



ed various systems  
and based on  
on increasingly  
present in society  
of protocols for  
er, while activists  
gy, as is the case  
systems, one could  
istence of these  
dy a threat to any  
ead of framing the  
ith or fixing face  
om to refuse it

institution can  
chanisms and  
a sociology and  
'systems of  
ent social of  
tions. Language,  
r weights and  
ts, and firms (and  
e thus all  
e is can  
a between informal  
at traditions; and  
stitutions; and  
ents, institutions  
ited by commands  
in goals, but  
tions are tend  
action work  
on and enforcement  
dures and  
the others  
ions to be  
n implicit rules and  
t of institutions  
explicit and  
the multiplicity and  
social  
eractions. In that  
tions such as that  
be both seen  
w them through  
ds stemming from  
aratorial processes  
of create

retrieved from "https://diversions.constantzwo.org/  
/wiki/index.php?title=PublicationUnfolded&oldid=10156&  
paged=paged"

cultural  
What  
knowledge  
and pr  
inter  
tion: in  
section  
Africa  
ists to  
siders of  
st separa  
derstands  
mple clas  
disabili  
Kimberlé C  
articulated  
term brough  
many consti  
claim them  
represent th  
To say that  
"decolonial"  
means that v  
different int  
and exclusio  
archive so th  
archives effe  
obscurity pr  
institutions'

Machine-re  
Machine-re  
or sounds m  
processed m  
Machine-re  
differently o  
human-read  
price of lea  
an attempt t  
ambiguities  
machines ca  
arrow"), hun  
broken up in  
ing i

DiVersions v2

DiVersions v2

DiVersies v2



Elodie Mugrefya, Femke Snelting	
EN DiVersions: an introduction	7
FR DiVersions: une introduction	10
NL DiVersies: een inleiding	14

Cristina Cochior, Mia Melvaer	
EN On soft grids and anti-tables	19
FR À propos de grilles souples et d'anti-tables	25
NL Over zachte rasters en anti-tafels	28

## **Versioning / Versionnage / Versies maken**

*on co-existing divergences / sur les divergences coexistantes / over verschillen die met elkaar bestaan*

Amir Sarabadani	
EN If there's a consensus, it can be changed	33

Z. Blace	
EN 0n-(n0n)-(maj0r)-versi0ns-#N.xx	41

Sarah Kaerts	
NL Immaterieel erfgoed, soms schuurt het ook digitaal*	47

Michael Murtaugh	
EN Eventual Consistency	53

## **Counter-expeditions / Contre-expéditions / Tegen-expedities**

*stories of counter-motions / histoires de contre-mouvements / verhalen over tegenbewegingen*

EN Undoing Imperial Plunder	69
-----------------------------	----

Daniel Blanga Gubbay	
EN Being danced by the dance	73

Zoumana Meïté, Martino Morandi	
EN A promiscuous browser	79

Hari Prasad Adhikari-Sacré	
EN Unlearning the pulse of the archive	93
NL De imperiale impuls van het archief ontleren	103

EN Palimpsest of the Africa Museum	115
------------------------------------	-----

**Inheriting frictions / Hériter de frictions / Frictie erven**  
*when genealogies collide / quand les généalogies entrent en collision /*  
*wanneer genealogieën botsen*

Kris Rutten, Gert Biesta	
NL Van verleden naar toekomst: Democratie, diversiteit en cultureel erfgoed-in- wording	121
Rahel Aima	
FR De la culture libre*	135
EN To have the name of the object: conversations with Saskia Willaert	143
Elodie Mugrefya	
FR Mise en valeur et omission*	147
NL Opwaarderen en weglaten*	154
Algolit, Mondotheque	
EN Paul Otlet, An Omissum	163

**Projects / Projets / Projekten**

Marie Lécrivain & Colm o'Neill	168
EN Collection of uncertainties	
FR Collection des incertitudes	
NL Collectie van onzekerheden	
Michael Murtaugh & Nicolas Malevé	176
EN Sketchy recognition	
FR Reconnaissance esquissée	
NL Schetsmatige herkenning	
Anaïs Berck	184
EN When organic trees meet the data tree + Wikified colonial botany	
FR Lorsque les arbres organiques rencontrent l'arbre binaire + Botanique coloniale wikifiée	
NL Wanneer organische bomen de binaire boom ontmoeten + Koloniale Wikiplantkunde	
Phil Langley & Mia Melvaer	196
EN Material journeys through other Realities	
FR Voyages physiques à travers d'autres réalités	
NL Materiële reizen door andere realiteiten	
Cristina Cochior	204
EN The weight of things	
FR Le poids des choses	
NL Het gewicht van dingen	

Zoumana Meïté & Martino Morandi	214
EN A new browser ceremony + A new fire ceremony	
FR Une nouvelle cérémonie de navigateur + Une nouvelle cérémonie de feu	
NL Een nieuwe browserceremonie + Een nieuwe vuurceremonie	
 Z. Blace	 226
EN Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!	
FR VversionsDiff3r3nt3sSontPOSSIBLES?!	
NL V3rschill3nd3VversiesZijnMOGELIJK?!	
 Appendix	
EN Words	239
Biographies / Biographies / Biografieën	247
Colophon / Colofon / Colophon	255

\* ADDITIONAL TRANSLATIONS ON / MEER VERTALINGEN OP /  
 TRADUCTIONS ADDITIONNELLES SUR [DIVERSIONS.CONSTANTVZW.ORG](http://DIVERSIONS.CONSTANTVZW.ORG)





# EN DiVersions: an introduction

Élodie Mugrefya, Femke Snelting

*DiVersions engaged with on-line digital cultural heritage to test its potential for welcoming various forms of collaboration, for conflicts to show up, and to make space for other narratives. In dialogue with cultural institutions and their e-collections, DiVersions experimented with digitized and digital heritage to open up metadata, databases, catalogs and digital infrastructures for other imaginations.*

*The four year project was organized around seven artistic experiments that evolved in response to specific digital and digitized collections such as Wikimedia, the Carmentis database from the Royal Musea of Art and History and the website of Werkplaats Immaterieel Erfgoed.*

DiVersions committed to **decolonial** and **intersectional** perspectives so to extend our imaginations for e-collections. We saw that e-collections and other digital cultural heritage manifestations hold possibilities for marginalized and non-normative narratives; that they can and should be self-reflexive and aware of the colonial violence that powers them and keeps them in place. Even if we consider e-collections as potential tools for resistance against oppression and annihilation, the institutional and technological practice of constructing them is deeply entrenched in efforts to sort out and **categorize** the world. If we do not pay attention, normative and invisibilizing modes such as the application of seemingly neutral criteria, templates, standards and so on, will continue and intensify the epistemic and sometimes physical colonial violence that brought these collections together in the first place. For example, database technologies routinely affirm the authority of certain kinds of experts and not others; algorithms corroborate gender cliches and Wikipedia has surprisingly little space for deviating world views. By omitting to question the many complex layers that hold e-collections together, digitization will

contribute to keeping representation, conservation and conditions for access firmly in the hands of colonial and institutional powers. DiVersions therefore not only attended to e-collections themselves, but also to the way metadata, software packages and web technologies prevent or provide space for “Di-Versions”.

When Constant initiated DiVersions in 2016, we intuitively felt that the potential in on-line collections might be activated if crossed with the software-practice of “**versioning**”. Versioning is a method for dealing with divergence in networked collaborations. While originally developed to track software production, it is implemented in Wikis, etherpads and other digital writing tools. Log files and so-called “diffs” are automatically saved to make the incremental process of shared editing transparent, or at least to machines, since any action can be reversed or repeated at any time; errors or unwanted inputs can be later corrected. Even if the conventional narrative of “versioning” is one of streamlining collaboration and producing consensus, these techniques and technologies do pay attention to difference.

Four years later, we are starting to see the possibilities and limitations of what versioning might do for e-collections. Beyond being a technocratic solution for large-scale software production, versioning helps to insist that the framing of any cultural object is processual and never finite. It supports reflexive modes of doing by making processes interrogable and creates openings for intervention and response; if only because it allows for a comparison between different phases in a project and provides the means to take a step back if needed. But the mechanics of versioning are only a small part of the puzzle. One of the limitations of conventional versioning practice for example, is the assumption of linearity which too easily confirms a sense of

progressive evolution, especially when latest counts as best. The awkwardness of numbering versions becomes apparent when considering the various elements they interact with: time, urgencies, geographies, (un)welcome shifts between digital and physical, sociopolitical climates, etc. How to express versions as stops, u-turns, parallel tracks, bumps and slips that happen throughout a process?

It is here that the decolonial and intersectional potential of versioning starts to emerge. By providing different points of intervention, versioning can support a culture of critique that contributes to the flourishing of politically urgent practices for re-doing, re-thinking, re-stituting and re-orienting. Decolonial and intersectional modes of versioning seek polyphony and demand read-write access to histories. They make sure various versions not only co-exist but also interact in ways that can take the complexities related to **heritage** into account. This potential is linked to the fact that digital collections can technically be copied, repeated, downloaded, and used in many contexts at once. In contrast with some of the arguments against **restitution** for example, it means that the physical vulnerability, material and historical value of objects is no reason for keeping them in place. This opens up possibilities for other accounts of heritage, provenance and ownership and even makes it imaginable that Western institutions could let go of objects that were not theirs to begin with.

To consider other narratives means to open up digital collections and their stories as collective authorship, an understanding of heritage that is neither individually owned nor arranged along linear lines. Some institutions apply **Open Content licenses** to give diverse audiences permission to use and re-use e-collections, others deploy digitization to communicate and assert their authority over the presentation and representation of objects. In both cases, relations to digital objects are framed by the Western approach to intellectual property which equates ownership with authorship. Developing other relations with digital cultural

heritage objects therefore is not a simple matter of releasing **digital doubles** under open licenses, but involves an opening up of the conceptual, legal and technical frameworks they operate in.



Browsing the inventory of the Museum for Art & History with curator Emiel Van Binnebeke, DiVersions worksession (2016)

DiVersions started with a worksession organized by Constant in 2016 in the Royal Museums of Art and History in Brussels.<sup>1</sup> With the neologism “DiVersions” we wanted to allude to the possibility that technologies of “versioning” might foreground divergent histories. In Dutch, this became “di-versies” as a play on divergent or diverse versions. Translated to English and French, DiVersions also evokes “**diversity**”, a term that we increasingly struggled with as it started to circulate as a blanket term for covering up issues of inequality and oppression, especially in institutional contexts. When the worksession took place, the Museum was in the final stages of digitizing its eclectic collection: some 330,000 objects including clay tablets, tapestries, mummies, ancient jewelry, vases, coins had been inventoried. Our presence at this moment in time allowed us to put the concrete practices of art-history, cataloging and digitization technologies in relation with performances, reflections, prototypes and other types of experiments.<sup>2</sup>

The project revived a few years later, in 2019, to pursue and deepen the interrogations we touched upon during the worksession. This restart happened in a social-political context that was already

very different than the one in 2016. By then, many discussions about museums and their archives were taking place as the former Museum of Central Africa reopened its doors after 5 years of renovation. Along extensive and expensive renovation works, the museum claimed to be going through a decolonial process. This assertion attracted critiques, but also much discussion regarding whether such an institution, which is thought and created as an agent of the Belgian colonial enterprise, was in a position to even attend to such a critical process. As a result, the problematization of Belgium's colonial heritage in relation to its symbols and institutions, such as museums, became a point of attention and contention in national debates to a degree and visibility rather unusual in Belgium so far. Following these debates, the potential of DiVersions to work with and through these concerns appeared to be even more evident, though it required us to articulate the politics of the project more explicitly.

DiVersions organized around seven artistic experiments which each deploy their own artistic strategies to test out how techniques and technologies of networked collaboration might generate other imaginations. The projects are collectively developed in dialogue with each other and in conversation with partner institutions. How can different orders coexist in online collections? In what way do we make room for material and immaterial heritage of the future, for things that are felt to be beyond the scope of museums and archives, or for other things that are consciously being ignored? How can these digital environments allow us to open up a discussion on relations between categorization, colonization and heritage? How can online collections accommodate radically different, and sometimes opposing perspectives?

For the first materialization in October 2019, seven installations were activated in De Pianofabriek (Brussels), accompanied by a first version of this publication. Brought together in a sensitive and humorous scenography proposed by Mia Melvaer and Cristina Cochior, the installations formed a

context for multiple meetings, discussions and guided tours which invited participants, project partners and visitors to consider e-collections with their colonial and institutional arrangements.

The second unfolding of DiVersions was prepared in collaboration with De Krook (Ghent) and UGent. It would have been an exciting occasion to share our findings with the many visitors passing through the library every day but due to pandemic conditions, this final event transformed into a digital exhibition that was launched in June 2020. While the on-line shift first came as a constraint, it brought also another dimension to the installations that foregrounded and questioned the technologies which surround e-collections. For some projects such as *The weight of things*, the digital shift felt as a logic extension to their research. Other projects such as *A new browser ceremony* and *Material journeys through other realities* had to radically rethink the tools and interfaces by which they were addressing e-collections. Again, for others such as *Sketchy recognition*, *Diff3r3ntVersionsArePOSSIBLE?!*, and *Collection of uncertainties*, the on-line exhibition provided an occasion to extend and document the ongoing process while *When organic trees meet the data tree* decided to propose an entirely new project.

The contributions to this second publication, project documentation included, each in their own way resist simplification and homogenization. They pay attention to the historicity and performativity of digital archives and work with their contradictions rather than against them. This book is an attempt to articulate interconnected threads such as authorship, ownership, revision and restitution that emerged over time, and to make explicit things that were sometimes latent. The generative potential of the artist propositions is activated through their multi-layered documentation and by additional “prosms” such as the intervention of Anne Laforet who took a close look at each of the artistic propositions to render them for us in this

publication.

There is also a careful weaving work at play between the two versions of this publication. Republished contributions are challenged by extensions and new additions; there are explicit reworkings and corrections; others are addressed with direct responses. Together with the designers from Open Source Publishing we brought these materials together in a multi-track book and interconnected wiki that invites the reader to explore different temporalities and non-linear versions.

Our commitment to intersectional and decolonial perspectives made us pay attention to an understanding of plural histories and to efforts that try to grasp how they entangle with one another. If we consider decolonial work as a proposal for generative gestures of thinking and doing, starting elsewhere than at the ongoing historical and neo-colonial regimes, versioning might be a way to pay attention to different interfering patterns. By accounting for the inclusions and exclusions that act on the digital archive,

the violence of these archives effectively emerges, but also opens up tracks for imagining the agency of collections and their items outside of normalized frameworks of authority and ownership.

This publication marks the last iteration of DiVersions, but it is not an ending. DiVersions provided an environment to engage together with some of the complexities and urgencies around e-collections, over several rounds and in different constellations. It is this temporary context that we close off now, but the intricacies of working through all those scales collectively, is something that we will stay with and come back to.

1. The Museum has in the mean time shed its royal reference and was renamed into Museum for Art & History.
2. DiVersions started with a worksession in December 2016, organised in collaboration with the Museum for Arts and History. Documentation: <http://constantvzw.org/w/?u=http://media.constantvzw.org/wefts/41/>

## FR DiVersions: une introduction

Élodie Mugrefya, Femke Snelting

*DiVersions s'est intéressé au **patrimoine culturel** numérique en ligne afin d'expérimenter avec son potentiel pour inviter diverses formes de collaboration, pour faire apparaître des conflits et faire place à d'autres récits. En dialogue avec les **institutions culturelles** et leurs **e-collections**, DiVersions a expérimenté avec le patrimoine numérisé et numérique pour ouvrir les métadonnées, les **bases de données**, les catalogues et les infrastructures numériques à d'autres imaginations.*

*Le projet de quatre ans était organisé autour de sept expériences artistiques qui ont évolué en réponse à des collections numériques et numérisées spécifiques telles que WikiMedia, la base de données Carmentis des Musées royaux d'Art et d'Histoire et le site web de*

*Werkplaats immaterieel erfgoed.*

DiVersions s'est engagé auprès de perspectives **décoloniales** et **intersectionnelles** afin d'étirer notre imagination envers les e-collections. Nous avons vu que les e-collections et autres manifestations du patrimoine culturel numérique offrent des possibilités de récits marginalisés et non normatifs ; qu'elles peuvent et doivent être introspectives et conscientes de la violence coloniale qui les alimente et les maintient en place. Même si nous considérons les e-collections comme des outils potentiels de résistance contre l'oppression et la destruction, la pratique institutionnelle et technologique de leur construction est profondément ancrée dans les efforts de tri et de **catégorisation** du

monde. Si nous n'y prêtons pas attention, les modes normatifs et invisibles tels que l'application de critères, modèles, normes, etc. apparemment neutres, continueront et intensifieront la violence coloniale épistémique et parfois physique qui a rassemblé ces collections au départ. Par exemple, les technologies des bases de données affirment couramment l'autorité de certains types d'expert.e et pas d'autres ; les algorithmes corroborent les clichés sexistes et Wikipédia a étonnamment peu de place pour les visions du monde déviantes. En omettant de remettre en question les nombreuses couches complexes qui maintiennent ensemble les e-collections, la numérisation contribuera à maintenir la représentation, la conservation et les conditions d'accès fermement entre les mains des pouvoirs coloniaux et institutionnels. Diversions ne s'intéresse donc pas seulement aux collections électroniques, mais aussi à la manière dont les métadonnées, les progiciels et les technologies du web empêchent ou laissent de la place aux 'Di-versions'.

Lorsque nous avons lancé les DiVersions en 2016, nous avons intuitivement pensé que le potentiel des collections en ligne pourrait être activé s'il était croisé avec la pratique logicielle du 'versionnage'. Le versionnage est une méthode permettant de traiter les divergences dans les collaborations en réseau. Bien que développé à l'origine pour suivre la production de logiciels, il est mis en œuvre dans les wikis, les etherpads et autres outils d'écriture numérique. Les fichiers journaux et les 'diffs' sont automatiquement enregistrés pour rendre transparent le processus incrémentiel d'édition partagée, ou du moins pour les machines, puisque toute action peut être annulée ou répétée à tout moment ; les erreurs ou les entrées non désirées peuvent être corrigées ultérieurement. Même si le concept classique de versionnage consiste à rationaliser la collaboration et à produire un consensus, ces techniques et technologies tiennent compte des différences.

Quatre ans plus tard, nous

commençons à voir les possibilités et les limites de ce que le versionnage pourrait faire pour les collections électroniques. En plus d'être une solution technocratique pour la production de logiciels à grande échelle, le versionnage permet d'insister sur le fait que l'articulation de tout objet culturel est un processus et n'est jamais fini. Il soutient les modes actants réflexifs en rendant les processus interrogeables et crée des ouvertures pour l'intervention et la réponse, ne serait-ce que parce qu'il permet de comparer les différentes phases d'un projet et de prendre du recul si nécessaire. Mais la mécanique du versionnage n'est qu'une petite partie du puzzle. L'une des limites de la pratique conventionnelle du versionnage, par exemple, est l'hypothèse de linéarité qui confirme trop facilement un sentiment d'évolution progressive, surtout lorsque le dernier compte comme le meilleur. La discordance de la numérotation des versions devient apparente lorsque l'on considère les différents éléments avec les versions interagissent : le temps, les urgences, les géographies, les changements bienvenus (ou pas) de la numérique et le physique, les climats sociopolitiques, etc. Comment exprimer les versions sous forme d'arrêts, de demi-tours, de pistes parallèles, de bosses et de glissades qui se produisent tout au long d'un processus ?

C'est là que le potentiel décolonial et intersectionnel du versionnage commence à émerger. En offrant différents points d'intervention, le versionnage peut soutenir une culture de la critique qui contribue à l'épanouissement de pratiques politiquement urgentes consistant à refaire, repenser, re-stituer et réorienter. Les modes décoloniaux et intersectionnels du versionnage recherchent la polyphonie et exigent un accès en lecture-écriture aux histoires. Ils font en sorte que les différentes versions non seulement coexistent mais aussi interagissent de manière à prendre en compte les complexités liées au patrimoine. Ce potentiel est lié au fait que les collections numériques peuvent techniquement être

copiées, répétées, téléchargées et utilisées dans de nombreux contextes à la fois. En opposition avec certains des arguments contre la restitution par exemple, cela signifie que la vulnérabilité physique, la valeur matérielle et historique des objets n'est pas une raison pour les garder en place. Cela ouvre des possibilités pour d'autres récits du patrimoine, de la provenance et de la propriété et rend même imaginable que les institutions occidentales puissent lâcher prise sur des éléments qui depuis le départ, n'étaient pas les leurs.

Envisager d'autres récits signifie ouvrir les collections numériques et leurs histoires comme d'une écriture collective, une compréhension du patrimoine qui n'est ni détenté individuellement ni agencé de manière linéaire. Certaines institutions appliquent des licences de contenu ouvert pour donner à divers publics l'autorisation d'utiliser et de réutiliser des collections électroniques, d'autres déploient la numérisation pour communiquer et affirmer leur autorité sur la présentation et la représentation des objets. Dans les deux cas, les relations avec les objets numériques sont encadrées par l'approche occidentale de la propriété intellectuelle qui assimile la propriété à la paternité. Développer d'autres relations avec les objets du patrimoine culturel numérique ne consiste donc pas simplement à diffuser des doubles numériques sous licence ouverte, mais implique une ouverture des cadres conceptuels, juridiques et techniques dans lesquels ils fonctionnent.



Parcourir l'inventaire des Musées royaux d'Art et d'Histoire avec le conservateur Emiel Van Binnebeke, session de travail DiVersions (2016)

DiVersions a débuté par une session de travail organisée par Constant en 2016 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles<sup>1</sup>. Avec le néologisme 'DiVersions', nous avons voulu faire allusion à la possibilité que les technologies de versionnage puissent mettre en avant des histoires divergentes. En néerlandais, cela est devenu 'di-versies' comme d'un jeu sur les versions divergentes ou diverses. Traduit en anglais et en français, 'DiVersions' évoque également la 'diversité', un terme avec lequel nous avons de plus en plus de mal à mesurer qu'il commençait à circuler comme terme général obscurant les questions d'inégalité et d'oppression, en particulier dans les contextes institutionnels. Lorsque la session de travail a eu lieu, le musée était en train de finaliser la numérisation de sa collection éclectique : quelque 330 000 objets, dont des tablettes d'argile, des tapisseries, des momies, des bijoux anciens, des vases, des pièces de monnaie, avaient été inventoriés. Notre présence à ce moment précis nous a permis de mettre en relation les pratiques concrètes de l'histoire de l'art, les technologies de catalogue et de numérisation avec des performances, des réflexions, des prototypes et d'autres types d'expériences.<sup>2</sup>

Le projet a été relancé quelques années plus tard, en 2019, pour poursuivre et approfondir les interrogations évoquées pendant la session de travail. Cette relance s'est faite dans un contexte socio-politique déjà très différent de celui de 2016. À cette

époque, de nombreuses discussions sur les musées et leurs archives avaient lieu alors que l'ancien Musée de l'Afrique centrale rouvrait ses portes après cinq ans de rénovation. Au fil des travaux de rénovation importants et coûteux, le musée prétendait avoir entamé un processus de décolonisation. Cette affirmation a suscité des critiques, mais aussi de nombreuses discussions sur la question de savoir si cette institution, qui fut pensée et créée comme un agent de l'entreprise coloniale belge, était en mesure de s'engager dans un tel processus critique. En conséquence, la problématisation de l'héritage colonial belge en rapport à ses symboles et institutions, tels que les musées, est devenue un point d'attention et de controverse dans les débats nationaux à un degré et une visibilité plutôt inhabituels en Belgique jusqu'à présent. À la suite de ces débats, le potentiel de DiVersions à travailler avec et à travers ces préoccupations est apparu comme encore plus évident, cela nous a éventuellement demandé d'articuler plus explicitement la politique du projet.

DiVersions s'est organisé autour de sept expériences artistiques qui déploient chacune leurs propres stratégies artistiques pour tester comment les techniques et les technologies de collaboration en réseau peuvent générer d'autres imaginations. Les projets sont développés collectivement en dialogue les uns avec les autres et en conversation avec les institutions partenaires. Comment des ordres différents peuvent-ils coexister dans des collections en ligne ? De quelle manière faisons-nous de la place pour le patrimoine matériel et immatériel du futur, pour les choses qui sont ressenties comme dépassant le cadre des musées et des archives, ou pour d'autres choses qui sont consciemment ignorées ? Comment ces environnements numériques peuvent-ils nous permettre d'ouvrir une discussion sur les relations entre catégorisation, colonisation et patrimoine ? Comment les collections en ligne peuvent-elles accueillir des perspectives radicalement différentes, et parfois opposées ? Pour la première

matérialisation en octobre 2019, sept installations ont été activées à De Pianofabriek (Bruxelles), accompagnées d'une première version de cette publication. Rassemblées dans une scénographie sensible et humoristique proposée par Mia Melvaer et Cristina Cochior, les installations ont constitué un contexte pour de multiples rencontres, discussions et visites guidées qui ont invité les participant·e·s, les partenaires du projet et les visiteur·euse·s à considérer les e-collections avec leurs constructions coloniales et institutionnelles.

Le second déroulement de DiVersions a été préparé en collaboration avec De Krook (Gand) et UGent. Cela aurait été une occasion passionnante de partager nos découvertes avec les visiteur·euse·s en nombre qui passent chaque jour par la bibliothèque, mais en raison des conditions de pandémie ce dernier événement s'est transformé en une exposition numérique qui a été lancée en juin 2020. Si le passage au tout-digital est d'abord venu comme une contrainte, il a également apporté une autre dimension aux installations qui ont mis en avant et remis en question les technologies qui entourent les collections électroniques. Pour certains projets tels que *Le poids des choses* (The weight of things), le passage au numérique a été ressenti comme une extension logique de leur recherche. D'autres projets, tels que *Une nouvelles cérémonie de feu* et *Voyages Matériels à travers d'autres Réalités* (Material journeys through other realities), ont dû repenser radicalement les outils et les interfaces qui leur permettaient de traiter les e-collections. Pour d'autres encore, tels que *Reconnaissance esquissée* (Sketchy recognition), *Diff3r3nt3sVversionsSontPOSSIBLES ?!* (Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE ?!) et *La Collection des incertitudes*, l'exposition en ligne a été l'occasion d'étendre et de documenter le processus en cours et, finalement, *Lorsque les arbres organiques rencontrent l'arbre binaire* (When organic trees meet the data tree) a décidé de proposer un projet entièrement nouveau.

