomoko Okuda, Masahide Kanzaki, Japan Search RDF Schema: a dual-layered approach to describe items from heterogeneous data sources (2019) <https://easychair.org/smart-slide/slide/1VFN#>

### Bio:

Saori Nakagawa est bibliothécaire de la Division de la planification de l'information numérique, Département de l'information numérique à la National Diet Library, Japon. Elle est membre d'une équipe qui gère Japan Search, et sa principale responsabilité est la coordination avec les fournisseurs de données et les relations publiques. Elle peut être jointe à [jpsearch@ndl.go.jp](mailto:jpsearch@ndl.go.jp)

### Bibliographie:

- [1] <https://www.ndl.go.jp/en/>
- [2] Le secrétariat du Comité est le Service de la stratégie de la propriété intellectuelle, Bureau du Cabinet (uniquement en japonais) [https://www.kantei.go.jp/jp/singi/titeki2/digitalarchive\\_suisiniinkai/index.html](https://www.kantei.go.jp/jp/singi/titeki2/digitalarchive_suisiniinkai/index.html)
- [3] <https://iiif.io/>
- [4] Daichi Machiya, Tomoko Okuda, Masahide Kanzaki, Japan Search RDF Schema: a dual-layered approach to describe items from heterogeneous data sources (2019) <https://easychair.org/smart-slide/slide/1VFN#>



## DOCUMENTING AND PRESERVING COMPLEX ARTWORKS

MARCH 2020

KORE ESCOBAR AND KRISTINE GUZMAN

The MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, was created at the end of 2002 as a flagship of contemporary art in the autonomous community where it is located. As an active agent in the formulation of new models to produce, make visible and share contemporary art, one of the main purposes of the museum is to create a collection that reflects the moment in which we live, in a context that is not only local but also global. Thus, the MUSAC Collection was gradually established, currently holding 1,044 works by 488 artists.

The creation of the collection implied the search for a document management tool that would respond to the needs of a growing museum with works that are not traditional and difficult to categorize. During the first years of the museum, the Museum Information System (SIM, per its initials in Spanish) solved both technical and administrative **documentation** tasks of the collections (delivery forms, status reports, certificates of authenticity, installation instructions, images and their management, reproduction permits, information on authors, etc.) and **process management** (registration and cancellation of works, internal movements and loans, entries and exits, management of loan processes dependent on ministries or authorizing bodies, management of temporary exhibitions, cataloging, control and management of storage and packing) with the **maintenance and definition of access profiles** to it (authorization of researchers, user profiles, administrators, cataloguers).



Figures 1-2: Different formats of audiovisual master

## LA DOCUMENTATION ET PRESERVATION D'ŒUVRES COMPLEXES D'INSTALLATION

MARS 2020

KORE ESCOBAR ET KRISTINE GUZMAN

Le MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, a été créé fin 2002 en tant que fleuron de l'art contemporain dans la communauté autonome où il se trouve. Acteur actif dans la formulation de nouveaux modèles pour produire, rendre visible et partager l'art contemporain, l'un des principaux objectifs du musée est de créer une collection qui reflète le moment dans lequel nous vivons, dans un contexte qui n'est pas seulement local, mais aussi mondial. Ainsi, la Collection MUSAC s'est progressivement constituée, contenant actuellement 1044 œuvres de 488 artistes.

La création de la collection impliquait la recherche d'un outil de gestion documentaire qui répondrait aux besoins d'un musée en pleine croissance avec des œuvres moins traditionnelles et difficiles à catégoriser. L'utilisation du système d'information du musée (SIM, dans ses initiales en espagnol) dans les premières années du musée a résolu les tâches de documentation technique et administrative des collections (formulaires de livraison, rapports d'état, certificats d'authenticité, instructions d'installation, images et leurs gestion, permis de reproduction, information sur les auteurs, etc.) et la gestion des processus (enregistrement et annulation des œuvres, mouvements internes et prêts, entrées et sorties, gestion des processus de prêt dépendant des ministères ou des ordonnateurs, gestion des expositions temporaires, catalogage, contrôle et gestion du stockage et du conditionnement) avec la



maintenance et la définition des profils d'accès

(photo © Koré Escobar, courtesy MUSAC)

Over time, and after encountering various types of works with problems related to new media, such as the expiration of formats or players; video works without master formats and only on already compressed media; installations that only consist of instructions for their installation with materials that are to be destroyed etc. (Fig. 1-2), we are trying to develop what would be, for us, a complete system to manage a collection of contemporary art that contains many works whose formats and supports are digital or convertible in nature.

This system should not only be in charge of the functionalities of the Museum Information System but should also manage and store all those works in the collection that either have a digital nature or are capable of being converted into a digital language.

This would allow the master formats of all these works to be stored (or digitally dumped from uncompressed analog media) and, in turn, produce and manage compressed exhibition copies, also facilitating their periodic migration to other formats to keep current with technology at all times. In addition, it would facilitate, on many occasions, the installation of the work itself, as in the case of the work of Mark Bijl, once we transfer its content to a hard disk, modify the structure of the piece, and the way to store the audio files. (Fig. 3)



Figure 3: Mark Bijl, *Reason to Believe*, 2004, audio installation, mixed media (photo © Pablo Bernabé, courtesy MUSAC)

This is easy to imagine and understand for all audiovisual or time-based works, video formats, audio formats, digital art etc., but it can also be done for digital

(autorisation des chercheurs, profils d'utilisateurs, administrateurs, enregistreurs).

Au fil du temps, et après avoir rencontré divers types d'œuvres avec des problèmes liés aux nouveaux médias tels que l'expiration de formats ou de lecteurs; la vidéo fonctionne sans formats maîtres et uniquement sur des supports déjà compressés; installations qui ne consistent qu'en instructions pour leur installation avec des matériaux à détruire etc., (Fig.1-5) nous essayons de développer ce qui serait, pour nous, un gestionnaire intégral d'une collection d'art contemporain et surtout, si celui-ci en particulier contient de nombreuses œuvres dont les formats et supports sont de nature numérique ou convertible.

Ce gestionnaire doit non seulement être en charge des fonctionnalités du système d'information du musée, mais également gérer et stocker toutes les œuvres de la collection qui ont soit un caractère numérique, soit sont susceptibles d'être converties en langage numérique.