Les contributions à cette deuxième

publication, documentation de projets incluse, résistent chacune à leur manière à la simplification et à l'homogénéisation. Elles prêtent attention à l'historicité et à la performativité des archives numériques et travaillent avec leurs contradictions plutôt que contre elles. Ce livre est une tentative d'articuler les pistes interconnectées telles que la paternité, la propriété, la révision et la restitution ayant émergé au fil du temps, et de rendre explicites des choses qui étaient parfois latentes. Le potentiel générateur des propositions des artistes est activé par leur documentation à plusieurs niveaux et par des 'prosm's' supplémentaires tels que l'intervention d'Anne Laforet qui a examiné de près chacune des propositions artistiques afin de nous les rendre dans la publication.

Un travail minutieux de tissage est également en cours entre les deux versions de cette publication. Les contributions republiées sont remises en question par des extensions et de nouveaux ajouts ; il y a des révisions et des corrections explicites ; d'autres sont abordées avec des réponses directes. Avec les graphistes de Open Source Publishing, nous avons rassemblé ces matériaux dans un livre à plusieurs pistes et un wiki interconnecté qui invite lecteurs et lectrices à explorer différentes temporalités et versions non linéaires.

Notre engagement en faveur des perspectives intersectionnelles et décoloniales nous a amenés à prêter attention à la compréhension des histoires au pluriel et aux efforts qui tentent de saisir comment elles s'enchevêtrent les unes dans les autres. Si nous considérons le travail

décolonial comme une proposition de gestes générateurs de pensée et d'action, en commençant ailleurs que par les régimes coloniaux et néocoloniaux, le versionnage pourrait être un moyen d'envisager différents modèles d'interférence. En tenant compte des inclusions et des exclusions qui agissent sur les archives numériques, la violence de ces archives émerge effectivement de l'obscurité préservée par les opérations des institutions culturelles, mais ouvre également des pistes pour imaginer l'agencement des collections et de leurs éléments en dehors des cadres normalisés d'autorité et de propriété.

Cette publication marque la dernière itération de DiVersions, mais ce n'est pas une fin. DiVersions a fourni un environnement permettant d'aborder ensemble certaines des complexités et des urgences liées aux collections électroniques, sur plusieurs cycles et dans différentes constellations. C'est ce contexte temporaire que nous fermons maintenant, mais les complexités du travail collectif à toutes ces échelles sont quelque chose que nous garderons avec nous et sur lequel nous reviendrons.

1. Le musée a entre-temps perdu sa référence royale et a été rebaptisé Musée Art & Histoire.
2. DiVersions a commencé comme session de travail en décembre 2016, organisé en collaboration avec le Musée Art et Histoire. Documentation: <http://constantvzw.org/w/?u=http://media.constantvzw.org/wefts/41/>

## NL DiVersies: een inleiding

Élodie Mugrefya, Femke Snelting

*DiVersies hield zich bezig met on-line digitaal Cultureel erfgoed om te experimenteren met de manier waarop ze verschillende vormen van samenwerking kunnen verwelkomen, conflicten kunnen laten opduiken en ruimte maken voor andere verhalen. In dialoog met culturele*

*instituten en hun e-collecties experimenteerde DiVersies met gedigitaliseerd en digitaal erfgoed om metadata, databases, catalogi en digitale infrastructuren voor andere ideeën open te stellen.*

Het vier jaar durende project werd



georganiseerd rond zeven artistieke experimenten die zich ontwikkelden naar aanleiding van specifieke digitale en gedigitaliseerde collecties zoals Wikimedia, de Carmentis-databank van het Museum voor Kunst & Geschiedenis en de website van Werkplaats Immaterieel Erfgoed.

DiVersies zette zich in voor **dekoloniale** en **intersectionele** perspectieven op erfgoed om zo onze verbeeldingskracht voor e-collecties op te rekken. We vonden dat e-collecties en andere manifestaties van digitaal cultureel erfgoed mogelijkheden boden voor gemarginaliseerde en niet-normatieve verhalen; dat ze zelfreflexief kunnen en moesten zijn over het koloniale geweld dat hen drijft en op zijn plaats houdt. Zelfs als we e-collecties beschouwen als potentiële instrumenten voor verzet tegen onderdrukking en vernietiging, is de institutionele en technologische praktijk om ze te construeren diep geworteld in pogingen om de wereld te ordenen en te **categoriseren**. Als we niet opletten, zullen normatieve en invisibiliserende modi zoals de toepassing van schijnbaar neutrale criteria, sjablonen, standaarden, enzovoort, het epistemisch en soms fysiek koloniaal geweld dat deze collecties in de eerste plaats bijeenbracht, voortzetten en intensiveren. Zo versterken databasetechnologieën routinematig het gezag van bepaalde soorten deskundigheid en niet van andere; algoritmen bevestigen gender clichés en heeft Wikipedia verrassend weinig ruimte voor afwijkende wereldvisies. Als we de vele complexe lagen die e-collecties bij elkaar houden niet ter discussie stellen, zal digitalisering ertoe bijdragen dat representatie, conservering en de voorwaarden voor toegang stevig in handen blijven van de koloniale en institutionele machten. Di-Versions heeft dus niet alleen gekeken naar welke items in e-collecties worden samengebracht, maar ook naar de manier waarop metadata, softwarepakketten en webtechnologieën ‘Di-Versies’ voorkomen of er ruimte voor bieden.

Toen Constant in 2016 DiVersies initieerde, voelden we intuïtief dat het

potentieel in onlinecollecties zou kunnen worden geactiveerd als we hen zouden combineren met de software-praktijk van ‘versiebeheer’. Versiebeheer is een methode om om te gaan met divergentie in genetwerkte samenwerkingen. Hoewel het oorspronkelijk ontwikkeld werd om de productie van software te kunnen opvolgen, is het ook geïmplementeerd in Wiki’s, etherpads en andere digitale tools. Logbestanden en zogenaamde ‘diffs’ worden automatisch opgeslagen om het incrementele proces van gedeelde bewerkingen transparant te maken, of op zijn minst dan voor machines, aangezien elke actie op elk moment kan worden teruggedraaid of herhaald; fouten of ongewenste bijdragen kunnen later worden gecorrigeerd. Zelfs als het conventionele verhaal van ‘versioning’ er een is van het stroomlijnen van de samenwerking en het produceren van consensus, dan nog besteden deze technieken en technologieën aandacht aan het verschil.

Vier jaar later beginnen we de mogelijkheden en beperkingen te zien van wat versioning kan doen voor e-collecties. Naast het feit dat het een technocratische oplossing is voor grootschalige softwareproductie, helpt versioning om te benadrukken dat de constructie van elk cultureel object procesmatig is en nooit eindig. Het ondersteunt reflexieve manieren van doen door processen bespreekbaar te maken en creëert openingen voor interventie en respons; al was het maar omdat het een vergelijking tussen verschillende fasen in een project mogelijk maakt en de mogelijkheid biedt om een stapje terug te doen als dat nodig is. Maar de mechanica van *versioning* is slechts een klein deel van de puzzel. Een van de beperkingen van de conventionele versiepraktijk is bijvoorbeeld de veronderstelling van lineariteit, die te gemakkelijk een gevoel van progressieve evolutie bevestigt, vooral wanneer de laatste versie als beste geldt. De ongemakkelijkheid van opéenvolgende versies wordt duidelijk als we kijken naar de verschillende elementen waarmee ze in verband staan: tijd, urgenties, geografieën,

(on)welkome verschuivingen tussen digitale en fysieke, sociopolitieke klimaten, enz. Hoe kunnen versies plek maken voor de haltes, u-bochten, parallelle sporen, hobbels en uitglijders die zich tijdens een proces voordoen?

Het is hier dat het dekoloniaal en intersectioneel potentieel van versioning zichtbaar wordt. Door verschillende interventiepunten aan te reiken, kan versioning een cultuur van kritiek ondersteunen die bijdraagt aan de bloei van politiek urgente praktijken gebaseerd op herdoen, herdenken, herpositioneren en heroriënteren. De dekoloniale en intersectionele modus van versioning zoekt naar polyfonie en vraagt om lees-schrijf toegang tot geschiedenissen.

Ze zorgen ervoor dat verschillende versies niet alleen naast elkaar bestaan, maar ook met elkaar interageren op een manier die rekening houdt met de complexiteit van **erfgoed**. Dit potentieel hangt samen met het feit dat digitale collecties technisch gezien in vele contexten tegelijk gekopieerd, herhaald, gedownload en gebruikt kunnen worden. In tegenstelling tot sommige argumenten tegen bijvoorbeeld restitutie betekent het dat de fysieke kwetsbaarheid, materiële en historische waarde van objecten geen reden is om ze op hun plaats te houden. Dit opent mogelijkheden voor andere verhalen over erfgoed, herkomst en eigendom en maakt het zelfs denkbaar dat westerse instellingen fysieke objecten zouden kunnen loslaten die om te beginnen al niet van hen waren.

Het overwegen van andere verhalen betekent het ontsluiten van digitale collecties en hun verhalen als collectief auteurschap, een opvatting over erfgoed die niet volgens individueel bezit en ook niet lineair is geordend. Sommige instellingen passen **Open Content licenties** toe om een divers publiek **toestemming** te geven e-collecties te hergebruiken, terwijl andere instellingen digitalisering inzetten om hun autoriteit over de presentatie en representatie van objecten te communiceren en te laten gelden. In beide gevallen worden relaties met digitale objecten gekaderd door de westerse

benadering van intellectueel eigendom die eigendom gelijkstelt aan auteurschap. Het ontwikkelen van andere relaties met digitale cultuurhistorische objecten gaat dus verder dan **digitale dubbels** onder open licenties vrij te geven. Het betekent dat de conceptuele, juridische en technische kaders waarin ze opereren, moeten worden opengebroken.



Browsen van de inventaris van het Museum voor Kunst & Geschiedenis met curator Emiel Van Binnebeke, DiVersions worksession (2016)

DiVersies begon met een werksessie die Constant in 2016 organiseerde in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel.<sup>1</sup> Met het neologisme ‘DiVersies’ wilden we een toespeling maken op de mogelijkheid dat technologieën van ‘versioning’ uiteenlopende geschiedenissen op de voorgrond zouden kunnen plaatsen. In het Nederlands werd dit ‘di-versies’ als een spel met uiteenlopende of uiteenlopende versies.

Vertaald naar het Engels en het Frans roept DiVersies ook ‘Diversiteit’ op, een term waarmee we steeds meer moeite kregen omdat hij begon te circuleren als een verzamelnaam om kwesties van ongelijkheid en onderdrukking te verdoezelen, vooral in institutionele contexten. Toen de werksessie plaatsvond, was het museum in de laatste fase van de digitalisering van zijn eclectische collectie: zo’n 330.000 objecten, waaronder kleitabellen, wandtapijten, mummies, oude juwelen, vazen en munten waren al geïnventariseerd. Onze aanwezigheid op dat moment stelde ons in staat om de

concrete praktijken van kunstgeschiedenis, catalogisering en digitaliseringstechnologieën in relatie te brengen met performances, reflecties, prototypes en andere soorten experimenten.<sup>2</sup>

Het project werd enkele jaren later, in 2019, nieuw leven ingeblazen om de vragen die we tijdens de werksessie aan de orde stelden, verder te verdiepen. Deze heropstart vond plaats in een sociaal-politieke context die al heel anders was dan die van 2016. Tegen die tijd vonden veel discussies plaats over musea en hun archieven, omdat het voormalige Museum voor Midden-Afrika na vijf jaar renovatie zijn deuren weer opende. Het museum claimde naast omvangrijke en dure renovatiewerken ook een dekoloniaal proces te doorlopen. Deze bewering lokte kritiek uit, maar ook veel discussie over de vraag of een dergelijke instelling, die als een agent van de Belgische koloniale onderneming wordt bedacht en opgericht, in staat was om zelfs maar een dergelijk kritisch proces in goede banen te leiden. Als gevolg daarvan werd de problematisering van het Belgische koloniale erfgoed in relatie tot zijn symbolen en instellingen, zoals musea, een aandachtspunt en een twistpunt in de landelijke debatten, in een mate en een zichtbaarheid die tot nu toe in België vrij ongebruikelijk was. Na deze debatten bleek het potentieel van DiVersies nog duidelijker, hoewel het ons ertoe aanzette de politiek van het project explicieter te articuleren.

DiVersies speelde zich af rond zeven artistieke experimenten die elk hun eigen artistieke strategieën inzetten om te testen hoe technieken en technologieën van genetwerkte samenwerking andere verbeeldingskracht zouden kunnen genereren. De projecten werden gezamenlijk ontwikkeld in dialoog met elkaar en in gesprek met partnerinstellingen. Hoe kunnen verschillende ordes naast elkaar bestaan in online collecties? Op welke manier maken we ruimte voor materieel en immaterieel erfgoed van de toekomst, voor zaken die

buiten het bereik van musea en archieven worden ervaren, of voor andere zaken die bewust worden genegeerd? Hoe kunnen we in deze digitale omgevingen een discussie op gang brengen over de relaties tussen categorisering, kolonisatie en erfgoed? Hoe kunnen online collecties ruimte bieden aan radicaal verschillende, soms tegengestelde perspectieven?

Voor de eerste materialisatie in oktober 2019 werden de zeven installaties geactiveerd in De Pianofabriek (Brussel), vergezeld van een eerste versie van deze publicatie. Samengebracht in een gevoelige en humoristische scenografie voorgesteld door Mia Melvaer en Cristina Cochior, vormden de installaties een context voor verscheidene ontmoetingen, discussies en rondleidingen die de deelnemers, projectpartners en bezoekers uitnodigden om e-collecties in samenhang met hun koloniale en institutionele constructies te beschouwen.

De tweede ontvouwing van DiVersies werd voorbereid in samenwerking met De Krook (Gent) en UGent. Het zou een geweldige kans zijn geweest om onze bevindingen te kunnen delen met de vele bezoekers die dagelijks door de bibliotheek passeren, maar door de pandemische situatie werd dit laatste evenement omgevormd tot een digitale tentoonstelling die in juni 2020 van start ging. De online verschuiving vloeyde in de eerste plaats voort uit de externe beperkingen, maar bracht uiteindelijk ook een andere dimensie die de technologieën rond e-collecties op de voorgrond plaatste en in vraag stelde. Voor sommige projecten zoals *Het gewicht der dingen* voelde de digitale verschuiving als een logisch verlengstuk van hun onderzoek. Andere projecten zoals *Een nieuwe browserceremonie* en *Material journeys through other realities* moesten de instrumenten en interfaces waarmee ze de e-collecties aanpakten radicaal heroverwegen. Voor weer anderen zoals *Schetsmatige herkenning*, *Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!*, en *Collectie van onzekerheden*, bood de online tentoonstelling de gelegenheid om het lopende proces uit te breiden en te

documenteren of zelfs een heel nieuw voorstel te doen, zoals *When organic trees meet the data tree*.

De bijdragen aan deze tweede publicatie, inclusief de projectdocumentatie, verzetten zich elk op hun eigen manier tegen simplificatie en homogenisering. Ze besteden aandacht aan de historiciteit en performativiteit van digitale archieven en werken met hun tegenstrijdigheden in plaats van ze tegen te werken. Dit boek is een poging om de met elkaar verbonden themas zoals auteurschap, eigendom, revisie en restitutie te articuleren, om dingen expliciet te maken die zich soms tussen de regels afspeelden. Het generatieve potentieel van de kunstenaarsproposities wordt geactiveerd door hun gelaagde documentatie zelf en door aanvullende 'prosms', zoals de interventie van Anne Laforet die elk van de artistieke proposities onder de loep nam om ze voor ons inzichtelijk te maken in de publicatie.

Tussen de twee versies van deze publicatie is ook een nauwgezette verweving gaande. Heruitgegeven bijdragen worden uitgedaagd door uitbreidingen en nieuwe toevoegingen; er zijn expliciete bewerkingen en correcties; andere worden met directe reacties aangesproken. Samen met de ontwerpers van Open Source Publishing hebben we dit materiaal samengebracht in een meersporig boek en een ermee verbonden wiki die de lezer uitnodigt om verschillende temporele en niet-lineaire versies te verkennen.

Ons engagement om intersectie- en dekoloniale perspectieven te hanteren, deed ons aandacht schenken aan een

meervoudig begrip van geschiedenissen en aan inspanningen die proberen te begrijpen hoe ze met elkaar verstrengeld raken. Als we dekoloniaal werk beschouwen als een voorstel voor generatieve gebaren om te denken en te doen, die elders beginnen dan bij de huidige historische en neokoloniale regimes, dan kan versioning misschien een manier zijn om verschillende interfererende patronen te overwegen. Door aandacht te besteden aan de insluitels en uitsluitingen die op het digitale archief inwerken wordt niet alleen hun wreedheid zichtbaar, maar het opent het ook wegen naar een verbeelding van collecties en hun objecten buiten de genormaliseerde kaders van autoriteit en eigenaarschap om.

Deze publicatie markeert de laatste iteratie van DiVersies, maar het is geen eindpunt. DiVersies bood een omgeving om samen aan de slag te gaan met een aantal van de complexiteiten en urgenties rond e-collecties, in verschillende rondes en in uiteenlopende constellaties. Het is deze tijdelijke context die we nu afsluiten, maar de nauwgezette manier waarop we door al die schalen heen konden werken, is iets waar we bij zullen blijven en naar terug zullen komen.

1. Het museum heeft ondertussen zijn koninklijke referentie losgelaten en werd omgedoopt tot Museum voor Kunst & Geschiedenis.
2. DiVersies begon met een werksessie in december 2016, georganiseerd in samenwerking met het Museum voor Kunst en Geschiedenis. Documentatie: <http://constantvzw.org/w/?u=http://media.constantvzw.org/wefts/41/>

# On soft grids and anti-tables

Cristina Cochior, Mia Melvær

*How many Versions could a DiVersion DiVert if a DiVersion could DiVert Versions?*

Table of anti-tables and anti-descriptions	
<i>Anti-table</i>	A zigzag table surface with no horizontal lines on trestles.
<i>Peak to peak protocol</i>	Any surface or object whose width has the dimensions of reaching exactly between a set number of peaks on an anti-table, meaning it is dividable by 7,5 or 10,5 cm, is following peak to peak protocol.
<i>Squigglegif</i>	A handdrawn gif of simple lines moving in a wave-like fashion, some slow and calming to watch, others frantic and stressful.
<i>2 minute cup</i>	A FIY/FIT (fold-it-yourself/fold-it-together) paper cup that can hold liquid for approximately 2 minutes, made for cheering quickly with people in your current physical and digital presence.
<i>Soft gridding</i>	To loosely repeat elements, with the aim of observing how a pattern emerges.



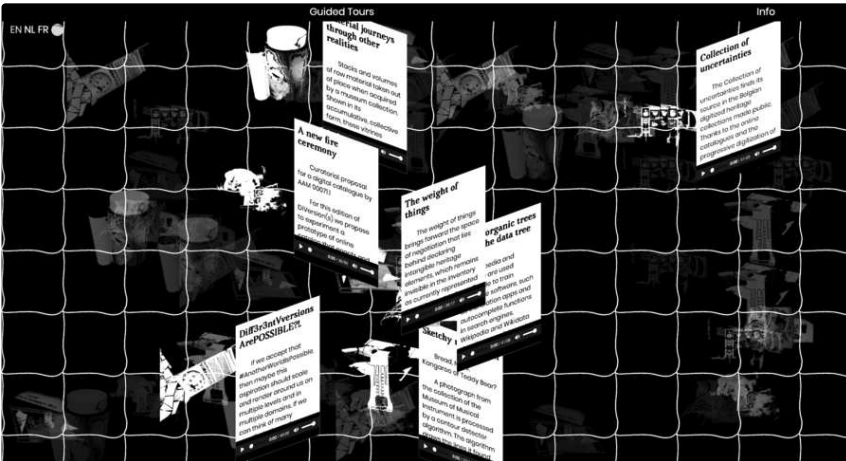
An image of the anti-table. / Une image de l'anti-table. / Een beeld van de anti-tafel.



Leaflets for the 2019 exhibition resting on the anti-table. / Flyers de l'exposition de 2019 posés sur une anti-table. / Flyers voor voor de 2019 editie liggen in de anti-tafel.



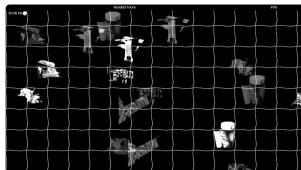
Using the anti-table to write on. / Utiliser une anti-table pour écrire dessus. / Using the anti-table to write on.



Screenshot of the DiVersions website with all the skewed description labels open. / Capture d'écran de la page DiVersions montrant toutes les icônes avec les descriptions inclinées ouvertes. / Schermafbeelding van de DiVersions website met alle scheve beschrijvingen geopend.



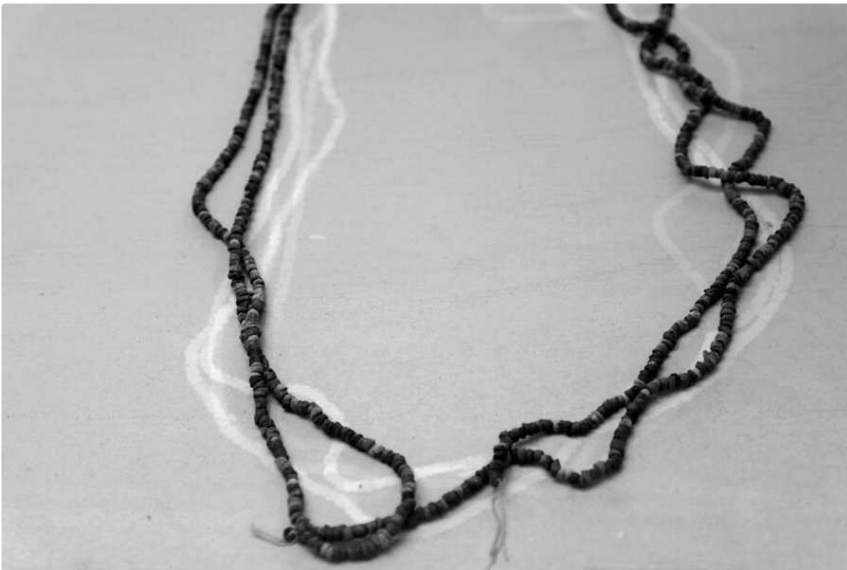
An image of the grids from the 2019 exhibition. / Une image de la grille pendant l'exposition de 2019. / Een detail van de rasters in de tentoonstelling in 2019.



Screenshot of the DiVersions website showing the shadows. / Capture d'écran de la page DiVersions montrant les traces. / Schermafbeelding van de DiVersies website waarop de schaduwen of sporen te zien zijn.



An image of the grids from the 2019 exhibition. / Une image de la grille pendant l'exposition de 2019. / De gelaagde rasters.



A picture of an artefact from the Royal Museums of Art and History Bruxelles. Taken during a group visit in 2016. / Une image d'un objet de la collection des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Prise lors d'une visite du groupe en 2016. / Een foto van een artefact uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel. Genomen tijdens een groepsbezoek in 2016.



Image by Collaboratorio de Relatos (Interactivos, 2013). / Image par Collaboratorio de Relatos (Interactivos, 2013). / Het beeld van Collaboratorio de Relatos (Interactivos, 2013).



The scenography of DiVersions manifested, among other forms, in two exhibitions, one in 2019 and one in 2020, two moments in the timeline of a project which began in 2016.

The first element introduced to this visual universe was the idea of unstable repetition. Avoiding straight lines in favour of waves and skewed angles, which, when repeated would make up our grids and surfaces. The idea of continuous echoing and layering was a way to show the versioning that was at the center of the project. Other elements followed, such as the instability of floppy grids, stability of angled surfaces, and the disorder which is contingent on the spectrum of scale or repetition.

### Table as in relation, table as in surface

The online collections that each of the works in the exhibitions explored — Wikimedia, the Carmentis database from the Royal Museums of Art and History and the website of Werkplaats Immaterieel Erfgoed — all rely on databases as a way to organize their content. These particular databases use tables, which consist of columns and rows, to hold a collection of related data together. Vertical fields and horizontal records divide, regroup, classify, derive or relate objects to each other, they query, arrange and rearrange elements in a fast, imperceptible choreography.



For the physical exhibition in 2019, the surfaces supporting the works were anti-tables. Putting together planks of wood at 45 degree angles created a surface of peaks and valleys. Objects were either stood up on multiple peaks, or laid into grooves that could be used as holders or cells to layer objects in rows behind each other,

such as prints, or the cups visitors were using for their drinks. One anti-table was accommodated by chairs and created specifically as a gathering point, a table to be used by visitors, workshops, panels or

other events. This opened possibilities of an interaction where relation started from an unstable ground, and where the audience could figure out for themselves how they preferred to use these (anti-)functions.



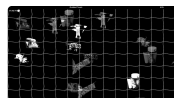
In the online translation of the exhibition, the zigzag shapes were picked apart into isolated elements of skewed wooden planks, and turned into skewed description panels accompanying the project

icons, which changed place with every mouse click. This continuous soft-grid hopping was a way to make use of the digital space as a room that can expand beyond the linear experience of a door that frames your entrance and exit.



We are reminded by Liz Wells that 'exhibition design, much like a database table, involves

imposition of order on objects, brought into a particular space and a specific set of relations with one another.'<sup>1</sup> However, the order that emerged by the items re-shuffling in the viewport was not imposed, but instead emerged from chance juxtapositions. As the items keep moving around the page, they leave behind a trace of their previous position.



The icons for each project were made by manually repeating the automatized process of image making Zoumana Meïté and Martino Morandi used in their work, *A New Fire Ceremony*. For each work,

image elements were taken from the 2019 exhibition that resonated with their new iteration. This deteriorated documentation served as layers of orientation linking the two versions of the works.