Cela permettrait de stocker les formats maîtres de toutes ces œuvres (ou de les transférer numériquement à partir de supports analogiques non compressés) et, à son tour, de produire et de gérer des copies d'exposition compressées, facilitant également leur migration périodique vers d'autres formats mis à jour à la technologie actuelle à chaque instant. De plus, cela faciliterait, à de nombreuses reprises, l'assemblage de l'œuvre elle-même, comme dans le cas de l'œuvre de Mark Bijl, une fois que nous avons transféré son contenu sur un disque dur et modifié la structure de la pièce ainsi que la manière de stocker les fichiers audio. (Fig. 3)

Ceci est facile à imaginer et à comprendre pour toutes les œuvres audiovisuelles ou temporelles, les formats vidéo, les formats audio, l'art numérique, etc. cela modifierait la manière d'appréhender le marché, les formes de collection et les modes de production de la photographie à caractère numérique, et un consensus entre artistes, intermédiaires, musées et collectionneurs -.

Ce système serait également valable pour les œuvres qui n'ont pas de nature physique, telles que les performances, les peintures murales pour un lieu spécifique, ainsi que pour certaines installations où les instructions de l'artiste composent «l'œuvre». (Fig.4-8)

De cette manière, ce système de gestion serait également un entrepôt de contenu numérique et permettrait un traitement complet à la fois du travail, de sa documentation et de ses processus, se traduisant non seulement par une connaissance plus générale et plus complète du travail mais aussi par une plus grande

photography archives –although this is a subject to be dealt with precaution since it would alter the way to understand the market, the types of collection and the ways of production of photography of a digital nature, and a consensus between artists, intermediaries, museums and collectors .

This system would also be valid for works that do not have a physical nature, such as performances, murals for a specific location, as well as for certain installations where the artist's instructions compose “the work”. (Fig. 4-8)



Figure 4: Carles Congost, *Congosond Live Prototype*, 2007, installation and computer program (photo © Kristine Guzmán, courtesy MUSAC)



Figure 6: Concha Jerez, *Intervalo de tiempo autocensurado*, 2011-14, performance (photo © Kristine Guzmán, courtesy MUSAC)

In this way, this management system would also be a repository of digital content and would allow a comprehensive treatment of both the work, its documentation and its processes, resulting not only in a more general and comprehensive knowledge of the work but also in greater ease and efficiency in working daily with them.

**Bio:**

Kristine Guzmán has been the General Coordinator of MUSAC since 2003, forming part of its founding team. A

facilité et efficacité à travailler quotidiennement avec eux.



Figure 5: Juan Luis Moraza, *Manná*, 2003, installation (photo © Kristine Guzmán, courtesy MUSAC)



Figure 7 : Abigail Lázkoz, *Esconde la mano*, 2005, mural, mixed media (photo © Kristine Guzmán, courtesy MUSAC)



Figure 8 : Alexandra Navratil, *Acumulations Part II (Desire Is Based On Loss)*, 2006, photocopies on wall (photo © Kristine Guzmán, courtesy MUSAC)



graduate in Architecture from the University of Santo Tomás (Manila) with a Master's Degree in Architectural Restoration from the Universidad Politécnica de Madrid, she has worked in the field of cultural management since 1999. She has curated several exhibitions and is director of the AA Art and Architecture MUSAC series, an exhibition and editorial project featuring artists and / or architects who work on the border of these two fields. She has given lectures on museum management and her essays have been included in different publications on art and culture. She is also a member of the Advisory Committee of the Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander. [@krisssguz](#)

Koré Escobar is responsible for MUSAC's Collection and Registration Department since 2004. She created and promoted this department and carries out the organization, assessment and management of activities related to the museum collection and the registration of temporary exhibitions. A graduate in History and Master in Theory of Contemporary Plastic Arts, she has curated various exhibitions on the MUSAC Collection and has given courses and conferences on the Registration of Collections and temporary exhibitions and the conservation and management of contemporary art works. In addition, she was president of ARMICE, the Association of Spanish Museum and Institution Registrars, an ICOM working group (2015-2018), and is currently a member of the Executive Council of the ICOM Spanish Committee. [@korescobar](#)

**Bio :**

Kristine Guzmán est la Coordinatrice Générale de MUSAC depuis 2003, faisant partie de son équipe fondatrice. Diplômée en architecture de l'Université de Santo Tomás (Manille) et titulaire d'un Master en restauration architecturale de l'Universidad Politécnica de Madrid, elle travaille dans le domaine de la gestion culturelle depuis 1999. Elle a été commissaire de plusieurs expositions et est directrice de l'AA Art et la Série Architecture MUSAC, une exposition et projet éditorial mettant en scène des artistes et / ou architectes qui travaillent à la frontière de ces deux domaines. Elle a donné des conférences sur la gestion des musées et ses essais ont été inclus dans différentes publications sur l'art et la culture. Elle est également membre du comité consultatif du Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander. [@krisssguz](#)

Koré Escobar est responsable du service Collection et Régie de MUSAC depuis 2004. Elle a créé et promu ce service et assure l'organisation, l'évaluation et la gestion des activités liées à la collection du musée et régissemment des expositions temporaires. Diplômée en Histoire et titulaire d'un Master en Théorie des Arts Plastiques Contemporains, elle a été commissaire de diverses expositions de la Collection MUSAC et a donné des cours et des conférences sur le régissemment des collections et des expositions temporaires ainsi que sur la conservation et la gestion des œuvres d'art contemporaines. Elle a aussi été présidente d'ARMICE, l'Association des régisseurs de musées et d'institutions espagnoles, un groupe de travail de l'ICOM (2015-2018), et est actuellement membre du Conseil exécutif du Comité espagnol de l'ICOM. [@korescobar](#)



MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, Spain (photo <https://www.turismocastillayleon.com/en/art-culture-heritage/museums/musac-museum-contemporary-art-castilla-leon>)