### De-stabilising the grid with flotsam and jetsam

In the physical exhibition of 2019 the grids used were black safety nets strung up on thin wooden frames and suspended from

the ceiling. They sliced up the exhibition space into different cells, and with a mask-width of 10 cm their transparency made it possible to look through the layers.



In 2020, the grids were refracted in a digital environment through the multiplication of a hand-drawn gif. An L-shape moving like a wave gave the appearance of an interlaced background, where the softness of the individual moving lines



disappears within the mechanics of the repetition. As the icons for the works kept jumping around atop of the gif grid, it reminded us of what in maritime terms is called flotsam and jetsam, pieces of shipwrecks or drift wood, as the projects resembled items unintentionally caught in a fishing net.

### Versioning design

When we first showed a sketch of the black zigzag anti-tables to Femke and Elodie, Femke took out an image. It was by a group of illustrators from Madrid called Collaboratorio de Relatos, who had been inspired by the element of difference in distributed version control systems, such as git<sup>2</sup>.



Translated from Spanish, the caption reads “The Substance of Difference”. The image stayed with us and influenced our works in the workshop, where we took a picture of the anti-tables in process. This image was then sent to

Sarah and Gijs who were working on the first Mediawiki publication, leading them to also adopt zigzagging shapes in their graphics and a similar colour scheme. Later on, the design of the first version of the publication in turn influenced the design of the online exhibition space, which used the same typefaces and added gold in its colour scheme. In yet another turn, squigglegifs and soft grids could later be spotted on a 2

minute cup and in the publication. And so the turn taking continued ... ≈≈≈

### Multiplication of disorder

In the end, a lot of our experimentation had to do with trying out spectrums of range and multiplication. For example, by observing at which stage of repetition where, a squigglegif reads as a mechanical grid instead of manifesting its hand drawn, wonky, manual qualities. Or where picking a pattern apart to its singular elements can reveal surprising shapes. This kind of soft gridding was our way to play around with disorder and scale; once the disorder scales, it starts looking like order. This raises the question, is something still considered scaleable if scaling transforms it into something else? And how does disorder move from the physical to the digital? Digital space has no gravity and only two dimensions. In physical space there is a natural disorder that comes from people passing through a three dimensional space, gravity pulling objects down, things balancing, tumbling, cracking or tearing. Digital space has less people, for example there is no cleaning personnel because visitors don't leave their used paper cups and pretzel crumbs behind on the website. But disorder still manifests in other ways, through browsers displaying the work differently, web standards changing, domain names expiring, code becoming deprecated. In making the scenography for the two shows we have in the end acted much like the databases we started out with, making systems and relations between the works and arranging them in contained spaces. However, unlike databases, the relationality between elements has not been considered as finished, but instead been made and remade with every version.

#### 1. Curatorial Strategy as Critical Intervention:

*The Genius of Facing East*, from Judith Rugg and Michèle Sedgwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, 29.

2. <https://en.wikipedia.org/wiki/Git>

# A propos de grilles souples et d'anti-tables

Cristina Cochior, Mia Melvær

*De combien de versions une DiVersion pourrait-elle diverger si une DiVersion pouvait diverger de versions ?*

Table des anti-tables et anti-descriptions	
<i>Anti-table</i>	Une surface de table zigzag sans lignes horizontales sur tréteaux.
<i>Protocole de pointe à pointe</i>	Toute surface ou objet dont la largeur a pour dimensions d'atteindre exactement un nombre déterminé de pics sur une antitable, qu'elle est divisible par 7,5 ou 10,5 cm, suit le protocole de pointe à pointe.
<i>Gribouillisgif</i>	Un gif dessiné à la main fait de lignes simples se déplaçant comme des vagues, certaines lentes et apaisantes à regarder, d'autres frénétiques et stressantes.
<i>Le verre 2 minutes</i>	Un gobelet en papier FIY/FIT (fold-it-yourself/fold-it-together) pouvant contenir du liquide pendant environ 2 minutes, conçu pour trinquer rapidement avec les gens présents physiquement et numériquement.
<i>Grillage souple</i>	Répéter librement des éléments, dans le but d'observer comment un motif émerge.

La scénographie de DiVersions s'est manifestée, entre autres, dans deux expositions, l'une en 2019 et l'autre en 2020, deux moments dans la chronologie d'un projet qui a débuté en 2016. Le premier élément introduit dans cet univers visuel était l'idée de répétition instable. Éviter les lignes droites au profit d'ondes et d'angles obliques qui, une fois répétés, constitueraient nos grilles et nos surfaces. L'idée d'un écho et d'une superposition continus était une façon de montrer le 'versionnage' qui était au centre du projet. D'autres éléments tels que l'instabilité des grilles souples, la stabilité des surfaces inclinées, le désordre qui dépend du spectre d'échelle ou de la répétition ont suivi.

## Tableau comme relation, tableau comme surface

Les collections en ligne que chacune des œuvres des expositions a explorées — WikiMedia, la base de données Carmentis des Musées royaux d'Art et d'Histoire et le site web de Werkplaats Immaterieel Erfgoed — s'appuient tous sur des bases de données pour organiser leur contenu. Ces bases de données particulières utilisent des tableaux, qui se composent de colonnes et de lignes, pour regrouper une collection de données connectées. Les champs verticaux et les enregistrements horizontaux divisent, regroupent, classent, dérivent ou relient les objets entre eux, ils interrogent, arrangent et réarrangent les éléments dans une chorégraphie rapide et imperceptible.





Pour l'exposition physique de 2019, les surfaces supportant les œuvres étaient des anti-tables. En assemblant des planches de bois en angles de 45 degrés, on a créé une surface de pics et de vallées. Les objets étaient posés sur

plusieurs pics, ou dans les rainures qui pouvaient servir de supports pour disposer les objets en rangées les uns derrière les autres ; tout comme les gravures ou les tasses que les visiteurs utilisaient pour leurs boissons. Une anti-table entourée de chaises fut créée spécifiquement comme point de rassemblement, une table à utiliser par les visiteurs, les ateliers, les panneaux ou d'autres événements. Cela a ouvert des possibilités d'interaction où les relations portaient d'un sol instable, et où le public pouvait découvrir par lui-même la façon dont il préférait utiliser ces (anti-)fonctions.



Dans l'adaptation en ligne de l'exposition, les formes en zigzag ont été démontées en éléments isolés de planches de bois inclinées, et transformées en panneaux de description inclinés accompagnant les

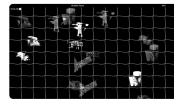
icônes de projet, qui changent de place à chaque clic de souris. Ce sautillerment continu en grille souple était une façon d'utiliser l'espace numérique comme une pièce qui peut s'étendre au-delà de l'expérience linéaire d'une porte qui encadre votre entrée et votre sortie.



Liz Wells nous rappelle que la conception d'une exposition, tout comme un tableau de base de

données, "implique l'imposition d'un ordre aux objets, amenés dans un espace particulier et un ensemble spécifique de relations les uns avec les autres".<sup>1</sup> Cependant, plutôt que d'être imposé, l'ordre qui a émergé du remaniement des éléments dans l'espace, est plutôt le fruit de juxtapositions fortuites. En se déplaçant dans la page, les éléments laissent derrière

eux une trace, ou une ombre, de leur position précédente.



Les icônes de chaque projet ont été réalisées en répétant manuellement le processus automatisé de conception d'images que Zoumana Meïté et Martino Morandi ont utilisé dans leur travail, *Une nouvelle*

*cérémonie de feu*. Pour chaque œuvre, des éléments d'image ont été tirés de l'exposition de 2019 qui résonnaient avec leur nouvelle itération. Cette documentation détériorée et ses différentes orientations ont servi à relier les deux versions des œuvres.

### Déstabiliser le réseau à l'aide de débris flottants et débris rejetés (flotsam et jetsam)<sup>2</sup>

Dans l'exposition physique de 2019, les grilles utilisées étaient des filets de sécurité noirs suspendus au plafond accrochés à de minces cadres en bois. Ces grilles découpaient l'espace d'exposition en différentes cellules d'une largeur de 10 cm de large, leur transparence permettant de voir à travers les couches de l'espace.



En 2020, les grilles ont été réfractées dans un environnement numérique par la multiplication d'un gif dessiné à la main. Une forme de L se déplaçant comme une vague donnait l'apparence d'un fond entrelacé, où la douceur des lignes individuelles en



mouvement disparaît dans la mécanique de la répétition. Alors que les icônes des œuvres continuaient de sauter au-dessus de la grille du gif, cela nous a rappelé ce qu'on appelle en termes maritimes les débris flottants (flotsam) et débris rejetés sur les rivages (jetsam), car les projets ressemblaient à des objets pris accidentellement dans un filet de pêche.

### Conception du 'versionnage'

Lorsque nous avons montré pour la première fois un croquis des anti-tables en

zigzag noir à Femke et Elodie, Femke s'est rappelé d'une image. C'était par un groupe d'illustrateur.rice.s de Madrid appelé Collaboratorio de Relatos, qui s'était inspiré de l'élément de différence des systèmes de gestion des versions décentralisés, comme git.<sup>3</sup>



Traduit de l'espagnol, la légende se lit comme suit : 'La substance de la différence'. L'image est restée avec nous et a influencé nos travaux dans l'atelier, où nous avons pris une photo des anti-tables en cours. Cette image a

ensuite été envoyée à Sarah et Gijs (OSP) qui travaillaient sur la première publication, ce qui les a amenés à adopter également des formes en zigzag dans leurs graphismes avec une palette de couleurs similaire. Plus tard, la conception de la première version de la publication a influencé la conception de l'espace d'exposition en ligne qui, à son tour, a utilisé les mêmes polices de caractères et ajouté de l'or dans sa palette de couleurs. Par la suite, des gribouillis et des grilles souples ont pu être aperçus sur un verre de 2 minutes et dans la publication. Ainsi ça continue, chacun à son tour... ~~~

### Multiplication du désordre

En fin de compte, une grande partie de nos expérimentations a consisté à essayer des spectres d'amplitude et de multiplication. Observer à quel stade de la répétition un gribouillis, par exemple, se lit comme une grille mécanique au lieu de manifester ses qualités manuelles, faites à la main et bancales. Ou encore comment le fait de séparer un motif de ses éléments singuliers peut révéler des formes surprenantes. Ce genre de grillage souple était notre façon de jouer avec le désordre et l'échelle ; une fois que le désordre est mis à une certaine échelle, il commence à ressembler à de l'ordre. D'où la question suivante : une chose est-elle toujours considérée comme évolutive si le fait de la mettre à l'échelle la transforme en autre chose ? Et comment le

désordre passe-t-il du physique au numérique ? L'espace numérique n'a pas de gravité et seulement deux dimensions. Dans l'espace physique, il y a un désordre naturel qui provient des personnes qui traversent un espace tridimensionnel, de la gravité qui tire les objets vers le bas, des choses qui s'équilibrent, tombent, se fissurent ou se déchirent. L'espace numérique compte moins de personnes, par exemple il n'y a pas de personnel de nettoyage parce que les visiteur.euse.s ne laissent pas leurs gobelets en papier usagés et leurs miettes de bretzels sur le site web. Mais le désordre se manifeste d'autres façons, par des navigateurs affichant les œuvres différemment, des normes web changeantes, des noms de domaine expirant, des codes devenant obsolètes. En réalisant la scénographie des deux expositions, nous avons finalement agi à peu près comme les bases de données avec lesquelles nous avons commencé ; en créant des systèmes et des relations entre les œuvres et en les contentant dans des espaces. Cependant, contrairement aux bases de données, la relation entre les éléments n'a pas été considérée comme achevée, mais a plutôt été faite et refaite à chaque version.

### 1. Curatorial Strategy as Critical Intervention:

*The Genius of Facing East*, from Judith Rugg and Michèle Sedgwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, 29.

2. "Flotsam et jetsam sont des termes maritimes qui décrivent deux types de débris marins associés aux navires. Les débris flottants, flotsam, sont définis comme des débris dans l'eau qui n'ont pas été délibérément jetés par-dessus bord, souvent à la suite d'un naufrage ou d'un accident. Les débris de jet, jetsam, sont des débris qui ont été délibérément jetés par-dessus bord par l'équipage d'un navire en détresse, le plus souvent pour alléger la charge du navire. Le mot flotsam vient du mot français floter, flotter. Jetsam est un mot abrégé pour jettison." Traduction de la définition sur <https://oceanservice.noaa.gov/facts/flotsam-jetsam.html>

3. <https://en.wikipedia.org/wiki/Git>

# NL Over zachte rasters en anti-tafels

Cristina Cochior, Mia Melvær

*Hoeveel Versies zou een DiVersie kunnen veranderen als een DiVersie Versies zou kunnen veranderen?*

Tabel van anti-tafels en anti-beschrijvingen	
<i>Anti-tafel</i>	Een zigzag tafelblad zonder horizontale lijnen op schragen.
<i>Van piek-naar-piek protocol</i>	Elk oppervlak of object waarvan de breedte precies tussen een bepaald aantal pieken op een anti-tafel past, wat betekent dat het deelbaar is door 7,5 of 10,5 cm, volgt het piek-tot-piek protocol.
<i>Squigglegif</i>	Een handgetekende GIF van eenvoudige lijnen die op een golvende manier bewegen, sommige langzaam en kalmerend om naar te kijken, andere hectisch en stresserend.
<i>2 minuten beker</i>	Een FIY/FIT (fold-it-yourself/fold-it-together) papieren beker die ongeveer 2 minuten lang vloeistof kan bevatten, om snel te kunnen proosten met mensen in uw huidige fysieke en digitale aanwezigheid.
<i>Zacht rasteren</i>	Het losjes herhalen van elementen, om te observeren hoe een patroon ontstaat.

De scenografie van DiVersions manifesteerde zich onder andere in twee tentoonstellingen, één in 2019 en één in 2020, twee momenten op de tijdslijn van een project dat in 2016 van start ging. Het eerste element dat in dit visuele universum werd binnengebracht was het idee van onstabiele herhaling. Rechte lijnen werden vervangen door golven en scheve hoeken, die bij herhaling onze rasters en oppervlakken zouden vormen. Het idee van onafgebroken echo's en gelaagdheid was een manier om de versies te visualiseren die centraal stonden in het project. Andere elementen waren de instabiliteit van soepele grids, de stabiliteit van schuine vlakken, of de wanorde die samenhangt met het spectrum van de gekozen schaal of mate van herhaling.

## Tabel als in relatie, tafel als in oppervlak

De online collecties van WikiMedia, de Carmentis-databank van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis en de website van Werkplaats Immaterieel

Erfgoed, de collecties die de deelnemers aan DiVersions onderzochten, zetten ieder databanken in als een manier om inhoud te organiseren. Databases gebruiken tabellen of tafels die bestaan uit kolommen en rijen, om een verzameling van gerelateerde gegevens bij elkaar te houden. Verticale en horizontale velden verdelen, hergroeperen, classificeren, ontlenen of relateren objecten aan elkaar; ze bevragen, ordenen en herschikken elementen in een snelle, onmerkbaar choreografie.



Voor de fysieke tentoonstelling in 2019 waren antitafels de draagvlakken voor de werken. Door het samenvoegen van houten planken onder een hoek van 45 graden ontstond een oppervlak van pieken en dalen. Objecten werden ofwel op meerdere pieken geplaatst, ofwel in groeven gelegd die gebruikt konden

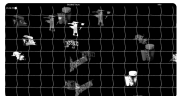
worden als houders of cellen om objecten in rijen achter elkaar te leggen, zoals drukwerk, of de bekertjes die de bezoekers gebruikten voor een drankje. Rond één van de antitafels werden stoelen geplaatst. Deze antitafel diende als verzamelpunt, een tafel voor bezoekers, workshops, gesprekken of andere evenementen. Dit maakte een vorm van interactie mogelijk waarbij de relatie vanuit een onstabiele ondergrond begon en het publiek zelf kon uitzoeken hoe deze (anti-)functies het liefst te gebruiken.



In de online vertaling van de fysieke tentoonstelling werden de zigzagvormen uit elkaar getrokken tot geïsoleerde elementen van scheve houten planken, en omgezet in scheve beschrijvingspanelen die bij de projectpictogrammen werden gevoegd, en die met elke muisklik van plaats veranderden. Deze onafgebroken beweging over zachte rasters was een manier om de digitale ruimte te gebruiken als een plek die de lineaire ervaring kan overtreffen van een deur die je in- en uitgang omkadert.



Liz Wells herinnert ons eraan dat het ontwerpen van een tentoonstelling, net als een databanktafel, “bestaat uit het opleggen van orde aan objecten, die in een bepaalde ruimte worden gebracht en een specifieke set van relaties met elkaar.”<sup>1</sup> De volgorde die ontstond door de items te herschikken in het kijkvenster van de website was echter niet opgelegd, maar kwam voort uit toevallige combinaties. Omdat de items zich steeds weer verplaatsen, laten ze een spoor achter van hun vorige positie.



De pictogrammen voor elk project zijn gemaakt met behulp van een handmatige toepassing van het geautomatiseerde proces dat Zoumana Meité en Martino Morandi in hun werk *A New Fire Ceremony*

gebruiken om beelden te genereren. Voor elk werk werden beeldelementen uit de tentoonstelling van 2019 gekozen die met hun tweede iteratie resoneerden. Deze aangetaste documentatie diende als oriëntatielaag om de twee versies van de werken met elkaar te verbinden.

### Stabiel maken van het raster met drijfhout en wrakstukken

In de fysieke tentoonstelling van 2019 werden de roosters opgehangen aan dunne houten frames en opgehangen aan het plafond. Ze versneden de tentoonstellingsruimte tot verschillende cellen, en met een maskerbreedte van 10 cm maakte hun transparantie het mogelijk om door de lagen heen te kijken.



In 2020 werden de roosters in een digitale omgeving gereflecteerd door de vermenigvuldiging van een handgetekende gif-

animatie. Een L-vorm die als een golf beweegt, geeft de indruk van een verweven achtergrond, waarbij de zachtheid van

de afzonderlijke bewegende lijnen de mechanische aspecten van de herhaling doet verdwijnen. Omdat de pictogrammen voor de werken steeds boven op het rooster blijven rondspringen, herinnerde het ons aan wat in maritieme termen *flotsam* en *jetsam* wordt genoemd, stukken scheepswrak of drijfhout, omdat de projecten op voorwerpen leken die onbedoeld in een visnet waren gevangen.

### Versieontwerp

Toen we voor het eerst een schets van de zwarte zigzag-antitafels aan Femke en Elodie lieten zien, haalde Femke een beeld tevoorschijn. Collaboratorio de Relatos, een groep illustratoren uit Madrid die geïnspireerd was door het element van verschil in gedistribueerde versiebeheersystemen, zoals git.<sup>2</sup> Vertaald uit het Spaans luidt het bijschrift “*De substantie van het verschil*”.



Het beeld bleef ons bij en beïnvloedde ons werk in de werkplaats, waar we een foto namen van de anti-tafels in ontwikkeling. Dit beeld werd vervolgens naar Sarah en Gijs van OSP gestuurd, die aan de eerste Mediawiki-publicatie

werkten, waardoor ook zij zigzaggende vormen in hun grafische vormgeving en een gelijkaardig kleurenschema hebben overgenomen. Later heeft de vormgeving van de eerste versie van de publicatie weer invloed gehad op de vormgeving van de online tentoonstellingsruimte, die dezelfde lettertypes gebruikte en goud aan het kleurenschema toevoegde. In weer een andere ronde konden later *squigglegifs* en zachte rasters worden gespot op een 2 minuten beker en in de publicatie. En zo voort, en zo voort ... ≈≈

### Vermenigvuldiging van ontregeling

Uiteindelijk hadden veel van onze experimenten te maken met het uitproberen van verschillende spectra van bereik en vermenigvuldiging. Observeren in welk stadium van de herhaling een squigglegif bijvoorbeeld leest als een mechanisch raster in plaats van zijn handgetekende, wankele, manuele kwaliteiten te manifesteren. Of waar het uitzoeken van een patroon uit elkaar valt ten opzichte van zijn enkelvoudige elementen en zo verrassende vormen onthult. Dit soort 'zacht rasteren' was onze manier om te spelen met ontregeling en schaal; als de ontregeling kan worden

opgeschaald, begint het op orde te lijken. Wat de vraag oproept, is iets nog steeds schaalbaar als het door het opschalen heel iets anders wordt? En hoe beweegt ontregeling zich van het fysieke naar het digitale? De digitale ruimte heeft geen zwaartekracht en slechts twee dimensies. In de fysieke ruimte is er een natuurlijke wanorde omdat mensen in een driedimensionale ruimte passeren, zwaartekracht voorwerpen naar beneden trekt, en dingen die net in evenwicht zijn tuimelen, barsten of scheuren. De digitale ruimte heeft minder mensen, er is bijvoorbeeld geen schoonmaakploeg omdat bezoekers hun gebruikte papieren bekers en pretzelkruidels niet op de website achterlaten. Maar wanorde manifesteert zich op andere manieren, doordat browsers het werk op een onverwachte manier weergeven, webstandaarden veranderen, domeinnamen verlopen, code verouderd raakt. Bij het maken van de scenografie voor de twee installaties hebben we uiteindelijk gehandeld zoals de databases waarmee we begonnen zijn, waarbij we systemen en relaties tussen de werken hebben gemaakt en deze in besloten ruimtes hebben gerangschikt. In tegenstelling tot databases is de relatie tussen de elementen echter niet als voltooid beschouwd, maar wordt deze bij elke versie weer opnieuw gemaakt.

1. *Curatorial Strategy as Critical Intervention: The Genius of Facing East*, Judith Rugg en Michèle Sedgwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, 29.
2. <https://en.wikipedia.org/wiki/Git>





**Versioning**

on co-existing divergences

**Versionnage**

sur les divergences coexistantes

**Versies maken**

over verschillen die met elkaar bestaan



# EN If there's a consensus, it can be changed

Interview with Amir Sarabadani  
Cristina Cochior, Femke Snelting

*During the Algotliterary Encounters<sup>1</sup>, the Algotit group invited Amir Sarabadani<sup>2</sup> to present ORES, a project he is working on as a software engineer for Wikimedia Germany. ORES is short for “The Objective Revision Evaluation Service”, a web service and application programming interface (API) that provides machine learning as a service for Wikimedia projects.<sup>3</sup> The system is designed to help automate critical wiki-work such as vandalism detection and removal. Amir has been active in Wikipedia since 2006 as a sysop, a bureaucrat and check user for the Persian chapter of Wikipedia, and as a developer for several Wikimedia projects. He is operator of Dextbot and one of the developers of the pywikibot framework. Amir was born in 1992 in Tehran, Iran where he studied physics and currently lives in Berlin. During lunch, Cristina Cochior and Femke Snelting took the opportunity to ask him a few more questions. Read the edited transcript from this conversation below:*

Amir: OK, so having someone from inside Mediawiki<sup>4</sup> to explain things for you is maybe some sort of an informative perspective, but it's also a very pessimistic one, because we know how the whole thing works and we are always saying that there are a lot of things needing to be fixed. This is my first disclaimer, if you want to ask anything about Mediawiki, my opinion would be: “Ah this is horrible. We need to rewrite the whole thing...” So, keep that in mind.

Cristina: From attending the [2017] Wikimedia Hackathon, I understood that some people are in the process of rewriting the Mediawiki API<sup>5</sup>.

Amir: Well, that's a good point. As a matter of resources, there is a dedicated team that has been recently appointed and they are trying to rewrite some parts of Mediawiki. There are also other things being rewritten, for example, logins have been rewritten recently. The software is so big that you cannot redo the whole thing from scratch; you have to pick up something, take it out, rewrite it and put it back again. And our team is working on revisions. It's about maintaining an infrastructure, so whenever you're done, there's somewhere else that needs attention.

Cristina: Is this a possible reason why there hasn't been so much intervention within the Mediawiki interface design until now?

Amir: To some degree, yes. For some extensions of Mediawiki, yes, that's correct. But most of the reasons why the interface of Mediawiki hasn't been changed, is because of the community's inertia towards change. If we have to try something very small and maybe we get resistance from the community, we try to push back and fix it in a proper way. But also there are a lot of changes in the interface, especially for the editors, that you probably haven't noticed. So for example, if you check the Edit system, it's more modern now.

It happened several months ago.

Cristina: Yes, indeed; I was wondering about changes on a structural level. Beside the additions to the interface that make [Wikipedia] more accessible, the basic structure of the article page, that only shows one version to the reader, seems to have remained unchanged since the early design of the Mediawiki. For example, the edits that build up an article are tucked behind the “View History” button and they’re not always easy to see at first, if you’re not already familiar with the interface. Are there any intentions to make these wiki operations more visible?

Amir: This is the conceptual side. I don’t think there are any plans in thinking or talking about it that way, because maybe that’s the whole point of being a wiki. This is the wiki by design. But there is another thing, Mediawiki itself does not have an interface. Instead, it’s called a skin. For example, the skin that Mediawiki has right now by default is Vector. You can change the skin to something else and you see a brand new interface. For example, if you visit it on a mobile, it’s a completely new layout, that’s another thing. It’s just another skin.

Femke: In the way Wikipedia works, there is so much attention to conversation and difference of opinion, but in the way it presents itself, the neutral point of view is very heavily asserted; only the consented version is presented as the definitive view. So we try to understand the place of discussion, debate, disagreement, ambiguity and in some way vandalism in the life of Wikipedia, not just as something that has to stay out of sight, but actually something that is vital to how knowledge is being produced. So after hearing you speak today, we wanted to ask you if this is something you think about. How do you deal with those issues?

Amir: I think I didn’t understand the question completely, but let me give you my answer and if I didn’t understand, you can let me know. The discussions that happen around an article are usually stored on the talk page. There, people talk about the article and its structure, but not the subject. Because there is a big problem with people talking about the subject of the article, if they say for example whether Islam is correct or not, but this is not related. They should be talking about the article on Islam. So they [the Wikipedia editor community] say that the article needs to be changed in a way that works better for users, or in a way that complies with the guidelines. So this is one part of the answer. The second part about reverting vandalism, I think this is all reflected in the history, but the history is not [visible] in the structure. The biggest problem is that the history [of an article] is not properly structured for new users, it’s just for super expert Wikipedians, who know how to deal with it already. This is something that never came up with the designers because the UX designers of Wikipedia are usually dividing people into two groups: readers and editors. They say that readers don’t need to interact with the history, so they don’t rewrite the interface for that. And they take it for granted editors already know how to work with history.

Cristina: I thought it was interesting that yesterday, in your talk, you referred to the concepts of “subjectivity” and “objectivity” in relation to Wikipedia principles. You said that the assessment of whether an edit is vandalism or

not is subjective, because it comes down to the personal interpretation of what vandalism is, and later on, you also referred to the objectivity principle on which Wikipedia is based. How do you see the relation between the two?

Amir: Well, the thing about Wikipedia, especially the policies, is that it's not very objective. It's very open to interpretations and it's very complicated. I don't know if I told you, but one of the laws of Wikipedia says to ignore all rules. It means: do everything you think is correct; if there's a problem and you're violating anything, it could be that you come to the conclusion that maybe we should change that law. It happens all the time. If there's a consensus, it can be changed. There is a page on Wikipedia that's called Five Pillars<sup>6</sup> and it says that except these five pillars, you can change everything. Although I don't think that's very objective—everything is subjective on Wikipedia—but when there is an interaction of lots of people, it becomes more natural and objective in a way because there is a lot of discussion and sometimes there are people who try to change others' opinions about some issues. When this happens, it makes everything more neutral.

The result is aiming to be neutral. And it is, because of the integration of lots of people that are cooperating with each other and who are trying to get things done in a way that doesn't violate policies. So they tolerate things that they don't like in the article or sometimes they even add them [themselves] to make it more neutral.

Femke: Could you give an example?

Amir: The biggest problem is usually writing about religion. I have seen people who are against a religion and try to make a critique of it, but when they are writing an article [on the subject], they [also] try to add something in there, like a defence of Muslims, in order to make it more neutral. The people who contribute usually value the pillars, including the pillar of neutrality.

Femke: There is vandalism that is not targeted, that is about simply asserting that 'I can break something', but there is also vandalism that wants to signal disagreement or irritation with a certain topic. Do you ever look at the relation between where the vandalism goes and what topics are being attacked?

Amir: Well, I didn't, but there are lots of topics about that. Things that people have strong feelings about are always good targets for vandals. There is always vandalism around things that have strong politics. It can be sports, it can be religion, it can be any sensitive subject like homosexuality, abortion; in these matters it happens all the time. One thing that I think about is that sometimes when people are reading articles on Wikipedia, it's outside of their comfort zone, so they try to change the article and bring it back within that, instead of expanding it.

Cristina: On another note, the "edit wars" phenomenon and debates that are happening on the discussion page of a specific article have been widely written about. There are of course many elements driving these tensions, that include but also go beyond the edit culture of Wikipedia. But I wonder, if there would be a possibility to have multiple readings of one page, would that result in less competing views, since more perspectives on one subject would

be accessible? Or rather, how could Wikipedia display knowledge without having to turn polyvocality into monovocality?

Amir: There have been lots of debates about this. I don't know if you're familiar with Vox, the media company from the United States? One thing that they tried to implement was to make a version of Wikipedia that is customizable. For example, if you are pro Trump, you are given a different article than someone who is a democrat. But you can see the problem immediately, it diverges people. Just like what Facebook is doing right now, making people live inside their bubbles. I think this is the reason why people on Wikipedia are fighting against anything that has this divisive effect.

Femke: Yes. if you would make multiple wikis, you would support an algorithmically induced separation of world views. I understand why that raises concern. But on the other hand, why is there such a need to always come to a consensus? I'm wondering if this is always helpful for keeping the debate alive.

Amir: On Wikipedia, they knew that consensus is not something you can always reach. They invented a process called Conflict Resolution. When people talk and they see that they cannot reach any consensus, they ask for a third-party opinion. If they couldn't find any agreement with the third-party opinion, they call for a mediator. But mediators do not have any enforcement authority. If mediators can resolve the conflict, then it's done, otherwise the next step is arbitration. For example, the case of Chelsea Manning. What was her name before the transition? I think it's Brandon Manning, right? So, there was a discussion over what the name on Wikipedia should be: Chelsea Manning or Brandon Manning. So there was lots of transphobia in the discussion and when nothing worked, it went to an ArbiCom (Arbitration Committee). An arbitration committee is like a very scary place, it has a court and they have clerks that read the discussion. The outcome was obviously that it should stay Chelsea Manning. It's not like you need to reach consensus all the time, sometimes consensus will be forced on you. Wikipedia has a policy saying "Wikipedia is not". One of the things Wikipedia is not is a place for democracy.

Femke: This Chelsea Manning case is interesting! Is this decision archived in the article somewhere?

Amir: The cases usually happen on the ArbiCom page, in the /Cases section. But finding this in the discussion is hard.

Femke: To go back to your work. During these Algoliterary Encounters we tried to understand what it means to find bias in machine learning. The proposal of Nicolas Malevé, who gave a workshop yesterday, was to neither try to fix it, nor to refuse dealing with systems that produce bias, but to work with it. He says bias is inherent to human knowledge, so we need to find ways to somehow work with it; he used the image of a "bias cut" in textile, which is a way to get the most flexibility out of woven materials. But we're struggling a bit with what would that mean, how would that work... So I was wondering if you had any thoughts on the question of bias?

Amir: Bias inside Wikipedia is a tricky question because it happens on several levels. One level that has been discussed a lot is the bias in references. Not all references are accessible. [the waiter brings us the soups] So one thing that the Wikimedia foundation has been trying to do is to give free access to libraries that are behind a pay wall. [the following sentence is hard to distinguish because of clinking cutlery sounds] They reduce bias by only using open access references. Another type of bias is the access to the internet. There are lots of people who don't have it. One thing about China is that [some pages on the Internet] are blocked. The content against the government of China inside Chinese Wikipedia is higher because the editors [who can access the website] are not people who are pro government, and try to make it more neutral. This happens in lots of places. But in the case of AI and the model that we use at Wikipedia, it's more a matter of transparency. There is a book about how bias in AI models can break people's lives, it's called "Weapons of Math Destruction". It talks about AI models that exist in the United States, that rank teachers. It's quite horrible, because eventually there will be bias. The way to deal with it, based on the book and their research was first that the model should be open source—people should be able to see what features are used and the data should be open as well, so that people can investigate, find bias, give feedback and report back. There should be a way to fix the system. I don't think all companies are moving in that direction, but Wikipedia, because of the values that they hold, are at least more transparent and they push other people to do the same.

[it's becoming hard to speak and eat soup at the same time—we take a small break to eat]

Femke: It was very interesting to think of your work in the context of Wikipedia, where labour is legible, and is always part of the story. It's never erased. In most machine learning environments the work of classifying, deciding and defining often does not get a lot of attention.

Amir: Actually, one of the things that I've been recently working on is to get more people involved in the 'pre' aspect of the bot, so for example: if someone is labelling edits for our model to be trained on, we show their name and how many labels they contributed. There was someone asking us for a list of contributors, because they wanted to give them a barn star<sup>7</sup> to show appreciation for their work. Other reasons are the instant gratification, the credibility that it gives users and that it helps others.

Femke: But also it keeps those who are part of the labour of producing knowledge somehow part of the system. It doesn't separate them from the actual outcome, which I think is important.

Amir: Exactly.

Femke: What I'm trying to understand is the role "binary separation" in machine learning. To refer to the example you used on Friday, when you showed a mass of Wikipedia edits, and then a sort of incision on the lines that could be considered vandalism or that are probably OK. But the separation is an either/or, it's a left or right.

Amir: That example was very simplified. Overall, we just give a number between one and zero, so that's a probability. If we order them, there is a spectrum of how likely it is for edits to be vandalism. We can do our incision wherever we want and I assure you that there are recent changes that [something] have, we can highlight them in different colours and we can look at them with a different precision.

Femke: I understand that some things are more likely to be vandalism than others, but still, because they're expressed over a spectrum of two: either extremely vandalistic or not at all, we are dealing with a binary, no?

Amir: Yeah, you are completely right. The thing we are trying to tackle in regards to Wikipedia editing, is that we are trying to make a model not just as a binary separation. We have a good faith model, which predicts with the same system that moves between one and zero whether an edit has been made in good faith or not. For example, you may see if an edit was damaging, but it was made with a good intention. You see many people that want to help, but because they are new, they make mistakes. We try to tackle this by having a different model. So if an edit has both a high vandalism score and a high bad faith score, we can remove that with bots and we can interact with people who make mistakes but have a good intention.

Cristina: How do you see the good faith principle in relation to neutrality?

Amir: I think it's completely related and I think it comes down to 'is the user trying to help Wikipedia or not': this is our brainstorm.

Femke: If you talk about the distinction between good faith and bad faith, it is still about faith-in-something. If you plot this "faith" according to the vector of a neutral point of view, you're dealing with a different type of good faith and goodness than if you plot the faith along the vector of wanting more points of view instead of less.

Amir: I see. I think good faith means good intent. By defining what is "good" in this way, we are following the principles of the whole Wikipedia [community]. Good means helping people. Although it is a very subjective term. What we are trying to do right now is to make some sort of survey—to take out things that are computational and can't be measured easily, like quality, and ask people whether they think an edit looks good or bad. To make things more objective, to make things come together from the integration of observations of lots of people. Obviously, there are a lot of gray areas.

Femke: I do not have problems with mistakes that could be made in this way or the subjectivities of those algorithms. I'll try to ask a different question that maybe arrives at the same point: if you think about Wikipedia as a living community, the project changes with every edit; every edit is somehow a contribution to this living-knowledge-organism. So then, if you try to distinguish what serves the community and what doesn't, and you try to generalise that, because I think that's what the good faith-bad faith algorithm is trying to do, and start developing helper tools to support such a project, you do that on the basis of an abstract idea of what Wikipedia is and not



based on the living organism of what happens every day. What I'm interested in is the relationship between vandalism and debate, and how we can understand the conventional drive in machine-learning processes. And how can we better understand these tensions and deal with them? If you place your separation of good faith-bad faith on pre-existing labelling and then reproduce that in your understanding of what edits are being made, how do then take into account movements that are happening, the life of the actual project?

Amir: Ok, I hope that I understood you correctly. It's an interesting discussion. Firstly, what we are calling good faith and bad faith comes from the community itself, we are not doing the labelling for them, they are doing it themselves. So, in many different language communities of Wikipedia, the definition of what is "good faith" and what is "bad faith" will differ. Wikimedia is trying to reflect what is inside the organism and not to change the organism itself. If the organism changes and we see that the definition of good faith and helping Wikipedia has changed, we will implement this as a feedback loop that lets people from inside of their community pass judgment on their edits. If they disagree with the labelling [results altogether], we can go back to the model and retrain the algorithm to reflect this change. It's some sort of closed loop: you change things and if someone sees there is a problem, then they tell us and we can change the algorithm back. It's an ongoing project.

Cristina: This feedback assessment can be done through false positives: the situations when test results are wrongly attributed a property that is not present. In that case, contributors can revert an edit, or contact you. Does that mean that the original dataset on which the algorithm is trained would also be reiterated over the years?

Amir: Yeah, it will be reiterated.

Femke: Already the fact that the labelling is made transparent and debatable is very helpful. In this way you can start to understand the relation between the labelling and the consequences in the model—I didn't think about it, but that's one of the things we were trying to do with The Annotator.<sup>8</sup>

Amir: What we are trying to build, but we are not there yet, is that when someone labels an edit, it should be immediately visible for others, and these others can make a judgment for themselves whether they find it correct.

Femke: I have an issue with the fact that it is assumed that agreement is always possible and necessary. Even if the disagreements leading up to agreement are archived and legible, agreement is still a prerequisite for the whole machinery to start operating. If agreement is the main drive – I cannot help to think that there's going to be trouble with everything that is non-agreeable. Everything that causes trouble will be difficult to take into account in a system that so much depends on agreement or non-ambiguity. Your example of Chelsea Manning is very interesting – I would like to look more carefully at how the Wikipedia community has dealt with that. In machine learning ... every time we come across moments where ambiguity and disagreements create problems, the problems seem to be put aside. I think

you clearly explain how the process towards that agreement is dealt with within Wikipedia on the level of writing the articles, but also on the level of labelling the data. But still, we are dealing with a technology that values ...

Amir: ... consensus and agreement more than multiple points of view.

Femke: Yes!

Amir: I think there's some sort of trade-off. We are not trying to reach agreement for all parties and all people here, there are lots of times where if someone pushes too much, then everyone votes against it and we block that person. We do not try to come to an agreement, because there is a difference between coming to an agreement and pushing your idea. This is a difficult situation, there are lots of people that are being paid to push their agenda. I see sometimes how trying to come to an agreement can be time consuming, resource consuming. But I think Wikipedia has shown that it works.

Femke: Right. Thank you. And we have even eaten our soups in the meantime!

Amir: In your language, do you drink soup or do you eat it?

Femke: Eat.

Cristina: Eat. How is it in Persian?

Amir: In Persian, drinking and eating are the same, so it's not a problem at all! But in some languages I see that they drink soup, whereas in most languages they eat soup.

Femke: It would not be wrong to say I drink the soup, but-

Amir: -it feels weird.

1. *Algoliterary Encounters*, Algolit. November 2017  
<http://constantvzw.org/site/Algoliterary-Lectures,2852.html>
2. <https://foundation.wikimedia.org/wiki/User:Ladsgroup>
3. <https://www.mediawiki.org/wiki/ORES>
4. Mediawiki is the software on which all the Wikimedia projects run.
5. API stands for 'Application Programming Interface' and is a set of defined methods of communication between programming applications. The Mediawiki API allows other applications to pull information from Wikimedia projects and use it for their own aims.
6. [https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Five\\_pillars](https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Five_pillars)
7. <https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Barnstars>
8. The Annotator, developed during the Constant worksession Cqrrrelations. May 2015  
<http://snelting.domainepublic.net/affiliation-cat/constant/the-annotator>

# EN On-(nOn)-(majOr)- versiOns-#N.xx

Z. Blace

*... or What-a-difference-a-Version-makes ?!. (to paraphrase a blues classic)<sup>1</sup>*

*This used to be obvious but it is becoming increasingly less so, especially for end-users. The text looks into version naming practices of software, and their social and cultural effects. Written from a slightly queer bias by both advocating for versions and by questioning their norms. Published as v0.4, with pending updates and hopeful of new contributions.*

In times of global dominance of corporate agile software development, of cloud services and the general obfuscation of technological systems into “smart” but non-transparent technologies, software issues are being solved (or not) and features are added (or removed) on the go. With no development path or milestones overview, even software used in healthcare is almost constantly and erratically released/updated as service, based on shady managing and marketing decisions.

For many “digital native” consumers, commercial apps and services obviously change only when rebranding is done and/or all the UI/UX changes direct their focus to some (apparent) (new) (consumable) (added) ‘value’/‘feature’. The update flux of smartphone software is no longer perceived as an extraordinary frequency of releases, but rather as a norm.<sup>2</sup> The one-liner vague jokes by major developers in texts that describe such updates, are explicit signs of their increasing benevolence and lack of release care.<sup>3</sup> So before the notion of software versions disappears even further out of sight from the desktops of users, it would be important to consider its relevance and usefulness, by considering different reception across (a)social groups and (sub)cultural effects it had or still might have.

**(pre)historic context...**

If you were using PCs before the 1990s, you were likely purchasing or swapping versions of software initially in an analogue form, as noisy audio tapes or sounds over dial-in BBS modem connections. Back then each new version likely brought epic joy or at least enthusiasm with a set of expectations among friends that would fill the day or a week with attention to details for all of the changes. Switching to digital media made the distribution significantly less exceptional. Floppy discs possibly still had some fragility that evoked attention and care, but with a (fake) promise of the everlasting CD medium, that got reduced to mere collecting, at least until we finally ended up with unopened CDs and DVDs cramping the drawers in our desks. We gave versions up for the convenience of internet updates. Too soon it all became so easy and routine that the joyfulness often turned into mundane non-spectacle activity... However if you were a part of a particular specialized niche group invested in particular software and its development, a new version could still evoke blood rush in a release cycle.

PC users differentiated socially and culturally (also) based on experiences of access to software updates and agency/ability to install/modify their software in different release cycles. First generations of web-networked retro-computing Amiga and WarpOS die-hards became prominent. Apple

(with hardware-clones) users had their own silent Golgota of updates, while Linux-install-fests of the late 90s were all about shared euphoria from Free/Libre/Open Source Software to introverts going slightly more extroverted as a wetware update.

### Numerical version naming systems...

When approaching numerical naming of software releases, one could have noticed few general points:

— no (sub) 1.0 versions as an unwritten rule for companies that had marketing departments. There is no need for a first reference to be numerated with 1. Unless...it is maybe F/L/OSS, where a (potentially long) publicly visible path of 0.x development releases, is building both relevance and tension for 1.0 general public use and future fame. Commercial software companies traditionally saw numbering a version '1.0' as a weak point of promotion; they cannot even think of it or don't want anyone to remember that other versions existed before it. Going public only with a software product's name, when first getting established, is not only enough but also can induce a sense of stability, even more than amending 1.0. Who can blame them, after seeing how many commercial products needed immediate updates as soon as they were released to the wider public? Throughout the late 1990s Microsoft got famously bad for its need to issue patches fast - compiled into second and third "edition" releases, but the established desktop market dominance made them survive those, and normalize them as necessary "hick-ups".

— staging further full number versions is seen as fairly safe to bring consumer attention especially with versions 2.0 and similarly so for 3.0... 2.0 releases are often the most promising and most radical re-work/re-conceptualizations, but often deliver also more revenue, as if it is corrective of not only their technological but also their economic logic/model under the hood. As David Bowie once said: 'It is important to be second', referring to the potential to follow up on hard pioneering work and opportunity to mainstreaming innovation. In the world of software it is often this second version that strategically positions producers inside of its field, or even shapes the field for itself. The most infamous example is possibly the term 'Web 2.0' brought in by Tim O'Reilly...

≈ ≈ ≈ { #toWriteON: vague promise of WEB 2.0 /hype with exclusively elusive aspirational marketing term, avoiding clarity...

— what quickly became obvious was that not much popular attention/PR investment was made for versions within release cycles such as N.xx. These served to satisfy more advanced and expert users that would actually find issues themselves, discuss them and sometimes even report them. Putting everyone at peace is what 3.x releases are usually focused on, as the reality check of all compromises and fixing all fixable, practical and pragmatic choices. Both MS Windows™ and Adobe Photoshop™ historically carved their status in stone on PC desktops through 3.x versions.

The most famous non-major release in the 3rd release cycle was the HTML standard 3.2 at the moment that the web exploded in popularity and

common standards in the time of the infamous BrowserWars.

≈≈≈

#toWriteON: BrowserWars (x)/between day or a nightbuild - browser wars were what got us into night builds...

A notable mention in the version naming here goes to Netscape's Mozilla browser that served a 'gold' version of their 3.x branch which included editing features in the browser, a feature they were guilty of suppressing in their initial release and which established a norm of web consumers, rather than prosumers from the start :-/

While the first decades of the 21st century brought a number of hybrid models of software development and packaging to visibility, it became slightly more complex when products like Ubuntu started to market themselves to mainstream users with x.4 and x.10 in regular April and October releases, projecting a sense of stability and order. While initially piggybacking on the release cycle of Debian's GNU Linux, Ubuntu added support, packaging and flair that was needed to win over some curious enthusiasts from MS Windows mainstream and later the first corporate and institutional desktop users... Adding the LTS tag for Long-Term Support was a way to state their commitment to a minimum 5 years of availability of updates, it was the kind of innovation that also could bring more conservative users to the table.

### The world of auto-naming releases

The last decade brought versioning systems to mainstream technological discussions. Decades of CVS<sup>4</sup> obscurity were soon to be replaced by GitHub/GitLab FLOSS fame. Developers and their releases got a public stage that was comparable to what used to be MySpace and later YouTube for free media content. With the increasing adoption of FLOSS in business, these repositories became code and skill portfolios that centered on individual developers and their work practice. It became less relevant how to pitch and market a particular release as such, at least to expert users and fellow developers. Together with trends of streamlining and automation, came the interest in auto-naming.

*'Semantic-release automates the whole package release workflow including: determining the next version number, generating the release notes and publishing the package. This removes the immediate connection between human emotions and version numbers, strictly following the Semantic Versioning specification. Trust us, this will change your workflow for the better. - egghead.io'<sup>5</sup> To cite further: 'semantic-release is meant to be executed on the CI environment after every successful build on the release branch. This way no human is directly involved in the release process and the releases are guaranteed to be unromantic and unsentimental.'*

Interestingly, this announcement ends by linking to a poetical counter-proposal of Dominic Tarr (developer of Secure Scuttlebutt) who shares some whimsical suggestions in "Sentimental Versioning"<sup>6</sup> including the example of node.js punk-rock band: *'unstable versions node makes its own rules and sticks it to the man. In stable versions node wears a long sleeve shirt over its tattoos...a beautiful expression of its own internal conflicts.'*

Whether to trust egghead.io or to go with sentiment remains a personal

choice and/or workflow focus, but what is still important to have in mind is that the assumption is that development is predictable and linear, while history taught us that this is not the only mode and ideally not the only way we can imagine for the future.

### World(s) of rare or \*(almost) no new version releases

In the existing mainstream logic of linear progress and (often exponential) development as the only way to move forward, it is hard to argue for sustainability, solidarity and counter-competitive modes of production that could consider degrowth as a path. What would that even mean for the IT industry? Would that require a whole new world of values and priorities, one that would create alternative Silicon Valleys? Would that require a radical societal turn in this moment? One acknowledging the toxicity and limits of late capitalism? One with a post-capitalism attitude in quest for new? It is not easy to see a unified path to that, but there is a multiplicity of exceptions that show the necessity and urgency to create more exceptions from the dominant logic. These are below mainstream IT prominence, but visible in their own unique contexts, with urgency to surface and inspire. In elites of technical engineering, one can aspire vertically to the goals of the Software Product Line Engineering for LSS (long-live sustainable systems), a proposal based on extraplanetary space travel needs for the Voyager spacecraft<sup>7</sup>, but relevant to other contexts: *‘Our society is becoming increasingly dependent on software-intensive sustainable systems. Examples include embedded medical devices, web-based archives, interplanetary spacecraft, power grid monitors, telecommunication switches, and sensor networks.’ (...)* *‘The goal of evolving over time to meet changes in technology and requirements, distinguishes sustainable systems from legacy systems.’*

Horizontally, among hobbyists, enthusiasts, FLOSS and access advocates, an ecosystems of projects from retro-computing/recycling/refurbishing hardware to refactoring of closed source products have already showed more than one way to go forward, backward or even staying \*(almost) still while developing/maintaining code and issuing releases. A famous FLOSS backstepping example in recent years was the fork of (otherwise no-compromise) Debian done by Devuan GNU+Linux, that insists on not switching to `systemd` software in favour of alternative `init` software and other low-level tools, but then also keeps a distance of one year delay with respect to official Debian stable releases. In this non-exciting (FLOSS) development, focused on maintenance and paralleling (with delay) to mainstream Debian, one can recognize methods and approaches (inspired by?) retro-computing developers that work on back-porting software in order to access modern services.

As for less prominent, if not obscure systems, it is the heritage of the 90’s most famous promise of the multimedia operating system BeOS, that before current FLOSS refactoring had a complex version history of forking combined with a kind of spooning efforts. ZetaOS tried to follow up on the development of this abandonware OS commercially, MacOS hybridized legal, leaked (R5.1d0), free and pirated versions of software as distributions and finally the legalist OpenBeOS that is now still developed as Haiku OS. It’s quite off-stream development mentality can be compared to the complexity of Linux *‘...BeOS seemed to live in a perpetual state of alpha release.’*<sup>8</sup>

### Worlding queer/irrational versions...

In the process of recalibrating its vision, Haiku OS held a community poll. After the first alpha release in 2009 (8 years in development) they asked what could be the feature set beyond doing a FLOSS refactoring of BeOS from the late 1990s, and whether to expand their vision to support basic contemporary systems and protocols. Knowing the lack of resources to ever properly “catch-up” with the mainstream, this proposal basically rendered it more or less impossible to reach a stable and operational R1 system in the foreseeable future. An exceptional contributor, back then busy with packaging, but coming from humanities (media studies), presented the state of affairs in a somewhat controversial queering visions<sup>9</sup> talk at the end of 2010 FOSDEM entitled: “Haiku has No Future”. In this intervention he cited the (radical) queer theory of Lee Edelman on queer futurity and Mathew Fuller’s (critical) software studies writing<sup>10</sup> to address the situation and stating that the Haiku OS is a “queer” operating system. *‘Our work will not ever define the future of operating systems, but what it does do is undermine the monotone machinery of the competition. It is in this niche that we can operate best.’* This gives the opportunity for a “playful approach” in development and to keep in mind for next release naming discussions: *‘even though we have no future, it does not mean that there will not arrive one eventually. Let us get there the most pleasant way possible.’*<sup>11</sup> With a decade of delay, Haiku OS recently released the another beta of R1 and is approaching the next major milestone in its release cycle, where such discussions could ignite again. The constant pressure that developers face from enthusiasts asking for the release date of the 1.0 version, is usually answered with “when ready”. In fact quite a few of the alpha/beta users and app developers became OS contributors while awaiting for 1.0, as they “joined for technology and stayed for community”.

This situation in the shadows of mainstream IT developments, resembles the effects of “worlding” that Donna Haraway writes about.<sup>12</sup> It asks for non-conventional and bold, non-conclusive trajectories with diverse protagonists and all influencing the (long) now/present of irrational (numbered) releases. In his suggestions Tarr refers to the practice of legendary computer scientist Donald Knuth: *‘...uses a versioning number system that asymptotically approaches perfection...TeX approach  $\pi$  (the current version is 3.14159265) ... METAFONT approach  $e$  ... prophesied that the last change not be made until after the day Donald ascends to heaven... At that point all remaining bugs will be declared features, and the output from TeX will remain the same for all eternity.’* and adds the realization that *‘...not everyone will understand your intentions... we did not choose the life of the artist for fame and certainly not for fortune - But rather, a dedication to aesthetic beauty and self expression. In this spirit, go forth, and create beautiful versions!’*

Rather than just another new version, we are in need of exploring other versioning and release ordering systems, especially those that go against cultures of novelty consumption and that evoke social/communal and cultural values of care, solidarity and empowerment.