# PHOTO GALLERY OF CIDOC 2019 KYOTO, JAPAN

PHOTOGRAPHS BY EMMANUELLE DELMAS-GLASS

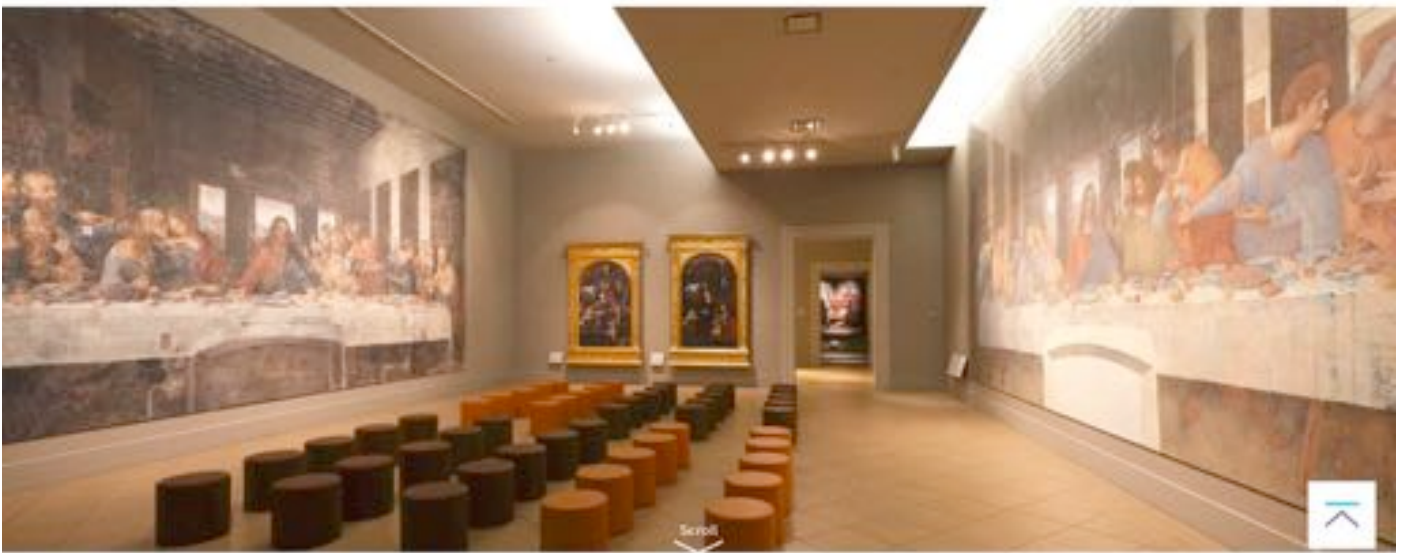
Also see ICOM Kyoto 2019 report: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/03/EN\\_ICOM2019\\_FinalReport\\_200318\\_website.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/03/EN_ICOM2019_FinalReport_200318_website.pdf)















## MAKING SPACE FOR DIVERSE WAYS OF KNOWING IN MUSEUM COLLECTIONS INFORMATION SYSTEMS

AUGUST 2019

ERIN CANNING

In light of ICOM's dedication of this year's International Museum Day to the theme of "Museums and Equality: Diversity and Inclusion", it is worth looking at how documentation practices, policies, and infrastructures – technical and otherwise – can fit into these broader institutional goals. Committing to diversity, equity, and inclusion involves ensuring that our institutions are open to new ways of thought and practice by critically examining existing systems no matter how long they have been in place. Collections information systems should be included within the scope of such a review, as the way that data is structured within them and the kinds of knowledge that they accommodate can uphold entrenched power relations.

This argument is based on two foundational statements:

1. That information systems – such as collections management systems – are artifacts of systems of power, and like any other system or infrastructure, they enact the power relations of those who originally designed and created the systems to the detriment of those upon whom power is enacted; and
2. That there are many different kinds of knowledges and ways to come to know things, and these should all be considered as legitimate object knowledge.

Below is the banner used for ICOM International Museum Day 2020 – Museums for Equality: Diversity and Inclusion <http://imd.icom.museum/international-museum-day-2019/museums-as-cultural-hubs-the-future-of-tradition/>



## FAIRE PLACE A DE DIVERSES FAÇONS DE SAVOIR DANS LES SYSTÈMES D'INFORMATION DES COLLECTIONS MUSÉALES

AOUT 2019

ERIN CANNING

Puisque cette année l'ICOM a dédié la Journée Internationale des Musées au thème « Musées et égalité: diversité et inclusion », il convient d'examiner comment les pratiques, politiques et infrastructures de documentation - techniques et autres - peuvent s'inscrire dans ces objectifs institutionnels plus larges. S'engager en faveur de la diversité, de l'équité et de l'inclusion implique de veiller à ce que nos institutions soient ouvertes à de nouvelles façons de penser et de pratique en examinant de manière critique les systèmes existants, peu importe depuis combien de temps ils sont en place. Les systèmes d'information des collections devraient être inclus dans cet examen car la manière dont les données y sont structurées et les types de connaissances que ces systèmes hébergent ont la capacité de maintenir en place des relations de pouvoir.

Cet argument est basé sur deux principes fondamentaux :

1. Que les systèmes d'information - tels que les systèmes de gestion des collections - sont des artefacts de systèmes de pouvoir et, comme tout autre système ou infrastructure, ils mettent en place les relations de pouvoir de ceux qui ont initialement conçu et créé ces systèmes au détriment de ceux sur qui le pouvoir est exercé; et
2. Qu'il existe de nombreux types différents de connaissances et de moyens de connaître les choses, et tous devraient être considérés comme des connaissances d'objets légitimes.



## PART 1: THE STATE OF THE ISSUE

The way that our collections information management systems are designed, and the kinds of information that they afford space for, deeply influences what we view as legitimate knowledge or way of knowing: if there is no way to hold a kind of knowledge or type of information in a collections management system, then it is relegated to a space outside of the official, institutional, source of knowledge about an object. This is one of the consequences of the design of these systems that we use to document objects and collections. How does a knowledge seeker (system user) know that they are only seeing a part of the picture if the information system they are using does not acknowledge diverse ways of knowing? If the problem is not that there is an empty data field, but no field at all to hold a different kind of information, then it is as if that data does not exist, is not of value. As such, collections information management systems impose constrained notions of what is object information, and therefore, what is an object – and what is object knowledge. This is a system of belief that has been encoded into collections management systems.

Furthermore, object information is contextually based: it is not simply what is known about an object, but what is known at particular points in time, based on what has been conveyed by the individuals who have made, discovered, collected, or researched an object, and the individuals who then inserted that information into a museum documentation system. These are incredibly powerful acts, with political and ethical implications.