Z. Blace is working in arts, culture and activism, often focusing on technology and its (re)production, deployments and uses in discriminatory/emancipatory ways in free/libre/open digital commons. Blace likely paid for a software licence (for non-linear video editing app alpha release JeeperElvis! for BeOS) and signed NDA (on a cold rainy evening in Hannover Hbf for YellowTAB’s beta of ZetaOS).

1. *It is the English version of a Spanish original that induced endless versions/covers*  
[https://en.wikipedia.org/wiki/What\\_a\\_Difference\\_a\\_Day\\_Made](https://en.wikipedia.org/wiki/What_a_Difference_a_Day_Made)
2. Gürses, S., & Van Hoboken, J. (2018). Privacy after the Agile Turn. In E. Selinger, J. Polonetsky, & O. Tene (Eds.), *The Cambridge Handbook of Consumer Privacy* (Cambridge Law Handbooks, pp. 579–601). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/9781316831960.032
3. Youtube in iStore: What's New in Version 15.40.4 "Bug fixes, performance improvements, and more cat videos."  
<https://web.archive.org/save/https://volume.itunes.apple.com/us/app/youtube-watch-listen-stream/id544007664?mt=8&ign-mpt=uo%3D4>
4. Concurrent Versioning Systems was an early revision control system.
5. <https://github.com/semantic-release/semantic-release>
6. Version One dot Oh My!  
<https://web.archive.org/web/20140902011011/http://sentimentalversioning.org/> Version One dot Oh, okay then.  
<https://web.archive.org/web/20201013001008/http://sentimentalversioning.org/>
7. Lutz R., Weiss D., Krishnan S., Yang J. (2010) Software Product Line Engineering for Long-Lived, Sustainable Systems. In: Bosch J., Lee J. (eds) *Software Product Lines: Going Beyond*. SPLC 2010. Lecture Notes in Computer Science, vol 6287. Springer, Berlin, Heidelberg. [https://doi.org/10.1007/978-3-642-15579-6\\_31](https://doi.org/10.1007/978-3-642-15579-6_31)
8. Wallen, Jack (2018-10-19). *To BeOS or not to BeOS, that is the Haiku*. Linux.com. <https://www.linux.com/topic/desktop/beos-or-not-beos-haiku/>
9. In *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009), José Esteban Muñoz argues that queerness is an aspiration toward the future and that to be queer is to imagine better possible futures.
10. Edelman, Lee (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham NC: Duke University Press. Fuller, Matthew (2003). "It looks like you're writing a letter: Microsoft Word." *Behind the Blip: Essays on the Culture of Software*. New York: Autonomedia. Pp. 137-165.
11. Niels Sascha Reedijk (2010-04-11). "Haiku Project Blog: Haiku has No Future". Haiku-OS.org  
[https://web.archive.org/web/20160324131651/https://www.haiku-os.org/blog/nielx/2010-04-11\\_haiku\\_has\\_no\\_future](https://web.archive.org/web/20160324131651/https://www.haiku-os.org/blog/nielx/2010-04-11_haiku_has_no_future)
12. 'it matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties.' (Donna Haraway, *Staying with the Trouble*. 2016, p. 12).



# NL Immaterieel erfgoed, soms schuurt het ook digitaal

Sarah Kaerts

Napratend over een studiedag op de stoep voor het museum, ging het gesprek plots over ‘archief’ en ‘archivering’ en over hoe vroeger andere prioriteiten gelegd werden. Een collectie bidprentjes werd minutieus beschreven, andere dingen bleven liggen. *‘We hebben nu ook een goed beeld over hoe we evolueerden in ons denken over archiveren. Op de handgeschreven fiches werden items geschrapt, veranderd en toegevoegd. Het geeft in één oogopslag een beeld van de verandering in prioriteiten die gelegd werd. Sinds we alles digitaal archiveren, is die evolutie niet meer of veel minder zichtbaar. Het ene vervangt het andere zonder een spoor achter te laten. Misschien moeten we dat toch eens beginnen bijhouden.’*

De veranderende mentaliteit achterhalen via het analyseren van veranderingen in het digitale archief, via het vergelijken van verschillende (versies van) beschrijvingen van eenzelfde collectie. In beeld krijgen wat er niet beschreven wordt en wat er ‘ook’ beschreven zou kunnen worden. Waar bewust of onbewust niet voor gekozen wordt en wat dat zegt over de tijdsgeest. Een jaar geleden gaf het hele *DiVersies* project al eens vonken in mijn hoofd en leek de enige gemene deler met onze werking te vinden in de diversiteitsinsteek, maar ondertussen zie ik overal linken met de digitale wereld. Het komt wel goed.

Net zoals musea werken met een collectie, zo ook Werkplaats immaterieel erfgoed. Zij het dan anders. De collectie waar we rond werken, is een verzameling immaterieel cultureel erfgoed -praktijken, gebruiken, tradities, know-how en kennis, die doorgegeven worden van generatie op generatie. In 2003 lanceerde UNESCO een internationale Conventie om dit erfgoed sterker op de kaart te zetten en wereldwijd beleid rond immaterieel erfgoed te gaan ontwikkelen. Ook het Vlaamse beleid is er sindsdien mee aan de slag.

Geen werelderfgoed, geen landschappen, gebouwen of objecten dus, maar levende gebruiken die de tand des tijds hebben doorstaan of zullen doorstaan en die zichzelf regelmatig heruitvinden. Die wanneer nodig van koers veranderen, maar net daarin hun veerkracht en continuïteit weten levendig te houden, die banden smeden tussen mensen en tussen heden, verleden en toekomst.

Artikel 2 van de *UNESCO Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage* (2003)<sup>1</sup> leren we:

“intangible cultural heritage” means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as

with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development.

“Intangible cultural heritage” is manifested inter alia in the following domains:

- (a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage;
- (b) performing arts;
- (c) social practices, rituals and festive events;
- (d) knowledge and practices concerning nature and the universe;
- (e) traditional craftsmanship.’

Als organisatie brengen we andere versies van erfgoed onder de aandacht, dan die sinds de jaren '70 gebruikelijk in de kijker stonden. Deze collectie groeit via participatie, met online aanmeldingen op het platform [www.immaterieelerfgoed.be](http://www.immaterieelerfgoed.be) (<http://www.immaterieelerfgoed.be>).

Dit digitale platform, in een nieuw format gelanceerd eind 2018, is inmiddels zelf al versie 2.0. Het brengt een geactualiseerde en meer gebruiksvriendelijke versie van het allereerste online platform dat in 2012 door de Vlaamse overheid gepresenteerd werd, met als doel voor heel Vlaanderen een interactieve website en databank te bieden die immaterieel erfgoed in kaart en in beeld brengt, informeert en verbindt. Het valt niet meteen op, maar de actuele website is het product van een samenwerking en voortdurende afstemming met de Vlaamse Overheid, die eigenaar is van de website. Werkplaats immaterieel erfgoed neemt het beheer en de moderatie in het veld op. Als middenveldorganisatie een overheidsinstrument mee vorm kunnen geven en inzetten is vrij uniek. Maar het vraagt tegelijk een voortdurende evenwichtsoefening om een instrument van bovenaf ook bottom-up inzetbaar te maken. Grosso modo kan je stellen dat de Vlaamse Overheid de eindverantwoordelijkheid heeft over de ‘Inventaris Vlaanderen’, dat zijn praktijken die een heel parcours hebben afgelegd om zich officieel door de minister van cultuur te laten erkennen als immaterieel cultureel erfgoed. Zo vonden Sinterklaas- en Sint-Maartensgebruiken in Vlaanderen, woonwagencultuur en recenter bijvoorbeeld het jachthoornblazen of de cultuur rond het Belgisch (of Brabants) trekpaard hun weg naar de inventaris. Eenmaal erkend als immaterieel erfgoed op de inventaris Vlaanderen, kan een praktijk ook als kandidaat naar voren geschoven worden om ook erkend te worden op één van de internationale UNESCO Lijsten rond immaterieel erfgoed. Belgisch immaterieel erfgoed op de bekendste van deze lijsten, nl. *The Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* is onder andere: het garnaalvissen te paard in Oostduinkerke, Krakelingen en Tonnekensbrand in Geraardsbergen, de Heilig bloedprocessie in Brugge, Houtem jaarmarkt, de valkerij en Binche Carnaval. Wie erkend wil worden, engageert zich onder meer tot het opstellen van een borgingsplan: bewust nadenken en maatregelen nemen om erfgoed duurzaam toekomst te geven. Daar komt heel wat werk bij kijken.

Toch heeft UNESCO's insteek rond immaterieel erfgoed niet als doel om het ene immateriële erfgoed als ‘beter’ of ‘waardevoller’ dan het andere te beschouwen. Op een lijst staan zorgt voor erkenning, bekendheid, zichtbaarheid en vraagt verantwoordelijkheid voor borging en oog voor duurzaamheid, maar dit is geen doel op zich. Een zo groot mogelijke diversiteit aan praktijken levend houden en laten evolueren is dat wel. Werkplaats immaterieel erfgoed bouwde daarom in samenspraak met de Vlaamse overheid rondom het officiële instrument van de Inventaris

Vlaanderen, ook een bijkomende online tool, die de mogelijkheid creëert om een ruimere verzameling aan immaterieel-erfgoedpraktijken in beeld te brengen. Want die enorme diversiteit en veelheid aan know-how, kennis en de volgehouden inzet van zovelen, moeten we koesteren. Daar mogen we best wel trots op zijn.

Aan de digitale weerslag van die keuze, ging heel wat overleg vooraf. Want hoe zorg je ervoor dat je de groep immaterieel-erfgoedpraktijken die door de minister van Cultuur werden erkend, met een bijhorend engagement voor het borgen en rapporteren bij de overheid daarover, kunnen bovendrijven, terwijl je terzelfdertijd de hele wijde vijver aan praktijken -van geboorterituelen en het vieren van Nieuwjaar tot de know-how bij het kweken van buxussen- volwaardig in de verf wil zetten? Wij besloten om te gaan voor een ruime, zeer visuele verzameling, waaraan elke erfgoedgemeenschap of individu kan bijdragen via een eenvoudig online registratieformulier. Binnen die grote verzameling staan de erkende praktijken en de andere praktijken door elkaar. Bovendien zorgt een algoritme ervoor dat ze bij elk bezoek in een andere volgorde getoond worden. Zo zorgen we voor een gelijkwaardigheid onder de getoonde praktijken. Om de elementen op de inventaris te kunnen onderscheiden van de anderen, kregen deze een apart icoontje toegewezen. We bouwden daarnaast ook een filter 'inventaris Vlaanderen' in. Met een vinkje in de menubalk, vist de bezoeker de erkende praktijken er zo tussenuit.

Ook over de andere onderdelen in het platform werd uitgebreid nagedacht. We wilden een nieuwe website die dynamisch en inclusief is, die de volle diversiteit aan immaterieel-erfgoedpraktijken die in Vlaanderen aanwezig zijn, omarmt. Zo is het bijvoorbeeld sinds 2018 ook mogelijk – we juichen het zelfs toe – om verschillende varianten van eenzelfde of verwant gebruik online toe te voegen. Niet één beschrijving van een Ethiopisch koffieritueel dat een nieuwe thuis gevonden heeft in Vlaanderen, maar verschillende beschrijvingen. Die kunnen andere nuances leggen of mogen elkaar – waarom niet – zelfs tegenspreken. Die diversiteit en meerstemmigheid besloten we niet te benaderen als 'meer' of 'minder' juist. Het ene item hoeft het andere niet te vervangen, uit te sluiten of aan te vullen. Gelijkaardige gebruiken mogen gerust 'naast' elkaar bestaan. Onze uitdaging bestaat erin om ervoor te zorgen dat bezoekers door de bomen het bos nog zien en gaandeweg zullen we werken aan manieren om gelijkaardige gebruiken bv. onder een gedeelde noemer of cluster te groeperen. Tenminste, indien de deelnemer zichzelf ook in die noemer herkent. Groepering kan (maar moet niet) stimuleren dat de mensen achter diverse verwante praktijken elkaar gaan vinden om samen te werken rond het borgen van de traditie(s). Een vraag in deze prille opstartfase is of het voldoende duidelijk zal zijn dat elke gebruiker of gemeenschap een nieuw, of ander, of vergelijkbaar gebruik mag toevoegen, naast wat anderen reeds aanbrachten of schreven. De toekomst zal dit uitwijzen. Het platform toont elke nieuwe aanmelding, en ook elke variant op gelijke wijze. Maar wanneer iemand de eigen inzending verandert, vervangt die wel de vorige versie.

We zochten naar een lage instapdrempel. Mensen moeten hun erfgoed zelf kunnen aanmelden en niet –wat voorheen tussen 2012 en 2018 wél het geval was- een lange vragenlijst doorploegen. Bovendien is het belangrijk dat mensen op elk moment hun ingevoerde tekst kunnen aanpassen. Maar hoe laag kan de drempel in realiteit? In onze ideale wereld, zetten geïnteresseerden hun erfgoed direct op de site en is er bovendien interactie

mogelijk. Maar het begrip immaterieel erfgoed is nog heel jong en vrij onbekend, en wordt vaak ruimer of anders geïnterpreteerd. Het is bijvoorbeeld niet omdat iets immaterieel is, zoals een interview mondelinge geschiedenis, dat het meteen ook om immaterieel cultureel erfgoed gaat in de zin van 'levende erfgoedpraktijken' waarrond UNESCO sinds 2003 aan de slag is gegaan om net dat levende erfgoed focus en kracht te kunnen bijzetten in snel veranderende tijden. Anderzijds zijn er ook allerlei gebruiken die soms nog wel gekend zijn, maar vandaag niet meer uitgeoefend of uitgevoerd worden. Of die enkel nog opgevoerd worden als folklore, in de vorm waarin ze vroeger bestonden. Het zijn geen levende of dynamische praktijken meer, maar sporen uit het verleden, die behoren tot de geschiedenis. Vanuit de ervaring van de voorbije 10 jaar dat niet elke levende praktijk met wortels in het verleden zomaar de weg vindt, maar ook dat er snel verwarring kan rijzen over het idee van 'immaterieel erfgoed', zoekt Werkplaats immaterieel erfgoed nu om de toon goed te zetten, het begrip meer te laten inburgeren en proactief een diversiteit aan erfgoedpraktijken op weg te helpen bij het aanmelden. Het is natuurlijk ook wel zo dat een website die eigendom is van de overheid, niet zomaar alles kan opnemen... Immaterieel erfgoed waar in het zog van UNESCO in vele landen wereldwijd rond gewerkt wordt, wordt zo telkens eerst getoetst aan enkele minimale randvoorwaarden: is het een levende praktijk? Zijn er betrokkenen die dit erfgoed actief willen doorgeven, borgen? Is het niet strijdig met de mensenrechten of andere (inter)nationale wetgeving...? We kozen voor een moderator, die achter de schermen met de deelnemers heen en weer pingpongt vooraleer de tekst online komt. Mensen maken hun eigen tekstje en omschrijving. Soms stellen we wat bijkomende vragen, of doen we een voorstel voor aanpassing hier of daar, en dan nog liefst alleen als het echt nodig lijkt. Maar steeds weer is het de deelnemer die akkoord moet geven, vooraleer iets op de website verschijnt.

Immaterieel erfgoed heeft vaak een grote verbindende kracht, maar toch: het erfgoed dat de ene op handen draagt, wordt door de ander soms verafschuwd.

Laat het duidelijk wezen: er komt niets op de website dat tegen de wet indruist, bovendien dragen wij, net als UNESCO, mensenrechten hoog in het vaandel, maar gebruiken kunnen al eens 'schuren'. Binnen de Sinterklaastradities vormt Piet een dergelijk controversieel item. Wordt er goed aan gedaan om deze gecontesteerde figuur 'wit' te wassen en geen spoor van deze zwarte bladzijde meer te tonen? Of kunnen we juist de meerstemmigheid in de verf zetten, zodat de discussie die leeft in de maatschappij ook weerspiegeld wordt in de digitale wereld? Wat doe je met gebruiken waar zovelen mee opgegroeid en aan gehecht zijn, maar waarin anderen het continueren of instandhouden van latent racisme en kolonialisme terugvinden? En hoe vertaalt zich dat online? Eén ding is zeker: meerstemmigheid, en de mogelijkheid tot debat en dialoog zijn cruciaal om evolutie of verandering in de erfgoedpraktijken vorm te helpen geven. En evolutie is een wezenskenmerk van immaterieel cultureel erfgoed: het zijn dynamische, levende erfgoedpraktijken die continu ge-re-creëerd worden in respons op de omgeving, de interactie met natuur en geschiedenis. Zoals in de hoger geciteerde definitie gevat: 'This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human

creativity.’

Wie een plaatsje op de inventaris ambieert, zal controversiële aspecten binnen de eigen praktijk ook bespreekbaar moeten zien te maken en zoeken naar hoe het anders kan. Een voorbeeld daarvan is de cultuur rond het Belgisch (Brabants) trekpaard. Waar vroeger heel wat paarden geblokstaart werden, is deze praktijk nu bij wet verboden. Voortschrijdend inzicht toont dat wervels en zenuwen van het paard hieronder te lijden hebben en dat is niet altijd zonder gevolg. Er is dan ook een bijschrift bij de foto’s op de website geplaatst, dat vermeldt dat dit gebruik tot het verleden behoort. Ook al is het in realiteit nog niet overal helemaal verdwenen. De documenten die de inventaris aanvraag vergezelden, zijn te vinden als bijlage op de website en laten duidelijk zien waar meningen rond de trekpaardencultuur overeenkomen en verschillen. Een procesbegeleiding, onder leiding van CAG (Centrum voor Agrarische Geschiedenis) mondde uit in het zichtbaar maken van die verschillende standpunten en de mate van gedragenheid ervan. Dat een groep betrokkenen intern van mening kan verschillen en toch een gezamenlijke voordracht doet, middels het zichtbaar maken van onderling verschillende standpunten is niet evident, maar in deze zeker geslaagd. Dat deze documenten en info op onze website staan, maar we die als Werkplaats immaterieel erfgoed (nog) niet (actief) online in de verf zetten, zegt dan weer iets over waar we als organisatie op dit moment staan. Vandaag komt dergelijke informatie vooral aan bod binnen het menselijk contact, netwerking en vorming van de werking. In 2019 verkennen we volop de rol, visie en aanpak die we bij schurend erfgoed willen kunnen spelen, vooraleer we deze aspecten meer en actiever digitaal en publiek gaan vertalen.

Werkplaats immaterieel erfgoed wil in de toekomst immers een actieve, bemiddelende rol opnemen, wanneer het aankomt op gebruiken en evenementen die controversie oproepen. Verschillende perspectieven aan bod laten komen en ervoor zorgen dat context in haar verschillende lagen en facetten geduid kan worden.

De vertaalslag daarvan online wordt dan ook weer een volgende stap. Met oog en zorg voor maatschappelijk gevoelige aspecten en debatten, die in de media en ruimere samenleving soms, of plots, hoog en breed kunnen oplaaien. Eenzijdige of weinig genuanceerde beeldvorming, polarisering en verstarring zijn dan nooit ver weg. Terwijl de hele inzet van het werken rond immaterieel erfgoed net ligt in het bijdragen aan het omarmen van de menselijke diversiteit en creativiteit: ‘promoting respect for cultural diversity and human creativity’<sup>2</sup>. Elke online publicatie kan zo impact hebben op de dagelijkse levende praktijken van deze verzameling ‘immaterieel erfgoed’. Daarom hechten we er belang aan om, vanuit onze kleinschalige organisatie, continu zorgvuldig af te wegen hoe om te springen met dergelijke publicaties.

Een woord van dank aan Jorijn Neyrinck voor de reflecties onderweg.

1. UNESCO. (2003, October 17). Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Retrieved from <https://ich.unesco.org/en/convention>
2. Artikel 2 van de UNESCO 2003 Conventie



# EN Eventual Consistency

Michael Murtaugh

Got milk? (1968)



Got milk? (1968)

A now canonized moment in many tellings of the history of computation is the so-called *Mother of all demos* when Douglas Engelbart and a team of engineers performed a kind of technical theater at a computer conference in San Francisco in 1968. In the demo, Engelbart sits in front of computer display and proceeds to use something that (to a modern eye) seems to fuse elements of a text editor, outliner, drawing program, and web browser. At one point he begins to prepare a grocery list starting with a list of desired items, then proceeds to show off the systems ability to categorise and display the list in a variety of orders eventually producing a graphical optimal route to go home to complete his to dos. At another point (through a bit of stage magic using then state of the art video screen splitting equipment), Engelbart appears to initiate a kind of video conference with a colleague at a remote location and the two proceed to edit some computer code together.<sup>1</sup>

The Wikipedia article *Collaborative real-time editor* was first created by user MattisManzel May 30, 2005 <sup>2</sup>, and initially listed just two software examples: *SubEthaEdit* and *MoonEdit*. On November 19, 2008, a link is added to a new Wikipedia page (also created that day) called *Etherpad*. A reference to Douglas Engelbart and the “mother of all demos” is added on December 7, 2009 by an anonymous editor. Despite getting marked as vandalism and removed the same day, the reference returns the 20th of December where it has remained until today.<sup>3</sup>

## etherpad + OT

This essay started as a research into the algorithms underlying the Etherpad application<sup>4</sup>, a browser-based collaborative text editor that has become central to many practices around Constant. In my shared role as a Constant system administrator, and as a participant in the Diversions worksession, I have developed a somewhat intimate relationship to this software object. The particularities of the software, and the centrality of its role to much of the collaborative work around Constant, has significantly driven my own software practices, as well as those of others around me. The necessity to manage problems such as etherpad's ever-growing (and eventually unmanageably large) database size as well as the need to provide continuous access to documents given the server's (and related ecosystem of plugins) often unstable nature has led to the development of scripts to manage static snapshots of etherpad content<sup>5</sup>. Similarly, the software's high demands on network connectivity when collaborating with a large numbers of users working together in the same (physical) place led to extensive thinking about and implementation of local and portable infrastructures<sup>6</sup>.

If you want to find out how Etherpad's Easysync works (the library that makes it really real-time), start with this PDF (complex, but worth reading).<sup>7</sup>

My explorations started in the Etherpad documentation, my interest piqued by that phrase *complex but worth reading* that appears in the README of the project's source code. This led, in typical web fashion, to a mesh of interlinking (video) presentations and academic papers describing algorithms and techniques around collaborative (digital) writing systems. Two particular algorithms were repeatedly invoked and appeared central to this research: the *operational transformation* (OT) and the *conflict-free replicated data type* (CRDT).

David Greenspan, one of the original developers of Etherpad (and presumably an author of that complex, but worth reading PDF document), gave a helpful presentation at a special "Etherpad Meetup" in San Francisco in 2013 providing a technical description of *Operational Transformation* situated in the particular history of the etherpad project.<sup>8</sup> Greenspan starts his presentation by describing his current work for a startup web-framework project. Etherpad was itself born from another web framework called AppJet, a project Greenspan co-founded with two ex-Google engineers in 2007 to push the limits of applications based on a browser/server infrastructure rather than that of traditional offline applications. In mid 2008 he writes an email to colleagues proposing that they should try to build a cross between *superhappychat* (another early AppJet prototype) and *SubEthaEdit* (a Mac-based collaborative editor) where 'merging should be done to an extent that people can comfortably co-edit a document, and perhaps text could be colored by author'. The project is announced publicly just months later, on November 19.

### Documents

- A document is a list of characters, or a string.
- A document can also be represented as a list of changesets.

### Changesets

- A changeset represents a change to a document.
- A changeset can be applied to a document to produce a new document.<sup>9</sup>

Greenspan proceeds to describe how etherpad documents are based on the concept of *changesets* – a concept he claims "developed as the result of an all-nighter". Changesets are a concise representation of just the changes an



author makes to a particular text. For instance, if one were to type the following into etherpad:

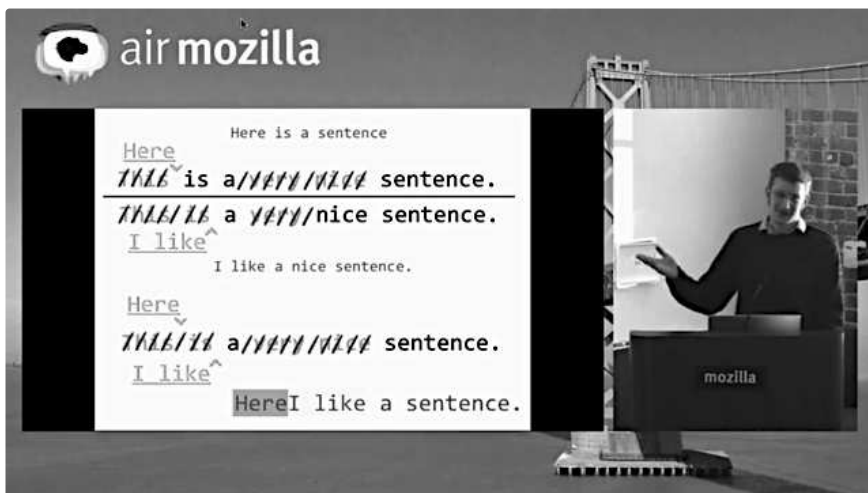
```
this
is
a
text
```

And then change the last word from “text” to “test”, the complete document as a list of changesets would be:

Changeset	Interpretation
Z:1>3*0+3\$thi	insert 3 characters: thi
Z:4>2=3*0 1+2\$s\n	keep 3 chars, insert 1 Line: s (newline)
Z:6>2 1=5*0+2\$is	keep 1 Line, insert 2 characters: is
Z:8>1 1=5=2*0 1+1\$\n	keep 1 Line, keep 2 characters, insert (newline)
Z:9>2 2=8*0 1+2\$a\n	keep 2 Lines, insert 1 Line: a (newline)
Z:b>2 3=a*0+2\$te	keep 3 lines, insert 2 characters: te
Z:d>2 3=a=2*0+2\$xt	keep 3 lines, keep 2 characters, insert xt
Z:f<1 3=a=2-1\$	keep 3 lines, keep 2 characters, delete 1 character
Z:e>1 3=a=2*0+1\$s	keep 3 Lines, keep 2 characters, insert 1 character: s

Representing the “document as list of changesets” has something in common with a Wikipedia article, where internally, a database is used to record the entire history of changes editors have made. In this way, it’s possible to view the entire timeline of edits, view differences between those edits, and eventually make “reversions” to previously written formulations or remove unwanted edits. The fact that the history of an article is stored, was a crucial part of supporting the radical decision to allow wikis to be edited by users without first “authorizing” them (with for instance a login). In the case of Wikipedia, the granularity of this history is each time an editor saves a version. In the case of etherpad, the granularity of editing is much finer, often reducing edits to a few keystrokes that in effect are automatically committed as each editor types. As each changeset is considered a “revision” it is usual for a document to have tens of thousands of revisions. This fact, combined with the added overhead that each changeset is timestamped and associated with an author, makes the seemingly compact representation grow to the potentially unmanageable database sizes that can give etherpad system administrators headaches.

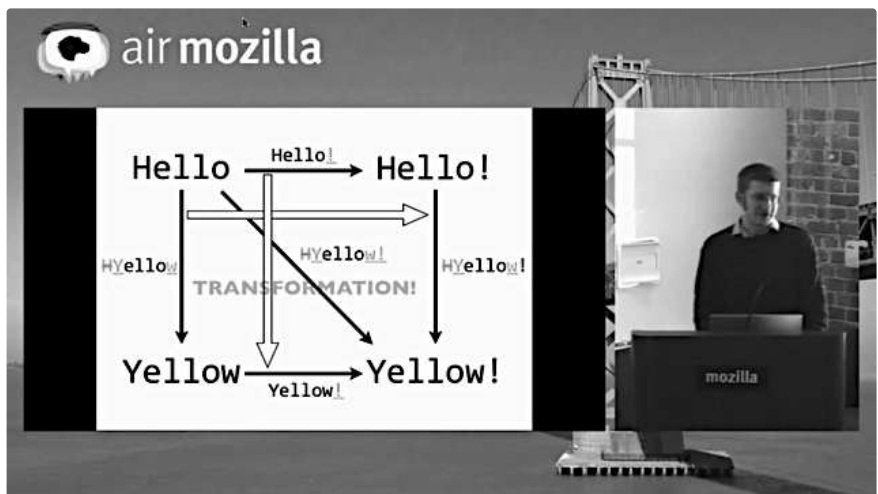
While changesets and the accompanying *easysync* algorithm is not designed for compactness it is instead designed for its speed of distributing the changes to other authors and for automatically merging them to a shared version. To demonstrate this, Greenspan gives the example of the text “Here is a very nice sentence” changed by two editors simultaneously into: “Here is a sentence” and “I like a nice sentence”. In the slide red cross-outs (deletions) and the green additions (insertions) show the changesets. The merge algorithm is designed to honor both editors’ deletions, then performs both of their insertions. In this case, the resulting merged sentence is “HereI like a sentence”.



Two editors divergent edits are merged

Users of etherpad will recognize the multi-colored formatting of the final sentence, with the two authors voices spliced together like wedges of Neapolitan ice cream (each assigned a distinct color). Also familiar would be the way using the software involves moments of rupture, when collectively written texts temporarily break, or swell with duplications to then be resutured or whittled down by further editing. The important point is that the software doesn't usually choose a final version of the text, rather the algorithmic merging happens quickly enough to catalyze a social process of negotiation to correct or rework the text. Greenspan, for his part, is cognisant of this, and at one point reminds the audience that the algorithm is really only good for merging changes made in the relatively short time span of network delays. The merging is purely to manage the kind of real or near real time conflicts where editors are assumed present and actively engaged with the text. Using the algorithm to merge changes made by independent editing made over longer periods of disconnection out of the context of this live social negotiation would not make sense.

Though Greenspan only mentions it by name once at the very beginning of this presentation, the easysync algorithm is an exemplary implementation of an *Operational Transformation* (OT). In order to zoom into the algorithm, and this idea of transforming operations, Greenspan pares back the edits to an even simpler moment where the text "Hello" is again edited simultaneously to "Hello!" and "Yellow". He shows a series of diagrams where the two edits are represented as change vectors extending from a common starting point to two points of divergence (opposite corners of the diagram). The key idea of OT is how changes are exchanged and transformed among editors so that changes made by others can be applied to the one's own local (and thus often different) context. In other words, editor 2 will transform editor one's exclamation point (made to the original Hello) and apply it to their edit Yellow, while editor one will receive editor 2's "Y" and "w" (also made to the original Hello) and apply that to their edit "Hello!". Ultimately, in addition to being designed to be efficient, the goal is for the results of all transformations to converge – that is produce the same final text. Thus OT "squares" the diagram with the result of applying the transformed transformations (in principle) returning back to a shared text.



Part of the challenge in working with OT is that, (at least to me) there is something enchanting in the teetering between fascination for how it appears to work, and yet a complexity that keeps it just out of reach of full comprehension. The very idea of transforming editing operations, themselves already a kind of transformation (insert/delete characters) seems enticingly recursive. Greenspan: 'I put this in my head as you're transforming one operation against another, you are transforming it to allow for this other operation to already have happened'. Greenspan also notes, with a muted sense of wonder, how each of the 5 possible transitions shown in the diagram represent a (slightly) different transformation, and yet somehow they all relate to each other.

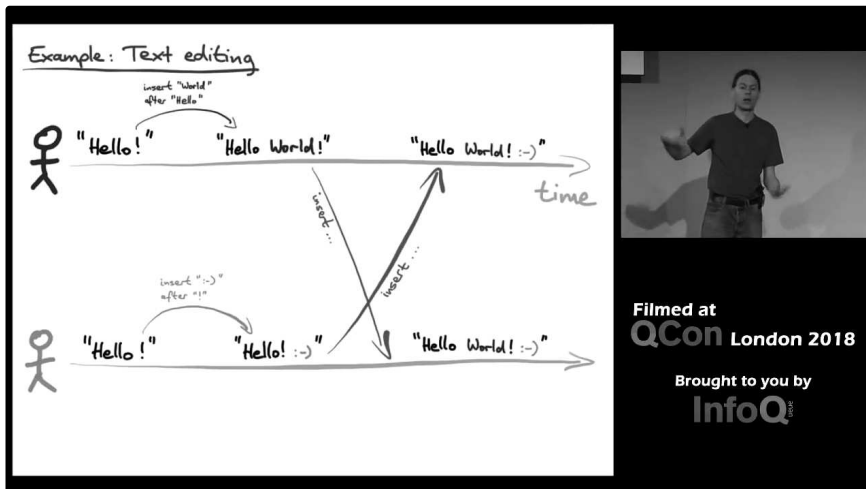
Diffraction does not produce "the same" displaced, as reflection and refraction do. Diffraction is a mapping of interference, not of replication, reflection, or reproduction. A diffraction pattern does not map where differences appear, but rather maps where the effects of difference appear.<sup>10</sup>

Thinking about OT, I'm reminded of this passage from Donna Haraway on diffraction. And yet, the results of OT's merge ("HereI like a sentence") don't

quite seem live up to the speculative potentials of such a radical (potentially) diffractive representation.

## CRDT

In a 2018 presentation, researcher Martin Kleppmann describes an alternative technique to OT called *Conflict-free replicated data types* (CRDTs).<sup>11</sup> Early in the presentation he presents an example of “text editing” nearly identical to that of Greenspan, again showing two simple parallel edits merged into one. As in *etherpad*, the edits are shown as arrows from one text to another and labeled with their “transformative content” such as “insert World after Hello”. Here, Kleppmann notes that this is the way that *Google Docs* works. Though Kleppmann never refers to *etherpad*, the points he makes are valid as both *etherpad* and *Google Docs* are based on the same OT-based mechanisms.



Hello World! :-)

Kleppmann then goes on to draw a line between OT and the more recently developed concept, that of the CRDTs. The dates listed on his slide (OT (1989-2006), CRDTs (2006-present)), clearly positions CRDTs as OT’s successor -- to use terminology “from the literature”, it could be said that Kleppmann here is attempting to *tombstone* OT.<sup>12</sup> Kleppmann, a researcher in distributed systems at the University of Cambridge, reminds his audience that OT, though originating in 1989, and implemented in a number of projects, has a checkered academic history with many of its theories later disproven. In particular, many “edge cases” have been demonstrated where diverging edits will not converge unless somehow additionally constrained. In particular, the implementation used by *Google Docs* (and *etherpad*) works only because it relies on there being a single (centralized) server to ensure a consistent shared state. This, he notes, has serious consequences such as mobile phones and laptops synchronizing say calendar data via a server in a data center rather than directly (despite the fact they may be lying physically next to each other). Thus, he gives a compelling example of how a formal flaw in an algorithm or implementation can have physical consequences, shaping economic decisions and carrying social and ecological implications. Near the end of his presentation, Kleppmann dives in deep, elaborating the

**Algorithms for convergence**

<p><b>OPERATIONAL TRANSFORMATION (OT)</b></p> <p>- e.g. Google Docs, MS Office Online</p> <p>1989-2006</p>	<p><b>CONFLICT-FREE REPLICATED DATA TYPES (CRDTs)</b></p> <p>- e.g. Riak, TomTom GPS, Teletype for Atom, ...</p> <p>2006 - present</p>
--	--

Filmed at QCon London 2018  
Brought to you by InfoQ

Tombstoning OT

specifics of how a particular CRDT model works to mathematically guarantee convergence between several editors making changes at the same place in a document. The demonstration is also a logical *tour de force* as Kleppmann flawlessly recites a sublimely abstract *brain-fuck* of an explanation as both textual content and “meta” information about the positions of the text are reduced to stream of alphanumeric symbols.<sup>13</sup> The CRDT models Kleppmann presents, have been subjected to rigorous formal testing and shown to demonstrate a property that academic literature terms *Strong Eventual Consistency* – a guarantee that given enough time for messages between editors to circulate, each editors’ document will arrive at the same state.<sup>14</sup> Thus CRDTs (at least theoretically) may be better able to exploit peer to peer network infrastructure and avoid the need for a centralized server.

Something else significant occurs earlier on in the presentation as Kleppmann generalizes the technique of CRDTs to “data types” other than text. The *DTs* in *CRDTs* refers after all to potentially many *data types*. Kleppmann follows his “Hello World” by two other examples of “collaborative editing”, the graphical similarity of the diagrams suggesting a congruity between each considered case. The first shows that instead of text, editors might be editing sets. Starting from set {a, b}, one editor removes element {b} while another adds element {c} and voila: the algorithm correctly merges both timelines to {a, c} -- no argument there. The second example is one that often appears in discussions of CRDTs as the simplest of cases, a “counter”. Here the two editors are shown with an initial state that says “c = 1”. Arrows are then shown labeled “increment” transforming this “text” into “c = 2”. Kleppmann notes here that you might be tempted to say that both editors are in agreement with c = 2, but that this would in fact “lose information”. Instead, he explains that when the two edits are merged, both editors should arrive at the final state “c = 3”. To support this he notes:

We need to consider not just the state - the value at any one time - because if we compare just 2 and 2 they look the same, but actually we need to capture the sequence of changes that were made to the data and re-apply those, and that will allow us to reach a sensible merged outcome.<sup>15</sup>

Here Kleppmann makes a significant and subtle shift *from speaking of text to speaking of data*. Rather than performing insertions and deletions to text, the

# INSERTING IN THE SAME PLACE

Filmed at  
**QCon London 2018**  
Brought to you by  
**InfoQ**

Inserting in the same place

## Example: counter

Filmed at  
**QCon London 2018**  
Brought to you by  
**InfoQ**

1 + 1 = 3?

object at hand is “data” and “information” that, apparently, are unambiguous and thus can be “sensibly merged” with the precision of a logical operation.

In a textual sense, what exactly two editors might mean when writing “c=2” depends of course on the context. If they were transcribing an algebra lecture, the repetition may indeed simply be that, an insistence upon the fact that c = 2 is indeed what was said. But even accepting the shift from “text” to “data”, the question of context still remains. If indeed the “incrementer” is a “like counter” then arriving at a value of 3 might be the desired outcome.<sup>16</sup> If instead the editors are collectively counting (in drinking-game fashion) the number of times a speaker uses the phrase “eventual consistency”, then c=3 might incorrectly represent a double count (and thus an unearned extra shot of whiskey).

Here the error that Kleppmann makes is not logical (his logic is indeed pristine), but rather an instance of what Katherine Hayles has described as *information losing its body*. His error is one of *omission* as logical precision obscures and defers relevant questions of context and meaning.

To cut through this Gordian knot, Shannon and Wiener defined information so that it would be calculated as the same value regardless of the contexts in which it was embedded, which is to say, they divorced it from meaning. In context, this was an appropriate and sensible decision. Taken out of context, the definition allowed information to be conceptualized as if it were an entity that can flow unchanged between different material substrates [...] Thus, a Simplification necessitated by engineering considerations becomes an ideology in which a reified concept of information is treated as if it were fully commensurate with the complexities of human thought.<sup>17</sup>

Got milk? (2018)

**APPLICATION DATA (JSON)**

```

{ "to-do": [
  { "title": "buy milk",
    "done": false },
  { "title": "water plants",
    "done": false }
],
  "settings": { "alert-sound": "ring", ... }
}

```

Filmed at  
**QCon** London 2018  
Brought to you by  
**InfoQ**

Got milk? (2018)

Kleppmann’s presentation of CRDTs as solution to the problem of OT’s lack of theoretical precision mirrors a larger problem of how technical discussions of collaborative tools often lack of consideration of social context and their necessity in assessing the ultimate efficacy of such system. Speaking of *etherpad*, Greenspan makes reference to the fact that any kind of “auto merge” algorithm necessarily involves questions of “preserving intention”. When he arrives at the merged text “HereI like a sentence”, he notes how the editors will ‘have to say... wait a minute, what were we trying to do there.’<sup>18</sup> When he describes the worst-case scenario of two editors simultaneously deleting then editing opposing halves of text, and notes that the algorithms output is ‘guaranteed to look weird, but also guaranteed to work’, he’s also assuming that editors are engaged with each other in the realtime loop of the etherpad editor and thus are likely to stop what they’re doing and negotiate. In contrast, when Kleppmann devotes a portion of his presentation to an “application” in a system he co-developed called “automerge”, the example he gives is disappointing. First the “toy example” of a shared shopping list doesn’t even bother to address what “conflict” in this case might mean -- namely two containers of milk being purchased at around the same time (a situation, which strong eventual consistency has nothing to offer as it makes no stipulations about the length of potential gaps of time when participants would be out of communication).

But practical concerns aside, my frustration is less with the uselessness of the example, and more with the lack of engagement with the actual

materiality (and very real potential) such systems actually (might) possess. Developing truly inspirational new forms of distributed collaboration requires both a technical precision and level of real-world engagement with what such systems then actually do in a social context. The data do not speak for themselves.

### Towards diffractive technotexts

*Technotexts*: When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the material apparatus embodying that creation as a physical presence.

19

As an antidote to the dreary examples of optimized distributed shopping lists, consider the following two projects that could be said to make productive and imaginative use of the particular materials they make use of and create.

```
6 DAYS LATER
AT NOON...

JEREMY BUTLER

    Brecht was
    more a
    playwright
    than a
    director

MAKING HEAVY GESTURES WITH
ARMS:
[[theater
director|director]]

OPENS EYES:
[[playwright]]
```

In Epicpedia (2008), Annemieke van der Hoek creates a work that makes use of the underlying history that lies beneath the surface of each Wikipedia article.<sup>20</sup> Inspired by the work of Berthold Brecht and the notion of Epic Theater, Epicpedia presents Wikipedia articles as screenplays, where each edit becomes an utterance performed by a cast of characters (both major and minor) that takes place over a span of time, typically many years. The work uses the API of wikipedia to retrieve for a given article the sequence of revisions, their corresponding *user handles*, the *summary* message (that allows editors to describe the nature of their edit), and the *timestamp* to then produce a *differential* reading.

As the series of edits is run through, in this case the article for Berthold Brecht himself, a particular edit is preceded by “6 days later, at noon”, a readable representation of the elapsed time between the timestamps of the current and previous edits. The script then imagines the action of a given actor/editor, in this case the wikipedia user handle “Jeremy Butler”, in “embodied” terms reflecting whether the new text of the edit represents an addition, deletion, or both to the previous version. In this case: ‘MAKING HEAVY GESTURE WITH ARMS: [[theater director|director]] OPENS EYES: [[playwright]]’, here the edit has replaced a link to the wiki article *theater directors* to *playwright*. Above this appears the (stage) note ‘Brecht was more a playwright than a director’ (the author’s *summary* when making the edit). The projects use of the different levels of text of the screenplay (differentiating



```
202.52.42.159

CRIES:
theater''',is

CROSSES LEGS:
theater''',Bertolt Brecht
was gay shit head who lived
in the gutter.He is

131.188.151.102

HYPERVENTILATING:
theater''',Bertolt Brecht
was gay shit head who lived
in the gutter.He is gay but
is

PANICS:
piece of crap

STEPS FORWARD:
theater''',
```

between “stage directions” and spoken dialog) echoes the similarly variegated textual content of a Wikipedia article, from the actual words that appear in the article, to the edit comment, to the metadata stored alongside the edit in the database. In this way, the reading of a Wikipedia article through the lens of the Epicpedia screenplay is if not truer, than at least more reflective of the sociality underlying its creation. In this form even the appearance of spam, a constant concern to the Wikipedia community, itself finds a *dramatic staging* revealing the many normally hidden caretakers of the community hastily making an appearance to chase away the interruptions.

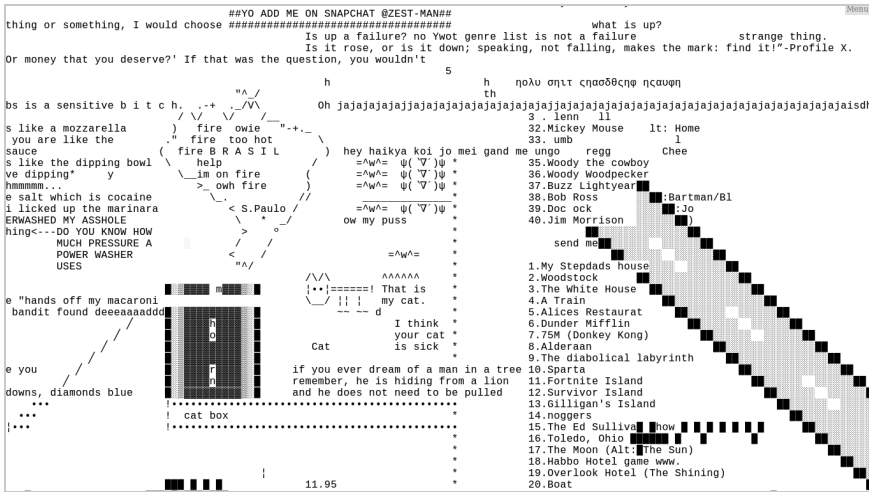
In *Your World of Text* (2009), Andrew Badr produces a radically different kind of collaborative writing system to etherpad, with a digital map-style sprawl of an infinite grid of characters.<sup>21</sup> Here conflict resolution occurs at the level of the character, and territory is claimed and reclaimed like graffiti in an urban space, by overwriting in specific locations. The fact that the system is grid oriented enables the system to interface to communities of practice and a history of tools around ASCII art, and the combination with the navigational map paradigm supports surprising content such as role playing style villages mixed with textual and other (typo)graphical content.

In the field of Computer Supported Cooperative Work (CSCW), research aims to develop computer systems which support people working together. What this means in practical terms is the subject of considerable debate in the field, the main tension arguably being between approaches focusing on the development of new technology and those focusing on understanding how people collaborate. [...]

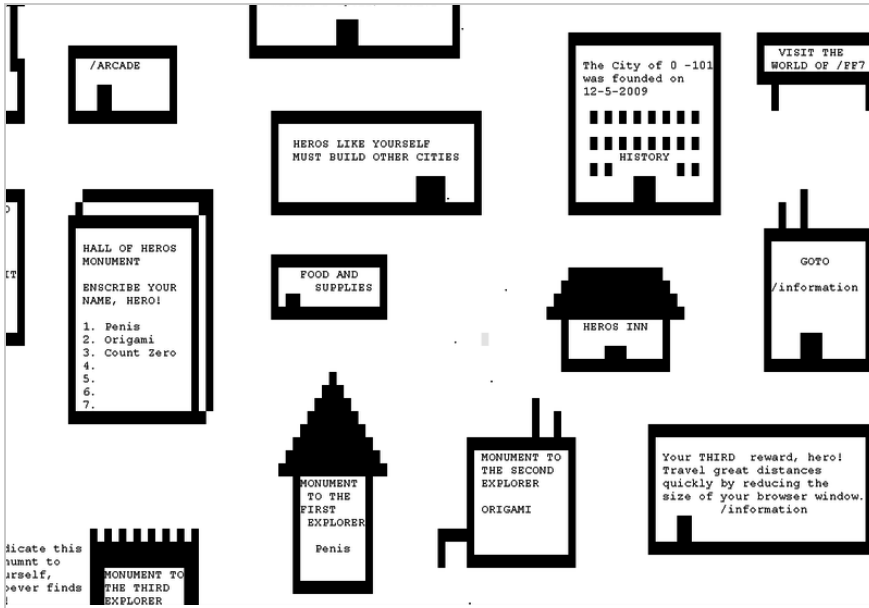
Systems of ideas about how the world works, are important because they influence decisions we make. The designer of a CSCW system will be influenced by how she sees collaboration, just as designers of robots in Artificial Intelligence have been influenced by notions of plan execution.

Part of the work of collaboration [...] is exchanging information *about changes* [emphasis added]. Support for the process must therefore be flexible enough to allow not only changes about the state of the process and potential influences to take place, but also information contributing to the coordination of the work. Because the whole environment of the work is highly relevant to individual decisions, the process is too complex to be completely described in models. Instead, technological support could be provided for parts of the process in a way which allows its users to define and develop their own methods of coordination and control. [...] Such a view of collaboration allows a great deal of variability. Instead of seeing it as a technical modelling problem, the approach poses variation as central to collaborative work.<sup>22</sup>

Beck’s research reminds us that designers’ and programmers’ ideas of how the world works and how they view collaboration, has an impact on the final



Your World of Text, Andrew Badr (2009)



design. The technical decisions made (like storing history, requiring a login, using color to indicate authors) have real world social impact. Beck is writing in 1995 about a case study where she followed a pair of researchers collaboratively writing a research paper using a mixture of technologies available at the time, conventional word processing software, e-mail and telephone calls. Beck reminds us of the importance of the exchange of information *about changes*, and of the *coordination of work* to collaboration.

When Kleppmann speaks of “preserving information” in the context of his “simple counter” example, we should be reminded of Hayle’s warnings of that ‘ideology in which a reified concept of information is treated as if it were fully commensurate with the complexities of human thought’. In Kleppmann’s case, this preservation is done at the cost of removing/ignoring context. The apparent simplicity of his “toy” examples belie the actual

subtleties of human communication and the multiplicities of what it could mean to write something collaboratively.<sup>23</sup>

Beck reminds us of the *incompleteness* of any model, and the need to consider that what which is better left outside of the system. Rather than embracing the premature resolution of a “conflict-free” model, what alternatives might exist for models imbued with Haraway’s “diffractive representation”, based on “mapping the effects of difference”. How might data structures designed to support parallel versions (like git with its many possibilities for branching) be integrated into writing system as a primary feature to remain legible and rewritable, rather than hidden away in a “history” view. How might such a view support or even encourage convergence (when desired), providing a new kind of *parallel legibility of diversion*. Artistic projects like *Epicpedia* and *Your world of text*, that feature the inherent messiness of a collaborative writing process, suggest a bridge to a class of future collaborative writing spaces based on a diffractive model which see ‘variation as central to collaborative work.’

1. Thierry Bardini, *Bootstrapping* (Stanford University Press, 2000), 141.
2. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Collaborative\\_real-time\\_editor&oldid=14449448](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Collaborative_real-time_editor&oldid=14449448)
3. [https://en.wikipedia.org/w/Collaborative\\_real-time\\_editor](https://en.wikipedia.org/w/Collaborative_real-time_editor)
4. See <https://etherpad.org/>.
5. See <https://gitlab.constantvzw.org/aa/etherdump>.
6. See <https://networksofonesown.constantvzw.org/etherbox/>.
7. See <https://github.com/ether/etherpad-lite/#things-you-should-know>.
8. David Greenspan, “Transforming Text,” recorded 2013 at Etherpad SF Meetup, video, 48:04, <https://www.youtube.com/watch?v=bV2JGpS-1R0>.
9. See <https://github.com/ether/etherpad-lite/blob/develop/doc/easysync/easysync-full-description.pdf>.
10. Donna Haraway, “The Promise of Monsters,” in *The Haraway Reader* (Routledge, 2004), 70.
11. Martin Kleppmann, “CRDTs and the Quest for Distributed Consistency,” recorded at QCon London 2018, video, 43:38, <https://www.youtube.com/watch?v=B5NULPSiOGw>.
12. See: Gérald Oster, Pascal Molli, Pascal Urso, Abdessamad Imine. *Tombstone Transformation Functions for Ensuring Consistency in Collaborative Editing Systems*. 2006. <https://hal.inria.fr/file/index/docid/109039/fileName/OsterCollaborateCom06.pdf>
13. See <https://www.youtube.com/watch?v=B5NULPSiOGw?t=2308>.
14. See also this earlier presentation by Kleppmann: *Conflict Resolution for Eventual Consistency*, Berlin 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=yCcWpzY8dIA>.
15. See <https://www.youtube.com/watch?v=B5NULPSiOGw?t=536>.
16. See “Consistency without consensus in production systems” which describes how Soundcloud uses CRDTs to efficiently maintain “like counts” and other statistics on a globally accessible service that scales to artists with millions of followers, <https://www.youtube.com/watch?v=em9zLzM8O7c>.
17. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (University of Chicago, 1999), 53–54.
18. See <https://www.youtube.com/watch?v=bV2JGpS-1R0?t=280>.
19. N. Katherine Hayles, *Writing Machines* (MIT press, 2002), 25.
20. See also: [Epic Web Design], Annemieke van der Hoek (2008)
21. <https://www.yourworldoftext.com/>

22. Beck, Eevi E. 1995. "Changing documents/documenting changes: using computers for collaborative writing over distance." In *The Cultures of Computing*, edited by Susan Leigh Star, pp.55–56. Oxford, UK: Blackwell.
23. In a more recent talk Kleppmann's addresses the "hard problems" around CRDTs, many indeed stemming from real world constraints, however the kleft between the messiness of practice, and the precision of his proposed models is still very much in evidence. See:  
<https://www.youtube.com/watch?v=x7drE24geUw>

# Counter- expeditions

stories of counter-motions

# Contre- expéditions

histoires de contre-mouvements

# Tegen- expedities

verhalen over tegenbewegingen



# EN Un-documented: Undoing Imperial Plunder

A film by Ariella Aïsha Azoulay

The following stills and excerpts form a selection made from the film *Un-Documented – Unlearning Imperial Plunder* by Ariella Aïsha Azoulay. The film informed our thinking around restitution, reparations and the Western unidirectional notion of ownership.