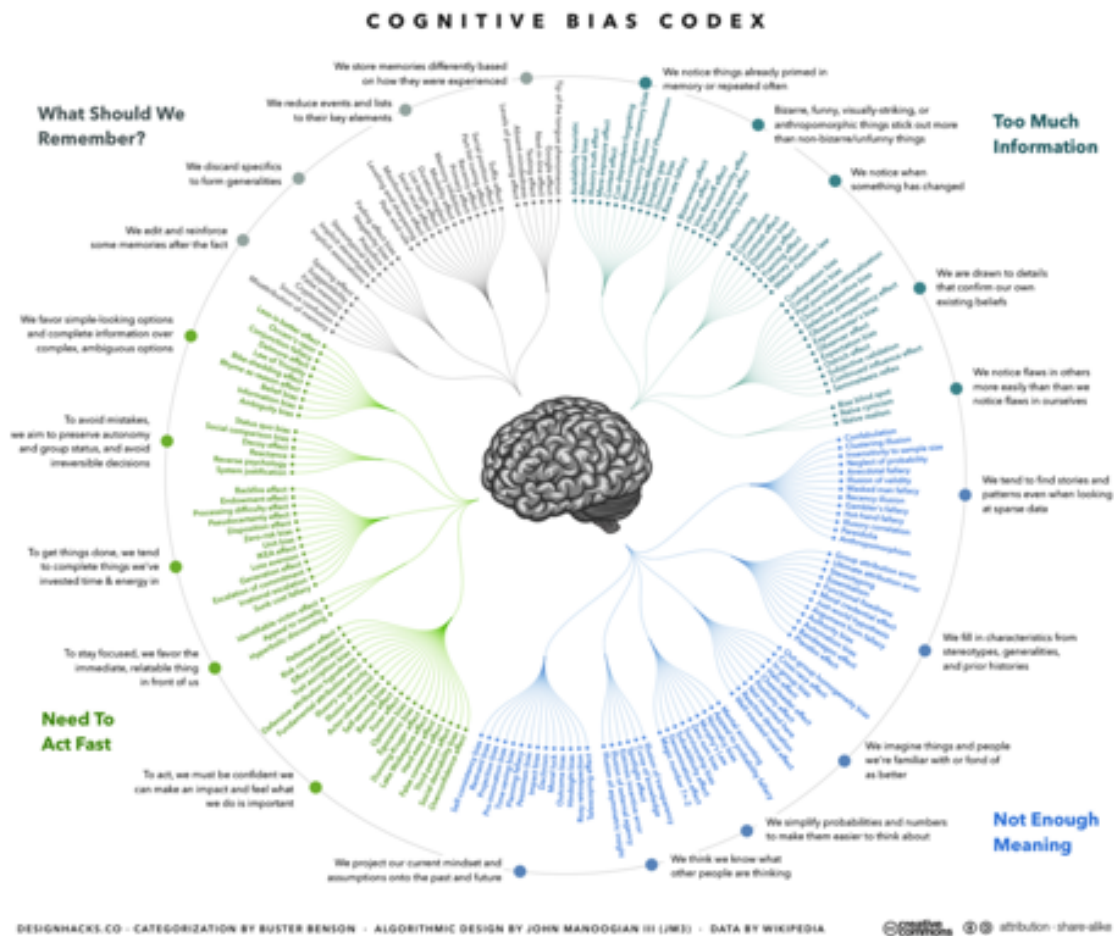
Traditionally, collections information management systems have been focused on the management of collections as physical assets rather than the information embodied by the objects in museum collections (Peacock, Ellis, & Doolan, 2004). While they started out as digitized forms of catalogue cards and ledgers, database technologies are now fully capable of supporting the inclusion of multiple forms of knowledge. This would, however, require a revisiting of the existing standards off of which collections software is based, in order to accommodate new kinds of information as well as types of knowledges and expertise.

## PARTIE 1 : L'ÉTAT DE LA QUESTION

La façon dont nos systèmes de gestion des informations sur les collections sont conçus, et les types d'informations qu'ils documentent, influence profondément ce que nous considérons comme des connaissances légitimes ou un moyen de savoir: s'il n'y a aucun moyen de détenir un type de connaissance ou un type d'information dans un système de gestion de collections, il est alors relégué dans un espace extérieur à la source officielle, institutionnelle, de connaissance d'un objet. C'est l'une des conséquences de la conception de ces systèmes que nous utilisons pour documenter les objets et les collections. Comment un chercheur (utilisateur du système) peut-il savoir qu'il ne voit une partie de l'information si le système qu'il utilise ne reconnaît pas diverses manières de savoir? Si le problème n'est pas qu'il y a un champ de données vide, mais qu'aucun champ existe pour contenir un autre type d'informations, alors c'est comme si ces autres données n'existaient pas, n'avaient pas de valeur. En tant que tels, les systèmes de gestion des informations sur les collections imposent des notions restrictives sur ce qui constitue la documentation d'un objet, et donc ce qu'est un objet - et ce qu'est la connaissance d'un objet. Il s'agit d'un système de croyance qui a été codé dans les systèmes de gestion des collections.

De plus, les informations sur les objets sont basées sur le contexte : il ne s'agit pas simplement de ce que l'on sait d'un objet, mais de ce qui est connu à des moments particuliers, sur la base de ce qui a été transmis par les individus qui ont fabriqué, découvert, collecté ou recherché un objet, et les personnes qui ont ensuite inséré cette information dans un système de documentation de musée. Ce sont des actes incroyablement puissants, avec des implications politiques et éthiques.

Traditionnellement, les systèmes de gestion de l'information de collections se sont concentrés sur la gestion des collections en tant qu'objets physiques plutôt que sur les informations incarnées par les objets (Peacock, Ellis et Doolan, 2004). Alors qu'elles étaient au départ des formes numérisées de fiches de catalogues et de registres, les technologies de base de données sont désormais pleinement capables d'inclure de multiples formes de connaissances. Cela nécessiterait cependant une révision des normes existantes sur lesquelles repose le logiciel, afin de tenir compte de nouveaux types d'informations ainsi que de nouveaux types de connaissances et d'expertise.