Artifacts preserved in European museums are not just exemplary masterpieces. They are also congealed forms of imperial violence. Centuries of imperialism have taught armed, imperial actors that they have a license to shoot those who reach their borders, carrying only small bundles with them, only enough to provide for their immediate needs. The objects that belong to these people's communities had already entered the borders of imperial states, years before, when they were transported by force through imperial expeditions. It is therefore time to refuse the "undocumented" status imperial states have forced on these people, who feel they have no choice but to migrate to the same states and claim their due rights. Their movement is a reparative one and we are being called to endorse it.<sup>1</sup>



It's true, they may not have the documents required at the border, but they have well-documented objects in all these museums. This is why they are reaching out. Their movement is a counter-expedition, a counter-expedition of people refusing to be separated from the world they see as their own. They are expected by these objects. Some of these protective figures still struggle to preserve their protective powers, following them from afar. To see their movement as reparative, we must first recognize the violence of separating objects and people into two separate regimes: a regime in which objects are well documented and cared for by museum experts; and another regime, in which people are declared "undocumented" and subjected to border police protocols. These people are not threatening the sovereign countries in which they seek asylum; they are threatening the prerogative of colonial actors who created a system in which they enjoy similar conditions of movement, as do those objects that they looted from others. They made these objects theirs in order to render others objectless and to limit or completely block their movement. Those who reach the borders refuse to recognize this dubious ownership of their objects and the rights on which such ownership is predicated. They are key actors in a political reality that they aspire to generate. In this transformed, potential world of which they are carriers, the borders and legal systems that were conceived to keep people and objects separated will be abolished. From the moment of initial dispossession onward, the people from whom these objects were expropriated have known that the restitution of such objects is long overdue. It is these people's ongoing refusal to recognize imperial ownership of their objects that has made the discussion of restitution possible.<sup>2</sup>





Collections in public museums such as ours are inalienable and we are not supposed to actually restitute them. When you are confronted with the fact that 80 or 90 percent of Africa cultural heritage is kept outside of the continent – how can you not be in favor of restitution? It just doesn't make any sense. The restitution of objects, the hiring of refugees as guides to work in museums that hold artifacts plundered from their homelands, and the creation of digital archives of destroyed cities could be the beginning of reparations. Or they could be nothing more than the continuation of imperial institutions benefiting from other people's cheap labor, resources, and memories.<sup>3</sup>

1. *Part. 1: The Right to Live Nearby One's Objects* (11 min). Script and director: Ariella Aïsha Azoulay, voice and music composed and performed by Edoheart, camera: Bona Manga Bell, production: Eyal Vexler, editing & graphics: Claudia Yile, sound editor: Ziad Fayed
2. *Part. 2: Unconditional Disowning* (11 min). Script and director: Ariella Aïsha Azoulay, voice and music composed and performed by Awori, camera: Bona Manga Bell, production: Eyal Vexler, editing & graphics: Claudia Yile, sound editor: Ziad Fayed
3. *Part. 3: The Gift* (12 min). Script and director: Ariella Aïsha Azoulay, voice and Music composed and performed by Moor Mother, camera: Bona Manga Bell, production: Eyal Vexler, editing & graphics: Claudia Yile, sound editor: Ziad Fayed



# EN Being Danced by the Dance

Daniel Blanga Gubbay

*The following text is a transcription of Daniel Blanga Gubbay's contribution to Authors of the Future<sup>1</sup>, a study-day organised by Constant in 2019. We asked ourselves what a decolonial and feminist copyleft license could look like, and in what way we could propose entangled notions of authorship.*

When I was nineteen, I came across a text by a Muslim Andalusian philosopher, Ibn Rushd, who is often referred to as Averroes, who lived in the 12th century. Ibn Rushd is a very prominent figure and a common reading in Arabic speaking communities. I remember that back then, I was interested in his specific texts and I read a comment that Ibn Rushd did on the animal of Aristotle, where he speaks about the collective intellect and he argues that there is only one single human capacity for human knowledge. It's the idea of a kind of common intellect, which is one and the same for all human beings. This intellect is eternal and continually thinking about all that can be thought. Sometimes he refers to it as a kind of cloud that thinks beyond the human being. What was interesting for me is that in one passage, Ibn Rushd explained that the intellect, so these entities, uses faculty, human faculties, such as the brain of an individual human, as a basis for its thinking process. So we are not thinking, but it's the intellect that thinks through our brains. The process that happens in the human brain, so what we do, is called *fikr* in Arabic, it is sometimes translated as "thinking", but the most appropriate would be "imagination". So the act of imagination would be the idea of being connected with the thinking entity that exists beyond the human being. The integral intellect uses the human brain to think, and its use of human faculty explains why thinking can be an individual activity or individual experience.

As I said earlier, I speak today coming mainly from my practice, which is one of creating and performing arts, so I've been accompanying artists and the process of artistic creation. But the reason why I decided to start with this reference of Ibn Rushd is because I realised that in my practice or in my travelling within the discipline of performing arts, I often think about this quote of Ibn Rushd and this image stayed with me, more specifically because it contains these two terms: the idea of collective and the idea of imagination, that are at the core of the practice of performing art, being a kind of imaginative practice and being also a kind of collective practice. Indeed more than other artistic practices, the one of performing art has a collective history and I'm referring here mainly to the history of the performing arts in this specific tradition and geographical contexts in which we are today: mainly Western performing arts because there's a lot of literature about how the collaborative nature of theatre raises questions about the complexity of authorial practices and Western visual art, so the emergence of the author in the late Renaissance.

In the performing arts we speak about authors way later, only in the 20th

century with the idea of the emergence of the *metteur en scène* or the choreographer. So it's a rather recent history, the one of the emergence of authors, in the deeply collective practice of performing arts. In recent years I've been working with several persons working within performing arts, that question this idea of individual authorship that is imposed in the artistic creation and that reclaims different collective practices.

Before jumping on the more philosophical aspect, I wanted to name one of them that I would like to discuss further in the afternoon, if we will have the occasion or later. It is a practice that has been initiated by Eleanor Bauer, which is titled *Nobody's Dance*. *Nobody's Dance* is an open source platform for sharing methods of artistic practice where performers, artists and dancers can meet on an equal ground to share practical tools and knowledge. So I share a movement, or I share a specific form of warming up, or a method of composition. It's a kind of platform for sharing and *Nobody's Dance* exists to facilitate a space for lateral exchange outside the economies of workshops, which is very common in performing arts, where information is generally unidirectional and outside of the logic of creation. So the idea that the workshop has to support a single authors practices or pieces. *Nobody's Dance* is a platform that we facilitated in Kunstenfestivaldesarts last year, every participant had the possibility to propose or to share a practice and to be nourished by others, but the important thing is that in the act of sharing the practice, it is archived and becomes ... nobodies.<sup>2</sup> The principle of the school, is a deliberate negation of the notion of authorship and individualism on this practice, so that everybody has the same authorship on this practice. As I was saying, this for me is one of the examples of how some choreographers are thinking today, how we share knowledge and what it means to be the owner of a certain artistic practice or methodology.

But what I would like to do is mainly something that was also mentioned in the introduction. How can we see choreography as a field where we can question the anthropocentric notion of authorship? This is something that is happening a lot nowadays in the field of choreography, what are the limits of imagining other forms, non-human forms that are contributing to the idea of artistic creation? In order to do this, I would like to start with a text by Graham Harman, which is titled *Ontology and choreography*.<sup>3</sup> It's a text from 2012 where Harman proposed, or raised the question: Can we imagine movements not as quality? So the movement not as a quality of an object, like the quality of an arm, but rather as an object in itself. It's a rather difficult exercise because the movement always appears through the body in motion, being my body, a planet, a leaf. The movement always appears thanks to or through a body motion, so it's rather difficult to imagine the movement independent from the body through which it appears.

What I would like to propose is, let's imagine all together to be sitting in a theatre, we are looking at a performance where for example a dancer engages in a choreography and suddenly, he or she makes a series of flamenco movements appear. The question is, do these movements exist before their appearance on the body of the person who is dancing? This is the main question that has been raised. And what Harman says is: Do these movements simply allude to the dancer as an absent underlined force capable of generating unforeseen movement? Can we disconnect the existence of this movement from the body on which they appear? Indeed, if we imagine a stage where the dancers engage in specific movements, such as *escobilla* and *balanceo y vaivén*, a movement of flamenco, these movements exist before

their sensible appearance on the body. So dance has to reclaim the existence of two possible elements: If the body in motion is a clearly perceivable element of dance, dance has to include as well and might be thought through movement that exists before the appearance of the body in motion. It is like the idea of two bodies interacting together. So dance is composed of sensible objects, such as my body or another person dancing and other objects that exist before their appearance.

In order to fully test this theory of the interaction between two different objects, the real or the human body and the object or the movement, we can try to apply to the idea of the quality of circulation to the movement, as other objects. The question is: can the movement circulate between different bodies? And again, we can find conceivable that in a famous ballet, one dancer might be replaced by other dancers that reproduce the same element. So more than to deny the importance of the dancer, what we are trying to do here, is to emancipate the movement further from being a property of the dancing body so that somehow the movement is not anymore a property of the dancing body.

In doing so I would like to refer to another text because I have the impression that this movement that we are doing, equals Vilém Flusser's attempt to emancipate the act of speaking from being a property of the speaker, within the book of gestures.<sup>4</sup> Flusser says that we do not possess our own words in the act of speaking since the words that we use have been used by others and pre-existed the activity of speaking. So I am speaking right now with words that do not belong to me, but that are circulating amongst different speakers and that I am using now. The notion of circulation is crucial to the question of non-impression and hence autonomy of the language and autonomy of movement, helping this idea of emancipation from the body. This is the reason why Harman, in his text, also raised the question: 'Can we replace the dancer with inanimate objects or computer generated shapes, and will the essence of the original choreography somehow still be there, even with some difference?' Harman inserts here a non-human body to accentuate the possibility of emancipating the movement from being a property of a dancing body. What we are proposing here, or what they are proposing here, is a kind of shift from the idea of *expression* that somehow has been at the core of the Western idea of dance, to *circulation* or from *property* to *use*.

The movement is not the movement *of* the body, where it is a belonging of authorship, but is a movement *by* the body, it is rendered visible by the body but it is not of the body. Dance is made of an encounter between real objects, the movement and sensible ones, which are the bodies. If so far we thought of dance as the movement of the body, we can now think of it as the movement of movements among different bodies. This is a form of circulation of movements, somehow the movement moves among different bodies.

I think that as soon as we pronounce this, we also have to see another aspect. Imagine that right now someone like you or me produces exactly the same movement that I saw in the theatre one month ago. So the question is, am I in front of the same life, or is it another one, this life of the movement, or was the movement still existing while being invisible and not being produced by someone else? Maybe we have to imagine this continuous life of the movement that exists independently of its appearance, or somehow a ghostly and subterranean life, a single life that is lived by many bodies. Or a

ghostly life that exists beneath its central appearance during which it can live days or centuries before accidentally or voluntarily reappearing through another body. I'm saying that this inverts somehow the idea of circulation, because one possibility would be to not think of dance as a circulation of movement amongst several bodies, but maybe rather as a circulation of bodies inside the life of one movement. So bodies are circulating inside and outside the life of a movement.

Dance is a movement in which the bodies occupy the movement. In this sense we can say that dance does not coincide with the life of the movement, but rather visualises the life of the movement at a certain moment. A life that exists independently on me dancing that movement. I like this idea because the movement is often seen as an element that helps visualise the life of the body. She moves, she's still kind of alive. And here we are turning because somehow it is the body that helps visualise the life of the movement, but it is something that exists independently on the body. Through dance, the movement might no longer appear as the movement of the living body but somehow as a living non-body or a non-corporeal and yet recognisable life. This is where dance gives the possibility to exceed the anthropocentric perception of life.

The last element that I would like to bring up concerning this question about the movement and the body, is a reflection that started from an article, which is called *In Human: Parasites, Posthumanism, and Papatūānuku* by a very young theoretician whose name is Emily Rākete, she's a coordinator of several Māori organisations in New Zealand.<sup>5</sup> She investigates the possibility of political agency of non-human forms and she describes ... she reclaimed the possibility of acknowledging and simply recognising political agency emerging from specifically non-human elements. Imagine how life is nothing but human forces and non-human forces interacting together. I've been working through the theory of Emily Rākete to understand what this interaction between human and non-human forces might mean.

I have the impression that we can describe dance as two different forms of life: a human life and a non-human life, the life of the movement. These are not two autonomous forces or lives because if the body depends on the movement, the life of the movement depends on the encounter with the body. We do not engage in a passive way with the movement but we deviate it's life, we interact through contributing and transforming it. The movement is not simply my movement, at the same time I have the impression to enter its life in the same way it enters mine. All of a sudden we are not independent entities, but interdependent ones. This is a further precision of this idea of circulation, that appears in the life of the movement. What I'm experiencing while dancing is not simply a circulation of movements among different bodies and throughout time, nor simply a circulation of bodies inside the same movement, but dancing may be the circulation of lives in other lives, a circulation of movements in human lives and a circulation of human lives in the life of the movement. When I start dancing, start lifting my arm, I lose any possible and impossible idea of independence to experience an interdependence, a moment that I'm sharing with another life, which is a non-human life. In this sense, dancing is an invitation to rethink our life as an interconnection of lives even beyond the body movement relation, it might exceed it's territory to help understand this form of interdependence and to overcome anthropocentrism. Rākete describes this as a kind of porosity or a kind of being parasite. We are parasites of a space that is parasiting us and

maybe this describes what is created by dance: we parasite the movement and we are parasited by it.

I would like to conclude that thinking about co-authorship in dance means also to recognise the movement or the existence of the movement beyond the body, as something autonomous that dances with the body. A space that brings together human and non-human life, where we see the cohabitation of living bodies and on living bodies. It's like two or more lives dancing together and opening a space beyond anthropocentricity.

1. *Authors of the future*. Constant, Brussels (September 2019)  
<https://constantvzw.org/site/Authors-of-the-future-Re-imagining-Copyleft.html>
2. <https://www.kfda.be/nl/programma/nobodys-dance>
3. Graham Harman, *Ontology and Choreography*, text presented at the conference *Choreography as Expanded Practice*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, Spain. March 29–31, 2012.
4. Flusser, Vilém (2014). *Gestures*. University of Minnesota Press.
5. Rākete, Emily (2016). In *Human: Parasites, Posthumanism, and Papatūānuku* (<http://artspace-aotea-roa.nz/reading-room/in-human-parasites-posthumanism-and-papatuanuku>)





# A promiscuous browser : curatorial proposal for a digital catalogue by AAM 00071.1

Zoumana Meïté, Martino Morandi

Context

-----

This README text accompanies the Promiscuous browser, the third iteration of the New fire ceremony, an ongoing research about museum digital catalogs, and possible desirable alternatives to their current form. The research points at the historical issues in the current model that regard the policies of knowledge administration: the colonial heritage, the imperial intentions, the gendering models, the hierarchical values... Starting from the observation of the online catalog of the Art and History Museum of Brussels, these issues were approached in relation to a set of questions:

- How do organizational models inform the meaning of the data they structure?
- How to highlight the ideological principles on the basis of which the politics of data modelling are chosen?
- Why is it important for information systems to offer the possibility to negotiate its organisational models with other entities?
- What is the semantic link in place between the patterns of graphical representation and the models for structuring data?
- Is it possible to sensibly question the ideologies inherent to models by producing strange and crooked graphical representations? And on what other form of thinking should these crooked graphics be based on?

The first step in dealing with these questions consisted of a speculative narrative that does not try to answer them, but to make them more sensitive. The story enacts and illustrates a dispute between two goddesses. The first is Carmentis, the Roman goddess associated with technological innovation, who lends her name to the digital catalog of the MRAH Museum. The second is portrayed in the collection object AAM 00071.1, Tzitzimime (or Xochiquetzal), the Aztec goddess that every

52 years threatens the world with destruction, unless humans renew their knowledge during the New Fire Ceremony. The first approach to the catalog took the form of a graphical reinterpretation of the collection, illustrating with collages a critical point of view of the ideological base of the museum as a system. The current version of this research, continues with an attempt to detour the normal browser interaction with the Carmentis on-line catalog, not without some (desired) experimental troubles.

Notice that this proposal is not meant to overhaul the story and the meaning of museum objects. What it tries to do instead is to open or sink some of the restrictions that stop the visitors from imagining different relations to "the collection". It wishes for a critical stance towards the objectivity and neutrality that are implied by the structures that host the meaning and the story of the museum pieces.

#### Description

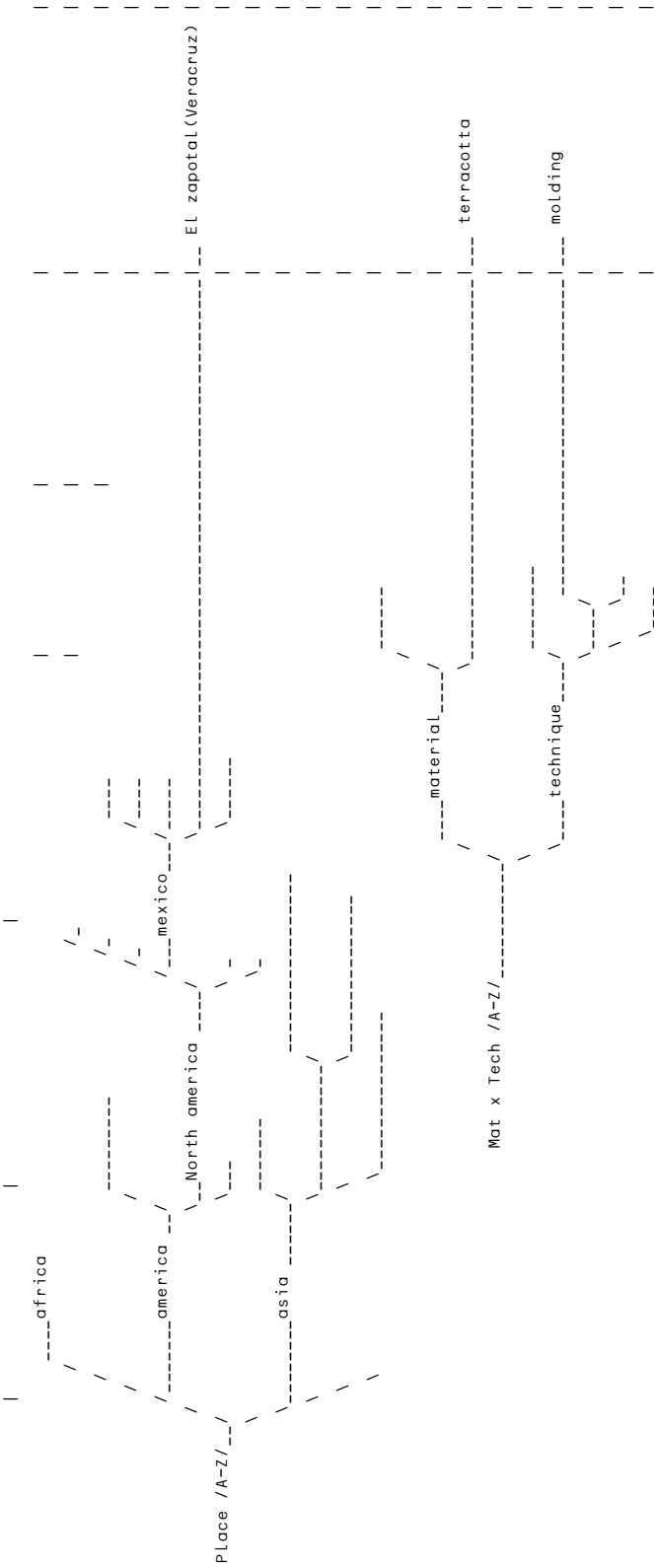
-----

The Promiscuous Browser builds a cross-eyed relation between the narratives (of origin, authenticity, fathership, power demonstration...) embedded in the knowledge production model of the museum's database and catalog, and the informational structures of hypertext language and internet browsers. The browser is designed to give visitors an opportunity to sense the relations between the objects' specific stories and the categorial narratives they are set into. It enhances and explores the ambiguity of data structuring processes and questions the way versions and conflicts transpose the colonial history of the museum to digital infrastructures.

Insofar as direct access to the catalog's structure and database is not permitted, we take the webpages through which the catalog is experienced in the browser as a simulation of data structuring categories. In particular, we use the DOM (Document Object Model) elements that constitute a webpage, and their graphical characteristics ( borders, colors, margins, fonts, orientations,...). Thanks to a script that modifies the DOM elements and displays the page according to a set of rules, the promiscuous browser performs the amalgamation







This type of display, seemingly data-based and scientifically constructed, comes with its own type of story telling.

This story telling makes sense for us and builds upon discrete measures and classification systems to tell us about the objects' stories.

An embedded narrative corresponding to the scale of values that the western imaginary has in its experience.

The storytelling/display proposes a rationality which is limited to 'civilized/civic' affinities and the interoperability of standards.

Nevertheless it "makes sense" - it structures sense - despite of the











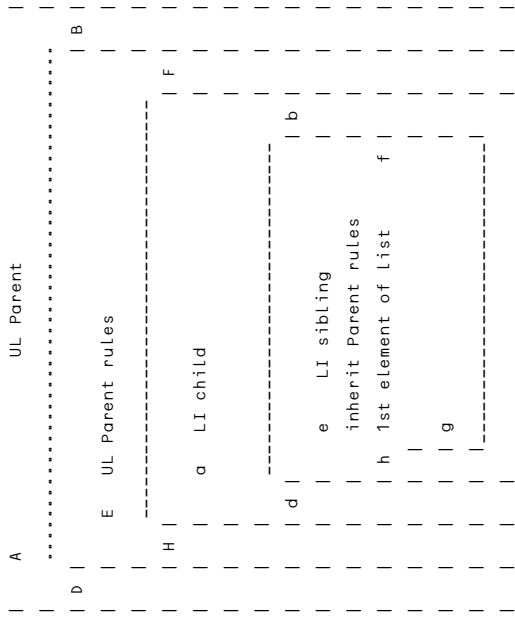
```
unidentified = blur
processed = contrast
```

```
    on display= show all hidden elements
```

```
telling it in otherwise
The material
transformations
...

```

```
...should.....the.....the.....class.DOM/css.....
.....amalgamate.....some.....roots.....of.....inheritance./hierarchy...
.....the.....of.....to.....boxes.....
.....depth.....the.....
|...Hence.....concentric.....
|.....This model:.....|.....
```





edge

grand child & sibling  
-----  
child  
-----  
parent  
----- <-- bottom of the box

Workarounds for browser insecurity  
-----

Security  
and authority  
strictly regulate  
the access to data structures  
such as catalogs and databases and to the  
online interfaces that expose those structures to visitors.

These  
Limitations  
were  
an  
inspiration  
to  
spin  
around  
the  
authority  
issue,  
by  
interfacing  
a

#individual visitor	#179.36.154.1	#102.16.134.1	#183.16.208.1
text = browser	A modification of	IL solo modo di aver	Il n'est possible de
	how those structures	un'esperienza diver-	changer l'expérience
	are experienced is	sa di queste struttu	de la structure que
	only possible in	re é per mezzo di un	depuis son propre
	one's own individual	browser individuelle,	navigateur
	browser,		individuel,

#172.18.169.1	#179.16.154.1	#172.16.224.1	#172.16.254.1
A modification of	A modification of	A modification of	A modification of
how those structures	how those structures	how those structures	how those structures
are experienced is	are experienced is	are experienced is	are experienced is
only possible in	only possible in	only possible in	only possible in





# <sup>EN</sup> Unlearning the pulse of the archive

Hari Prasad Adhikari-Sacré

*Samsara Series, a storytelling series on the endless cycle of cultural death and rebirth, opens a worldmaking reborn in the blending of cosmologies from the Himalayas to the North Sea. But what if the Sea swallowed the Himalayas?*

Samsara Series taps images, stories and emotions from a large family archive. Following my own displacement from Kaski (Nepal) to Flanders (Belgium), four families started writing to each other. The letters, diaries & footage process, digest and negotiate the meaning of the displacement. Though displacement through adoption is usually framed as a movement into opportunities and education, the archive shows that a displacement is a profound cultural rupture, pouring new relations into people's world. Those relations narrate endearing semantics of kinship and solidarity, while their grammar is a pulse of geopolitics beating through stories of violence, sacrifice and erasure.

*Blanke Rites*, the title of this second episode, refers to a ceremonial regime rooted in Dutch/Flemish notions of whiteness, Christian values, and a never ending desire for a relation with otherness, in this case Nepali mountain culture and its people. The second episode of the *Samsara Series* created as an archival practice seeks for a pedagogy to unlearn the imperial code and institutional production behind seemingly serene archives pretending to open windows to the past. I build on the work of Ariella Aïsha Azoulay to argue the need for a critical pedagogy in working with archives. I explore the potential of dis-identification to unlearn the imperial code of archives.