Groupings of cognitive biases into four main categories (categories by Buster Benson, visualization by John Manoogian III)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/The\\_Cognitive\\_Bias\\_Codex\\_-\\_180%2B\\_biases%2C\\_designed\\_by\\_John\\_Manoogian\\_III\\_%28jmi%29.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/The_Cognitive_Bias_Codex_-_180%2B_biases%2C_designed_by_John_Manoogian_III_%28jmi%29.png)

## PART 2: FEMINIST AND QUEER THEORY

Feminist theory and queer theory can help guide such a review, as they are both focused on interrogations of systems and relations of power and therefore are lenses through which we can approach an analysis of museum collection information systems – especially when we have goals of diversity, equity, and inclusion in mind. Ultimately, this is an analysis of those systems of power and the ways that they are built into our systems and processes, and then hides there: once a system is in place, it becomes naturalized, “just the way things are”. This means we do not question how our systems are constructed, what values or judgments might be encoded into them, or why they were thought up in the first place.

Both feminist and queer digital humanities scholarship argue that technology can be used to bring to light and critique dominant norms. Hiding within classification systems – such as collections information management systems – are encoded biases, false binaries, and implied

## PARTIE 2: THÉORIE FÉMINISTE ET QUEER

La théorie féministe et la théorie queer peuvent aider à guider une telle révision, car elles portent toutes deux sur les interrogations des systèmes et les relations de pouvoir et sont donc des prismes à travers lesquels nous pouvons aborder une analyse des systèmes d'information des collections muséales - en particulier avec des objectifs de diversité, l'équité et l'inclusion à l'esprit. Cet article est une analyse de ces systèmes de pouvoir et de la manière dont ils sont intégrés à nos systèmes et processus et s'y cachent : une fois qu'un système est en place, il se naturalise : « c'est simplement la façon dont les choses sont ». Cela signifie que nous ne remettons pas en question la manière dont nos systèmes sont construits, les valeurs ou les jugements qui y sont peut être encodés, ou pourquoi ils ont été conçus en premier lieu.

Les études féministes et queer en humanités numériques disent que la technologie peut être utilisée

hierarchies. Feminist thinking teaches us to question why such distinctions have come about and what values they reflect – not just the categories, but the structure of the system itself.

In entering an analysis of museum collections information systems using feminist and queer theories, I propose a series of guiding questions, provocations, and arguments to consider.

pour mettre en lumière et critiquer les normes dominantes. Dans les systèmes de classification, tels que les systèmes de gestion des informations de collections de musées, se cachent des biais codés, des faux binaires, et des hiérarchies implicites. La pensée féministe nous apprend à nous demander pourquoi de telles décisions sont produites dans ce systèmes et quelles valeurs elles reflètent - pas seulement les catégories, mais la structure du système lui-même.

Dans cet article je propose de faire une analyse des systèmes d'information des collections muséales avec une série de questions directrices, de provocations et d'arguments guidée par les théories féministes et queer.

# FEMINIST DATA MANIFEST-NO

**The Manifest-No is a declaration of refusal and commitment. It refuses harmful data regimes and commits to new data futures.**

The Feminist Data Manifesto-No is a series of commitments and refusals based on the principles of feminist data practices <https://www.manifestno.com/>

### 3 questions from feminist theory:

1. What would collections information management systems look like if they emerged from the concerns of feminist theory?

This would mean not augmenting or adapting existing problematic infrastructure, but to build something entirely new.

2. What would collections information management systems look like if they were built to show data as the products of sets of relationships of power, experiences as they have been lived?

Feminist theory encourages us to start understanding data not as givens but as constructions that are actively created by people at times and in places – contextual in nature, and event-centric in their creation.

3. What would collections information management systems look like if they did not prioritize only information based on physical and visual analysis, rooted in western pedagogical

### Trois questions de la théorie féministe:

1. À quoi ressembleraient les systèmes de gestion de collections s'ils émergeaient des préoccupations de la théorie féministe?

L'objet ne serait pas d'augmenter ou adapter l'infrastructure problématique existante mais de construire quelque chose d'entièrement nouveau.

2. À quoi ressembleraient les systèmes de gestion d'informations des collections si ils étaient conçus pour montrer les données comme les produits de multiples relations de pouvoir et d'expériences telles qu'elles ont été vécues?

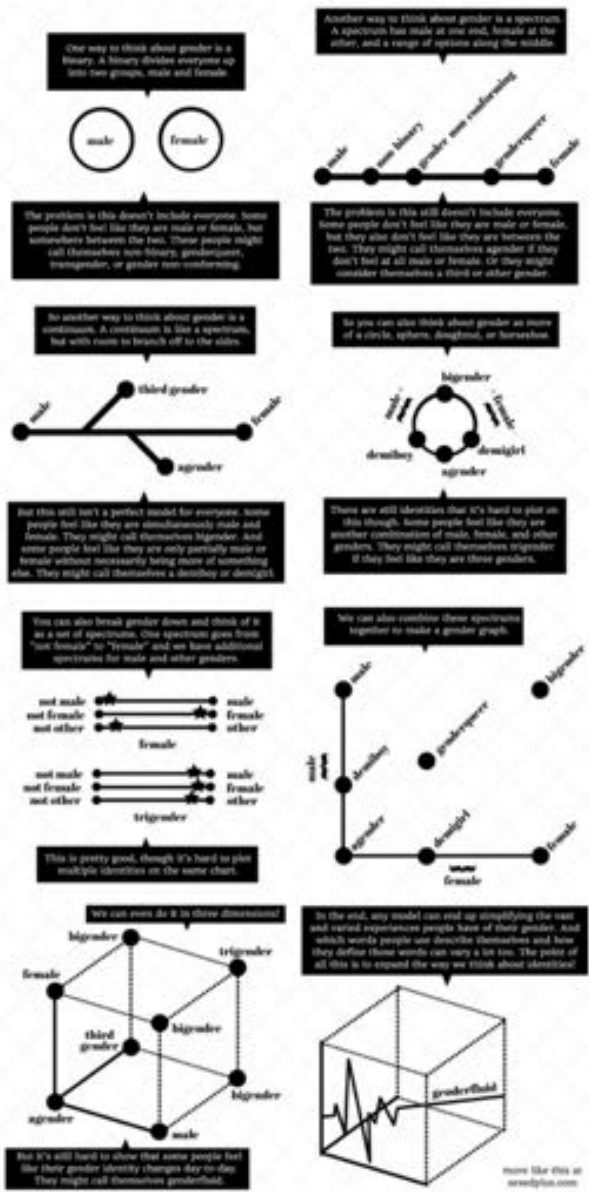
La théorie féministe nous encourage à commencer à comprendre les données non pas comme des données mais comme des constructions qui sont délibérément créées par des personnes à des moments et dans des lieux précis - donc comme des données contextuelles par nature et déterminées par les événements qui conduisent à leur création.



theory, but also made space for information that comes from engaging all of the body's senses and ways of understanding the world in the pursuit of knowledge?

Feminist theory urges us to prioritize those things coded as "feminine" and value the ways of knowing that have been "othered". Feminist theory argues that emotion and other forms of subjective experiences are legitimate sources of knowledge.

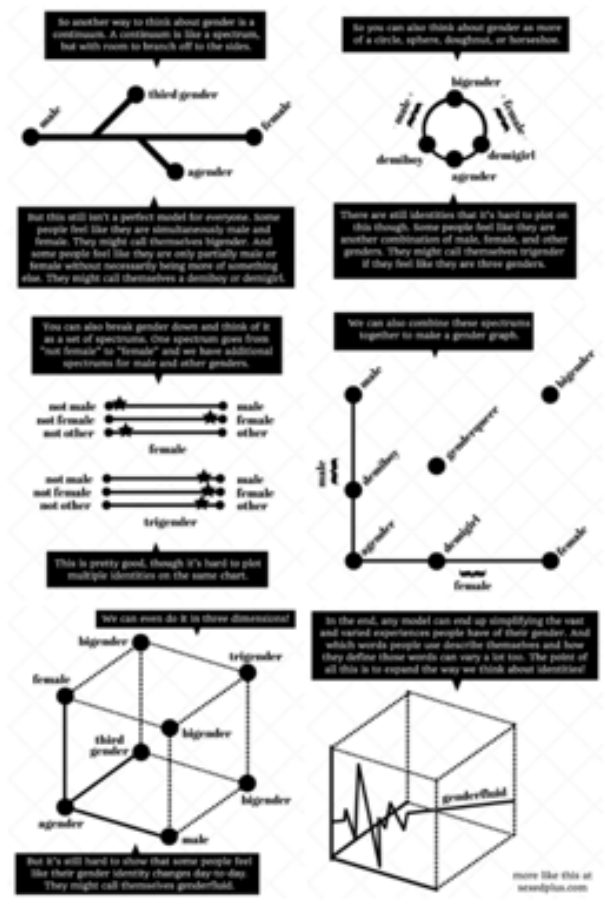
## 2 provocations from queer theory:



- À quoi ressembleraient les systèmes de gestion d'informations des collections s'ils ne donnaient pas uniquement la priorité aux informations basées sur l'analyse physique et visuelle des oeuvres - priorité venant de la théorie pédagogique occidentale - mais faisaient également place aux informations générées par tous les sens du corps et les diverse façons d'appréhender le monde rencontrées en vue d'approfondir ses connaissances?

La théorie féministe nous pousse à donner la priorité à ces choses codées comme « féminines » et à valoriser les manières de savoir qui ont été désignées comme « autres ». La théorie féministe soutient que les émotions et autres formes d'expériences subjectives sont des sources légitimes de connaissance.

## Deux provocations de la théorie queer :



Excerpt from "7 Ways to Visualize Gender" <https://medium.com/sexedplus/7-ways-to-visualize-gender-cf6e56c0f050>

- Everything is subjective and contextual: Rather than taking categories as stable and fixed, queer theory sees these them as shifting and contextual; there is no such thing as universal and unchanging information. There is no way to separate categories from the context in which they were first proposed and implemented.

- Tout est subjectif et contextuel : Plutôt que de considérer les catégories comme stables et fixes, la théorie queer les considère comme changeantes et contextuelles; il n'existe pas d'informations universelles et immuables. Il n'y a pas de moyen de séparer les catégories du contexte

## 2. Nothing is ever complete:

Queer theory rejects the notion that knowledge is ever complete or even finalizable. As such, queer thinking must be applied to the conceptual models to show this, not just to add new metadata.

### 1 argument for event-centric collections information data models:

Rather than flattening data into binaries to fit object-centric data models, we should seek to show uncertainty, contextuality, variation, instability, and multidimensionality. Event-centric data models, such as that which CIDOC-CRM takes as its base, offer a way to do this as they permit for greater flexibility and model network relationships not set hierarchies.

Although there are specific aspects and nuances to feminist theory and queer theory, a common thread runs through them both: the relational and contextual nature of object information and meaning. Through this lens, it is clear that museum information systems must address the need to provide for different kinds of complexity of museum object information, and also integrate various sources of object information and ways of knowing.

dans lequel elles ont été proposées et mises en œuvre pour la première fois.

## 2. Rien n'est jamais complet :

La théorie queer rejette l'idée que les connaissances sont toujours complètes ou même finalisables. Pour démontrer cela, la pensée queer doit être appliquée aux modèles conceptuels et non rajouter en tant que nouvelles métadonnées.

### Un argument pour les modèles de données d'informations des collections centrés sur les événements:

Plutôt que d'aplatir les données en paires pour s'adapter à des modèles de données centrés sur les objets, nous devrions chercher à révéler l'incertitude, le contexte, la variation, l'instabilité et la multidimensionnalité de ces objets. Les modèles de données centrés sur les événements, comme ceux définis par le CIDOC-CRM, permettent de faire cela car ils permettent une plus grande flexibilité et modélisent les relations de réseau sans définir de hiérarchies.

Bien qu'il y ait des aspects et des nuances spécifiques aux théories féministe et queer, elles ont en commun la nature relationnelle et contextuelle des informations des objets et des connaissances. Dans cette optique, il est clair que les systèmes d'information des musées doivent répondre à la double nécessité de fournir différents types de complexité des informations sur les objets, et d'intégrer diverses sources d'information et de modes de connaissance.

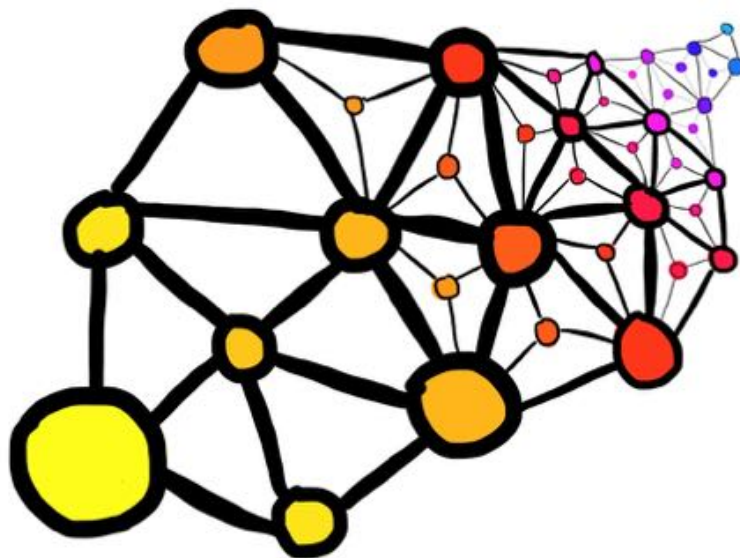


Illustration of linked data structure by Elco van Staveren

<https://www.flickr.com/photos/103454225@N06/9965173654/in/photostream/>

### PART 3: CONCLUSION

Museums must look to information systems that are based on event-centric data models and capable of including shifting, variable, and contextually known information in order to begin to address these concerns – such as the CIDOC-CRM. As an event-centric data model, the CIDOC-CRM provides a unique structure that is different from collections management systems software environments, which are built on object-centric information models. This is an important distinction because the CIDOC-CRM says that all information is the result of an event, which allows us to show that information is not intrinsic or static, but always the result of one or more persons encountering one or more things at a certain moment in time – and it is this meeting that results in the creation of a piece of data. Data is never inherent to something; it is only ever made by people at moments in time and space.

Designing information systems that work towards diversity, equity, and inclusion requires new tools in our collective toolbox. We need expertise in the practical application of theory work focused on interrogations of structures of power in addition to technical and subject matter expertise. In order to begin to achieve these goals, collections information management system schemas must be based on data models that are aligned with these concerns. Two key components of this reconceptualization – both in the end product and the work involved to get there – are the development and use of event-centric information systems such as the CIDOC-CRM, and the true valuing of different knowledges and different ways of knowing.

Bio: Erin Canning is the Ontology Systems Analyst for [LINCS](#), a 3-year project funded by the Canada Foundation for Innovation that seeks to convert large humanities datasets into an organized, interconnected, machine-processable set of resources for Canadian cultural research. Erin is interested in the possibilities that semantic data modelling offers for museum collections data in more holistic and inclusive ways, as well as feminist and queer approaches to museum data practices. Erin holds Masters degrees in Information (MI) and Museum Studies (MMst) from the University of Toronto (2018). Erin tweets at @eecanning

### REFERENCES & FURTHER READING

Barnett, Fiona, Zach Blas, micha cárdenas, Jacob Gaboury, Jessica Marie Johnson, and Margaret Rhee. “QueerOS: A User’s Manual.” In *Debates in the Digital Humanities*

### PARTIE 3: CONCLUSION

Les musées doivent se tourner vers des systèmes d'information basés sur des modèles de données événementiels qui sont capables d'inclure des informations changeantes, variables et contextuellement connues afin de commencer à répondre à ces préoccupations - comme le CIDOC-CRM. En tant que modèle de données centré sur les événements, le CIDOC-CRM fournit une structure unique qui est différente de celle fournie par les logiciels des systèmes de gestion de collections, qui sont eux construits sur des modèles d'information centrés sur les objets. C'est une distinction importante car un des principes majeurs du CIDOC-CRM est que toutes les informations sont le résultat d'un événement, ce qui nous permet de montrer que l'information n'est pas intrinsèque ou statique, mais toujours le résultat d'une ou plusieurs personnes rencontrant une ou plusieurs choses à un certain moment dans le temps - et c'est cette rencontre qui aboutit à la création d'une donnée. Les données ne sont jamais inhérentes à quelque chose; au contraire, elle sont toujours le fait de personnes à des moments et lieux dans le temps.

Concevoir des systèmes d'information qui œuvrent pour la diversité, l'équité et l'inclusion nécessite de nouveaux outils dans notre boîte à outils collective. Nous avons besoin d'une expertise dans l'application pratique d'un travail théorique axé sur les interrogations des structures de pouvoir en plus d'une expertise technique et thématique. Afin de commencer à atteindre ces objectifs, les schémas des systèmes de gestion des informations des collections doivent être basés sur des modèles de données qui correspondent à ces préoccupations. Deux éléments clés de cette reconceptualisation - à la fois dans le produit final et dans le travail pour y parvenir - sont le développement et l'utilisation de systèmes d'information événementiels tels que le CIDOC-CRM, et la véritable valorisation des différentes connaissances et des différentes manières de savoir.

Bio: Erin Canning est analyste des systèmes d'ontologie pour [LINCS](#), un projet de 3 ans financé par la Fondation canadienne pour l'innovation qui vise à convertir de grands ensembles de données en sciences humaines en un ensemble organisé, interconnecté et traitable par machine de ressources pour la recherche culturelle canadienne. Erin s'intéresse aux possibilités qu'offre la modélisation des données sémantiques appliquées aux données des collections de musées de manière plus holistique et inclusive, ainsi qu'aux approches féministes et queer des pratiques de données muséales. Erin détient une maîtrise en information (MI)



2016, edited by Matthew Gold and Lauren F. Klein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.  
<https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/e246e073-9e27-4bb2-88b2-af1676cb4a94#ch05>

Bowker, Geoffrey and Susan Leigh Star. *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge: MIT Press, 2000.

Canning, Erin. *Affective Metadata for Object Experiences in the Art Museum* (Thesis, Master of Museum Studies). Toronto: University of Toronto, 2018.  
[https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/91417/4/Canning\\_Erin\\_201811\\_MMSt\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/91417/4/Canning_Erin_201811_MMSt_thesis.pdf)

Canning, Erin. "Documenting object experiences in the art museum with CIDOC CRM." *ICOM International Committee for Documentation Conference 2018*, 2018.  
[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/misites/cidoc/images/CIDOC2018\\_paper\\_141.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/misites/cidoc/images/CIDOC2018_paper_141.pdf)

Cifor, Marika, Garcia, P., Cowan, T.L., Rault, J., Sutherland, T., Chan, A., Rode, J., Hoffmann, A.L., Salehi, N., Nakamura, L. *Feminist Data Manifest-No*, 2019.  
<https://www.manifestno.com/>.

D'Ignazio, Catherine and Lauren F. Klein. *Data Feminism*. Cambridge: MIT Press, 2020.

Dinsman, Melissa. "The Digital in the Humanities: An Interview with Jessica Marie Johnson." *Los Angeles Review of Books*, July 23, 2016.  
<https://lareviewofbooks.org/article/digital-humanities-interview-jessica-marie-johnson/>

Drabinski, Emily. "Queering the Catalog: Queer Theory and the Politics of Correction." *The Library Quarterly: Information, Community, Policy* vol. 83, no. 2 (April 2013), pp. 94-111.  
<https://www.jstor.org/stable/pdf/10.1086/669547.pdf?refreqid=excelsior%3A5829abb4ab33b14fe7eac8b1af916d74>

Hoare, Jessica. "The practice and potential of heritage emotion research." *International Journal of Heritage Studies* (2020).  
<https://doi.org/10.1080/13527258.2020.1714696>

Keeling, Kara. "Queer OS." *Cinema Journal* 53, no. 2 (Winter 2014): 152-57.  
<https://muse.jhu.edu/article/535715/pdf>

Krmpotich, Cara and Alexander Somerville. "Affective Presence: The Metonymical Catalogue." *Museum*

et en études muséales (MMst) de l'Université de Toronto (2018). Erin tweets sur @eecanning

## RÉFÉRENCES ET LECTURES COMPLÉMENTAIRES (suite de la colonne de droite)

McPherson, Tara. "Why Are the Digital Humanities So White?" In *Debates in Digital Humanities 2012*, edited by Matthew K. Gold. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

<https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled-88c11800-9446-469b-a3be-3fdb36bfd1e/section/20df8acd-9ab9-4f35-8a5d-e91aa5f4a0ea>

McPherson, Tara. "Designing for Difference." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 25, no. 1 (2014): 178-88.

[http://townsendgroups.berkeley.edu/sites/default/files/differences\\_mcperson.pdf](http://townsendgroups.berkeley.edu/sites/default/files/differences_mcperson.pdf)

Peacock, Darren, Ellis, Derek, and Doolan, John. "Searching for Meaning: Not Just Records. In *Museums and the Web 2004*." *Museums and the Web*, 2004.  
<http://www.museumsandtheweb.com/mw2004/papers/peacock/peacock.html>

Perry, Sara. "The Enchantment of the Archaeological Record." *European Journal of Archeology* vol. 22, no. 3 (August 2019): 354-371.  
<https://doi.org/10.1017/eea.2019.24>

Posner, Miriam. "What's Next: The Radical, Unrealized Potential of Digital Humanities." In *Debates in the Digital Humanities 2016*, edited by Matthew Gold and Lauren F. Klein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.  
<https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/a22aca14-0eb0-4cc6-a622-6fee9428a357#ch03>

Rhody, Lisa Marie. "Why I Dig: Feminist Approaches to Text Analysis." In *Debates in the Digital Humanities 2016*, edited by Matthew Gold and Lauren F. Klein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.  
<https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/508c8664-15c8-4262-a72a-e49299873d11#ch46>

Sullivan, Nikki and Middleton, Craig. *Queering the Museum*. Routledge, Abingdon, Oxon; New York, NY, 2020.

Waterton, Emma. "A More-Than-Representational Understanding of Heritage? The "Past" and the Politics of Affect." *Geography Compass* no. 8, vol. 11 (November 2014): 823-833.

*Anthropology* no. 29, vol. 2 (Fall 2016): 178-191. <https://doi.org/10.1111/muan.12123>  
<https://doi.org/10.1111/gec3.12182>

Losh, Elizabeth and Jacqueline Wernimont (eds.) *Bodies of Information: Intersectional Feminism and Digital Humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

<https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled-4e08b137-aec5-49a4-83c0-38258425f145/section/466311ae-d3dc-4d50-b616-8b5d1555d231>

## CIDOC 2020 CONFERENCE: DIGITAL TRANSFORMATION IN CULTURAL HERITAGE INSTITUTIONS

#CIDOC2020

December 7-11, 2020

The CIDOC Conference 2020 will address an important societal theme that cannot be ignored nowadays : digital transformation in cultural heritage institutions. The use of digital technology, though marginal at first, has gradually reshaped documentation practices and transformed almost all aspects of museum work, sometimes even pushing institutions to deviate from traditional conceptions of what their roles should be.

The CIDOC 2020 conference is free and entirely online from December 7 to 10, 2020 but requires registration. It is organized with our colleagues from the Geneva Museum of Art and History.

The program and registration for the #CIDOC2020 conference are at: <https://cidoc.mahgeneve.news/en/conference/#general-prog>

Email [CIDOC2020@ville-ge.ch](mailto:CIDOC2020@ville-ge.ch) for more information.

## LA CONFERENCE CIDOC 2020 : LA TRANSFORMATION NUMÉRIQUE DANS LES INSTITUTIONS PATRIMONIALES

#CIDOC2020

7-11 Décembre 2020

La conférence du CIDOC 2020 traitera d'un thème sociétal important qui ne peut être ignoré de nos jours : la transformation numérique dans les institutions patrimoniales. L'utilisation des technologies numériques, marginale à ses débuts, a progressivement modifié les pratiques de la documentation mais elle a aussi transformé presque tous les métiers du musée, le conduisant parfois à s'éloigner des conceptions traditionnelles de ses missions.

La conférence CIDOC 2020 est gratuite et entièrement en ligne du 7 au 10 décembre 2020 mais les inscriptions sont nécessaires. Elle est organisée avec nos collègues du Musée d'art et d'histoire de Genève.

Vous pouvez trouver le programme et les inscriptions à ce lien : <https://cidoc.mahgeneve.news/en/conference/#general-prog>

Pour toute question, veuillez nous envoyer un e-mail à [CIDOC2020@ville-ge.ch](mailto:CIDOC2020@ville-ge.ch)