Reflecting on archives and unlearning their imperial pulse is an attempt to navigate the *impossible* with the hope to engage in an understanding of the world that goes beyond classification. Reflection often goes back to one's cosmological understanding of the world<sup>1</sup>. One reflects on a certain story by interpreting it with values and symbols of their worldmaking. When families write from distinct cosmological worlds and from distinct languages with different scripts, a lot of meaning is lost communicating and translating. One Nepali family was able to write in English, the other two Nepali families consulted external people who translated their oral and/or written Nepali messages in English. The Belgian family translated their Dutch sketches in English. The letters and diaries contain many cultural codes tapping meaning from Christian cosmology and Hindu cosmology. It might be clear that the archive is not merely a family affair, it entailed translators, communities, countries, relations, communication technologies and decoders to understand, and eventually interpret the knowledge that was impossible to translate from one cosmology to another. The archive is certainly a work of profound collaboration.

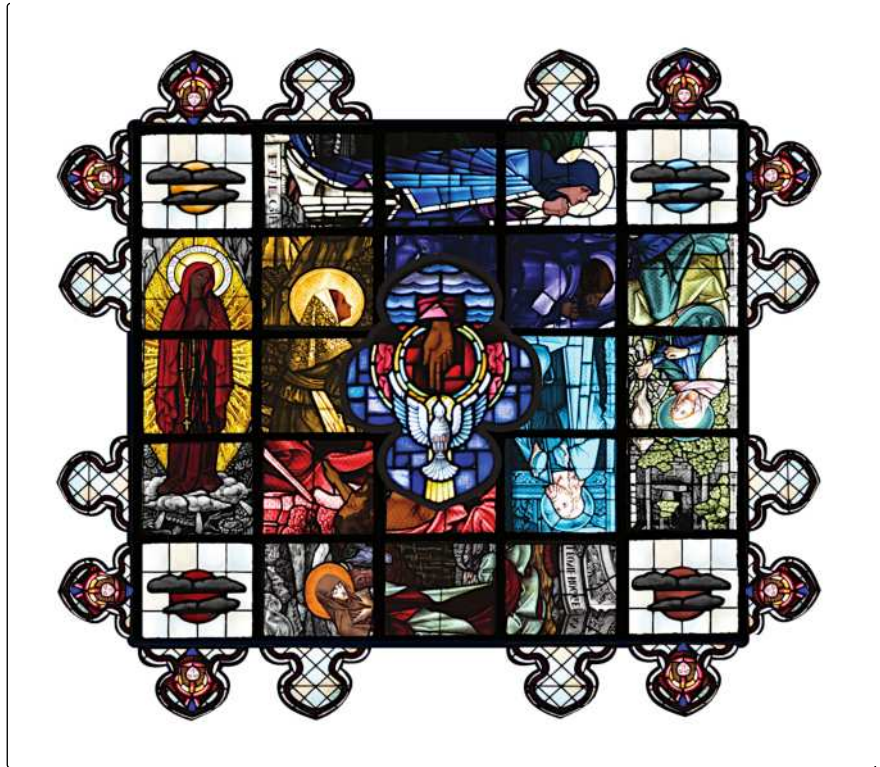
The visual of Samsara Series E2 *Blanke Rites* is designed as portal to a selection of archival records. It is composed with stained glass images and ornaments from the church of our Belgian Family's village. The visual dis-identifies with Christian storylines and plots by blending it with the circular storytelling structure from *Bhavachakra*, a Buddhist-Hindu philosophy behind Nepali Karmic cultures. The visual portal opens a storytelling between 25 family members (dis)connected by geopolitics. Unlearning the pulse of the archive is a rehearsal in listening to the geopolitics simmering through the letters, diaries and myths.

### Continue Digitally

This article extends in digital space with a circular storytelling narrating diaries, letters & myths. At <http://www.samsaraseries.com> you will encounter the same visual. click on the 4 suns to hear myths, click on the faces of the characters to hear letters and diaries, some are in Dutch, some are in English.



*What if the (s)kin of the Himalayas are burning in the gulf? What if the ocean is a portal whose communication stream is hacked by an Imperial wave? If we enlighten the ocean, heal its rising temper, will the Himalayas sing again?*



Visual Samsara Series E2: *Blanke Rites* © Arshia Ali Azmat & Hari Prasad Adhikari Sacré

≈≈≈

### Circular Storytelling

- Start with a sun in one of the corners, navigate clockwise towards the dove at the centre.
- Start with the dove, go with a vertical/horizontal tile, navigate clockwise towards the suns.
- Start with the characters drawing your attention, listen and go with your gut.

## Blanke Rites: Cyclus 1 Enlightenment



Collage Enlightened Maria  
©Arshia Ali Azmat, Goma Poudel, Family Sacré-Bonnarens & Hari Prasad Adhikari Sacré

Mother Mary is caught in Samsara by the Demon of Death YAMA, she navigates the endless cycli of death and rebirth. She cries to ease the emotions of studying a new cosmology that seems fascinating and frightening at the same time. Her tears have the power to enlighten the living creatures she encounters on her journey. In samsara she advocates the virtues of education, charity and forgiveness. Goma didi was blessed with the enlightening tears of Mother Mary, they guide her toward education, love and a beautiful marriage. She writes her gratitude to the parallel world where Mother Mary came from, to learn more about the beautiful principles of enlightenment.

### The Archive: Institutional violation as knowledge production

In her book *Potential History: Unlearning Imperialism* Ariella Aïsha Azoulay argues that the dominant perception of an archive, a window to the past that narrates history as it happened, is in fact an institutional way of violating the world into raw data that then is recoded into a human index, using procedures such as tagging, classification or naming<sup>2</sup>. Archiving, she argues, is about (de)coding people with labels in terms of their productivity within imperialism on its quest for global commodification. Archiving is not a practice of one person or a few powerful people, instead she explains it as an imperial code reproduced through the imperial languages many of us speak and write. Archiving is not only a practice carried out by archivists inside museums, it is a mode of speaking, expressing and representing that is dominant in Scholarship, Art and Education through principles of *Axiology* and *Temporality*.

Axiology as praxis of signification accredits value to certain objects, cultures, nature or people by comparing them to the background of an index of value and capital. Important here is that archives produce meaning by describing certain traces and records in relation to each other. Though most cultures open their symbolism through their own set of references and temporalities within a proper cosmology, archives strip them down to those layers that are visible and readable for the archival code of tagging, classification or naming. What is invisible is denied access to the archive, is rendered unimportant and forgettable for historical preservation. The dimension of time and temporality is a mode of expression that installs a linearity using a timeline indicating a *before* and an *after*. Among the bulk of traces, the archive anchors certain traces as milestones, turning points or evolutions to indicate a shift in history. The temporality of the archive often follows violations in the world and (de)codes them with labels such as *new world*, *golden age*, *modernity*, *liberation* to obscure and alter the collective memory about those events in stories that benefit the pulse of the archive.

The archive is a regime, a mode of knowledge production deploying axiology and temporality to create history. It accelerated its power by

## Blanke Rites: Cyclus 2 Uprooting



Collage Uprooted Maria  
©Arshia Ali Azmat, Bishnu Prasad Adhikari, Family Sacré-Bonnarens & Hari Prasad Adhikari Sacré

The tears of mother Mary, uproot and blur the desire of life. The tears intend to guide the people, but all they accomplish in this stage of samsara is to uproot and displace the children in a global quest for survival. Staying alive requires the children to leave their roots, fly into the geopolitics of the unknown and become confused about the divine script that made them this reckless for survival. Bishnu Dai is one among many people following the stream of tears into Qatar, where he encounters the price for survival of his community, a price that is non-negotiable and requires full dedication and trust into the divine power of samsara.

institutionalising its praxis, knowledge production based on classification, labelling and naming, as normative. Through universities, museums and cultural centres the archive became part of institutional curricula teaching history as a set of events that follow a certain pulse of linearity. The archive as institution seeks to put an end to existing activities, formations, and structures; They seek to impose their own principles and structures as the foundation of cultural forms that have no history other than their concrete instantiations.<sup>2</sup>

When People began to recognize each other as corporeal instantiations of differential categories propagated by archives such as *modern, third world, traditional, civilised, native, rural, underdeveloped*, they started to read each other into an axiology of development that entailed a clear location of where they came from and a direction where they should continue. The labels baptised in an economic logic created a discourse to encode people as embodied capitals, for it became common sense what the value of those bodies were in an imperial index. So one could question “who archives, and who is archived?” and reverse or include the process with more perspectives, yet that would oversee the violating process of archiving as a regime of thought that remains destructive irrespective of who conducts the archival process. Archiving is a mode of knowledge production that became so normative through art, education and scholarship that it might seem difficult maybe impossible to envision something beyond the praxis of representation, codification and historicizing of the world. Azoulay warns for alternative approaches which often replicate the same archival pulse, but with a different narrator into a seemingly parallel history that suspiciously sounds like the one it is countering.<sup>2</sup> Following the argument of Azoulay, the question is not *persé* who is here to blame, but more importantly, how we can unlearn the imperial pulse of the archive? How can we envision a pedagogy that opens a potential history, a history of relation that unlearns dominant principles of appropriation, classification & violation.

### 19 Siblings along the archival code.

Unlearning the archive starts with unlearning ownership, authorship and

entitlement. Studying the archive, predominantly perceived as studying the past and the people, became a domain of expertise. One could become an expert in other people's life and culture, and deny the very people they studied the right to speak up or trouble the expertise. We need to unlearn the procedures installed to create thresholds between the archive as institutional expertise and the people it had extracted data from to build the archival institution. Think about the Global North scholars claiming expertise, right and entitlement to infiltrate and extract native cultures in ways they become profitable for global economy, even if that means stealing their art and culture and exposing it in European museums.<sup>3</sup> What institutional archiving does, is to prevent people and cultures from following their own rhythms and spiritual melodies. They are forcefully reoriented and restricted in the name of documentation and localisation, if they refuse they are called violators, to obscure the very process that was forced on them is the real violation at stake. People refusing to stay in place, who start moving, encounter new labels to identify, criminalise and capitalise their movement. Labels such as *migrant*, *expat*, *refugee*, *asylum seeker*, *undocumented illegal*, *adoptee*, *unaccompanied minor* are ways of encoding the bodies in movement with new documentation and a new localisation in the human index. What the archive does is (de)coding every movement into labels, create procedures around it and stereotypical tropes to identify the intention and degrees of tolerance towards those bodies. The classification of the human index identifies the migrants usually in terms of economic opportunism ranging from profiteers to nation builders; Refugees usually perceived as infiltrators of society, who can only enter in a hierarchical relation to those claiming the right to the nation and its wealth; and adoptees usually framed as lucky people that were saved from the cruelties and poverty of uncivilised regions. The migrant, the refugee, the adoptee, the native European are all classifications in the human index. What if they end up being siblings?

The code of human indexing pours from national archives into our family archive. Take any pictures of the archive and we all, schooled in archival codification, will probably see categories to differentiate the depicted people, culture, nature in an axiology of place and time. The Belgian family is unwillingly the point of reference in our archive, not only because they assembled the archive, but because they embody a category that enables them to travel globally and pursue stories and culture to later store in an archive. Over 200 letters digest the procedural ritual of adopting a Nepali body and granting it access to European rights and citizenship. Azoulay argues that the archive as institution assists citizens in forgetting that their citizenship is related to the deprivation of citizenship from others, so that they could protect their privileges as rights and demand to fully exercise their right to enter the archive as if it were just a depository of documents open to all. Few of my Nepali siblings attempted to enter Europe and get their documents approved by the depository of the European code. The European archive did not tolerate the applications; their reasons to migrate or flee were not considered eligible.

The displacement unfolded a rhizome of siblings, shattered over a human index, 2 wanted adoptees/Belgians, 13 unwanted migrants/Nepalis and 4 native Europeans/Belgians. In Nepal fourteen of the siblings share identifications such as Bahun, or Khas Brahmin (Hill Brahmin), labels that mainly exist in a Hindu driven archival regime institutionalising privilege for the higher caste by limiting the agency on the lower rank of the caste system.

The codification of Hill Brahmins operates and accumulates its power by inflicting its classification on groups that are considered lower caste as well as groups that were originally outside the caste system such as Adhivasi/Janatjati (indigenous/nationalities) and Muslims. Within the caste-system they were forcefully coded as lower caste matwali, but the people have their proper names such as Magar, Tharu, Tamang, Rai, Gurung or Limbu to name a few of the largest Adhivasi/Janatjati groups in Nepal.<sup>4</sup> Among the 19 siblings it is clear that different regimes of classification are at stake. The archival regime is not only European but a dominant mode of classifying bodies in scripted agencies to navigate the world.

### **Unlearning through dis-identification.**

Navigating the family archive, one can easily slip into binary readings of Europe vs. South-Asia or Hindu vs. Christian whereas the archive itself is not so much about Belgium vs. Nepal, but about a displacement enrolling into tense relations of kinship. If the archive is relation, then its content is inherently shared and all family members and their communities are owner and author of the archive. Ideally this means the archival process becomes a shared dialogue and negotiation about the way people and their culture are depicted, labelled and narrated. But that is not the case, archives acquire power by labelling, and imposing it on the world as it becomes readable and visible in the eyes of the archivists and their electorate.

Many labels and words circulate in our family archive, that without critical reflection we might easily reproduce and impose them on people and cultures. Reproducing and imposing codifications of the archive on the world, that is how archives reshape the material world. Words such as *European citizen*, *blank*, *Brahmin*, *adoptee* are labels that come with a certain geopolitical mobility and agency. *Blank* as word substitutes wit which is the literal translation of white. *Blank* distances itself from white which is a racial category, *blank* indicates a pureness of white race, the term itself indicates a position outside the racial matrix, which means *Blank* itself is not racialized, it's the normative position and others are racialized as impure.<sup>5</sup> Similar connotations go with the word *Brahmin*, that acquires meaning by forcing its classification on ethnic, religious and lingual groups by institutionalising them as lower and impure.<sup>6</sup> If we talk about the institutional violation of archives, we talk about archival terminology such as *blank*, *European citizen* and *Brahmin* materializing in the real world in thresholds for people deviating from that category and labelled as inferior, infiltrators or other. In an attempt to unlearn the imperial code of the archive, there is an urge to develop a pedagogy that dis-identifies with these tropes of oppression that flow in our writing and speaking as if they are normal to use. We may all have used *Brahmin*, *Blank*, *European citizenship* as identifications and locations in the world. As Azoulay argues such geopolitical identifications are based on the deprivation of those same identities for other people. We need to unlearn archival classifications as identifications, that one does not decode a brown migrant, an adopted Nepali or a *blanke* European, but one decodes archival geopolitics connecting 19 siblings.

Dis-identification as praxis builds around the idea of mixing symbolisms. This holds a potential for unlearning the archival pulse of classification, which tends to fix and limit people and cultures into fictionalised authenticities. Dis-identification as theory is rooted in the everyday culture of minority people that need to recycle dominant narratives and codes to

## Blanke Rites: Cyclus 3 Drowning



Collage Drowning Maria  
©Arshia Ali Azmat, Tulsi Poudel & Family Sacré-Bonnarens, Hari Prasad Adhikari Sacré

Encountering so much suffering and pain in the wheel of life, the tears of Mother Mary solidify in tools for growth. A wave of development is watering the soil of life, but the soil saturated quickly, yet the tears kept pouring help and aid. In this stage of Samsara, life itself is at risk of literally drowning in good intentions. The tears kept pouring aid and development and life suffocated in this imperial wave of one-dimensional solidarity. Hajur-Aama writes to the source of those tears that the flood of aid had brought a wave of violence in her life, and asks for the tears to reorient towards life that is in real need for water.

symbolically survive in a world that renders them invisible.<sup>7</sup> Dis-identification is about creating visceral instantiations by recycling traces of the archive and blending it with everyday experiences that are rendered unimportant by the archive. These instantiations narrate relations/connectivity between people, culture and nature. Narrating relations from a minoritarian position into fluid symbolisms is an interesting take to unlearn<sup>2</sup>, queer<sup>8</sup>, dis-identify<sup>9</sup> or contest<sup>10</sup> hegemonic power structures.

Stuart Hall's encoding/decoding theory explains how dominant identifications/symbolisms are not necessarily interpreted (decoded) the same way they were created (encoded)<sup>10</sup>). This leaves potential for archival work to decode the violation of classification and expose its process of encoding as a-political, almost objective ethnographic approach to the world. Scholarly critiques can offer the audience a frame to critically engage with archival records. In the pre-research of the second episode of Samsara Series, students in disability studies at Ghent University were offered a selection of the letters as audio files. The first and dominant reading of the archive is a family history of love, compassion and solidarity. By opening up the discussion with the temporalities (The abduction, Nepali vs European Timelines, Labour migration into Qatar) and axiologies (*Blank*, Brahmin, European) at stake, students are offered a frame to assemble multiple, also geopolitical, interpretations of the relation between the letters.

José Esteban Muñoz describes disidentification as a queer praxis of disruption, resistance or opposition by colliding multiple systems of signification.<sup>9</sup> He elaborates how racialized queers inject symbols of whiteness with their own everyday cultures to destabilize the dominant narratives on sexuality and race and by that, project themselves into central categories of meaning making that they were not intended to enter, because they were excluded as other, as non-heterosexual, as non-white. Projecting Goma didi in the holy Mother Mary, and changing the European colour coding into a Nepali wedding colour coding, exemplifies the idea of disidentification as developed by Muñoz. Even though Christianity had invaded many parts of the world, and extracted local cultures, people and

## Blanke Rites: Cyclus 4 Burning



Collage Burning Maria  
©Arshia Ali Azmat, Annie  
Bonnarens & Family  
Sacré-Bonnarens, Hari  
Prasad Adhikari Sacré

Navigating the different stages of samsara, being reborn time after time, Mother Mary and Yama, their forced relationship becomes a bond of mutual respect and mutual understanding that grows with every rebirth. The tears of Mother Mary spread Joy, compassion, love and desire. Desire to live a better life, desire to live a better world, the desire to extend the quality of life beyond borders of one world. Life started burning flames of desire. Unexpectedly people developed the same desire to burn certain worlds. In Samsara, Mother Mary is in doubt about the implications of her tears. Why does life abuse the power of desire to burn down its own extension in the world?

aesthetics to build their significant aesthetic regime, it kept certain border logics that were impermeable such as skin tones and colour coding. Those border logics construct and amplify a temporality (who are the first and therefore real Christians) and axiology (whose culture is eligible to permeate Christian symbolisms) that makes it clear who can claim the historicity of the visual archives depicted in most churches. Projecting Goma didi in the Holy Mother Mary is not only about contesting dominant archival regimes of whiteness & Christianity, but more importantly it establishes a relation between the virtues of Mother Mary and the story of Goma didi that usually remains outside the official narration of history and its knowledge production.

According to Gayatri Gopinath unlearning the Nation as normative signifier and zoom in on the relations between locations opens a potential for archival work.<sup>8</sup> Our family archive is not a story about Belgium and Nepal; both nations are culturally and linguistically examples of archival regimes who displace and violate local cultural identities for the sake of creating a National identity and language. The main locations from where the narrators exchange are Countryside Flanders (region in Belgium), Hill region Kaski (district in Nepal) and Doha (Capital of Qatar). The relations and immobility between the regions narrate geopolitics through experiences and emotion. Receiving letters from Bishnu Dai (in Qatar) and later Yam Bhai (in Saudi Arabia) the archival institutionalisation of bodies and their agency in this world was an emotional experience connecting all family members. It forced the family to engage with the violent human indexing that made one brother wanted as adoptee in Europe and two brothers unwanted migrants stuck in inhumane working conditions in the Gulf States.

Azoulay argues for the need to unlearn imperial codifications propagated by archival regimes. The family archive, explains the adoption of a Brahmin body into European citizenship while legitimizing the deprivation of that same citizenship for the Nepali siblings and their communities. It does so by creating a legitimizing history. In the archival history, Nepali mountain culture is rendered ancient, authentic, oriental, under-developed and in need of Christian saviourism. The dominant history forsakes to include the

political layers of Nepali classifications such as Brahmin, Tagadhari (twice born Indo-Aryans), because the European Christian lens only captures the material poverty. The archive produces history by connecting temporalities (such as first world vs. third world) with an axiology (such as developed vs. underdeveloped). This production of history, blending temporalities with an axiology, creates narratives of progress and newness. This legitimizes the imperial pulse of the archive, for it brings progress, newness and development as civilisation.

To unlearn the archive is to engage with the code that makes it possible to encode violation as progress in history. Unlearning the historical divisions of time and space, is one of the ways to resist conventional periodization, regional demarcations, and other classifications that have become operational as parts of various imperial formations such as economic crises, Caste system, Global systems of Christian charity, refugee crises. Unlearning is a way of not solving current inequalities with more imperialism, but a call to research how our citizenship and stability is related to those global crises and systems and more importantly, engage in dialogues with our companions who are more affected by those crises and systems. Samsara series E2 *Blanke Rites* plays with those dialogues in a family context to raise questions that intend to destabilize current political formations:

- How to deploy Christian archives as portal? What is desirable to (de)activate?
- How can siblings unlearn being shattered along the archival code?
- How can dis-identification help us to unlearn imperialism?
- What is the potential of the aesthetic to reconnect with our companions?

Many thanks to the families Poudel, Shreshta, Adhikari & Sacré-Bonnarens for documenting our family history and their confidence to allow critical interpretations. Thanks to Elodie Mugrefya and Saurav Ghimire for their valuable feedback on this article.

Thanks to my supervisors Sruti Bala & Kris Rutten for supporting and challenging my research.

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Pattanaik, Devdutt, and Jerry Johnson. 2017. <i>I Am Divine. So Are You: How Buddhism, Jainism, Sikhism and Hinduism Affirm the Dignity of Queer Identities and Sexualities</i>. 1st Edition. Element.</p> <p>2. Azoulay, Ariella. 2019. <i>Potential History: Unlearning Imperialism</i>. Place of publication not identified.</p> <p>3. Ali, Sabrina. 2020. 'Ariella Aisha Azoulay: "It Is Not Possible to Decolonize the Museum without Decolonizing the World."' <i>Guernica</i>. 12 March 2020. <a href="https://www.guernicamag.com/miscellaneous-files-ariella-aisha-azoulay/">https://www.guernicamag.com/miscellaneous-files-ariella-aisha-azoulay/</a>.</p> <p>4. Bista, Dor Bahadur. 2004. <i>People of Nepal</i>. Kathmandu, Nepal: Ratna Pustak Bhandar.</p> <p>5. Wekker, Gloria, and Braidotti Rosi. 1996.</p> | <p>Praten in Het Donker: Multiculturalisme En Anti-Racisme in Feministisch Perspectief. Kampen: Kok Agora.</p> <p>6. Pariyar, Sarita. 2018. 'The Old Weight of Caste'. <i>The Record (blog)</i>. 10 December 2018. <a href="https://www.recordnepal.com/podcast/the-old-weight-of-caste/">https://www.recordnepal.com/podcast/the-old-weight-of-caste/</a>.</p> <p>7. Adhikari-Sacré, Hari Prasad, Hoda Siahtiri, and Kopano Maroga. 2020. 'Geopoetic Praxis in European Diversity/Decoloniality'. <i>Critical Arts 0 (0)</i>: 1–16. <a href="https://doi.org/10.1080/02560046.2020.1788617">https://doi.org/10.1080/02560046.2020.1788617</a>.</p> <p>8. Gopinath, Gayatri. 2018. <i>Unruly Visions: The Aesthetic Practices of Queer Diaspora</i>. Durham ; London: Duke University Press Books.</p> <p>9. Munoz, Jose Esteban. 1999. <i>Disidentifications: Queers Of Color And The Performance Of Politics</i>.</p> |
|---|---|



Minneapolis: Univ Of Minnesota Press.  
10. Hall, Stuart, Jessica Evans, and Sean  
Nixon, eds. 2013. Representation:  
Cultural Representations and  
Signifying Practices. Second edition.  
Los Angeles : Milton Keynes, United  
Kingdom: SAGE Publications Ltd.

# NL De imperiale impuls van het archief ontleren

Hari Prasad Adhikari-Sacré, Jo-Anna Van  
Vlaenderen (vertaling)

*Samsara Series vertelt verhalen over de eindeloze cyclus van culturele dood en wedergeboorte, en opent een wereld die ontstaat in het vermengen van cosmologieën van de Himalaya tot de Noordzee. Wat als de zee de Himalaya heeft verslonden.*

Samsara Series speelt met beelden, verhalen en emoties van een uitgebreid familiearchief. Volgend op mijn eigen ontheemding van Kaski (Nepal) naar Vlaanderen (België), begonnen vier families naar elkaar te schrijven. De brieven, dagboeken en beelden onderhandelen de betekenis van de ontheemding. Hoewel ontheemding via adoptie gewoonlijk gekaderd wordt in termen van kansen en educatie, ontsluit het archief hoe ontheemding een diepe culturele breuk is die relaties ontvouwt tussen mensen. Die relaties vertellen een vertederende semantiek van verwantschap en solidariteit, terwijl hun grammatica geopolitiek binnenbrengt via emoties van geweld, opoffering en wegcijfering.

*Blanke Rites*, de titel van de tweede episode, refereert naar een ceremonieel regime verankerd in Nederlandstalige/Vlaamstalige noties van witheid, christelijke waarden en een onuitputtelijke drang naar een relatie met 'de ander', in dit geval de mensen uit de Nepali bergculturen. Deze episode onderzoekt een pedagogiek om de imperiale code van institutionele kennisproductie te ontleren, een code die archieven consulteert als neutrale portalen naar het verleden. Ik bouw verder op het werk van Ariella Aïsha Azoulay om het belang van een kritische pedagogiek in archiverend werk te beargumenteren. Ik verken disidentificatie als praktijk om de imperiale code van archieven te ontleren.

Reflectie op archieven en het ontleren van hun imperiale impuls is een oefening in onmogelijkheid met de hoop een begrip over de wereld te stimuleren dat voorbij classificatie gaat. Reflectie stoelt vaak op iemands kosmologisch beeld van de wereld<sup>1</sup>. Men reflecteert op een bepaald verhaal door het te interpreteren met waarden en symbolen van een eigen wereldbeeld. Wanneer families schrijven vanuit verschillende kosmologische

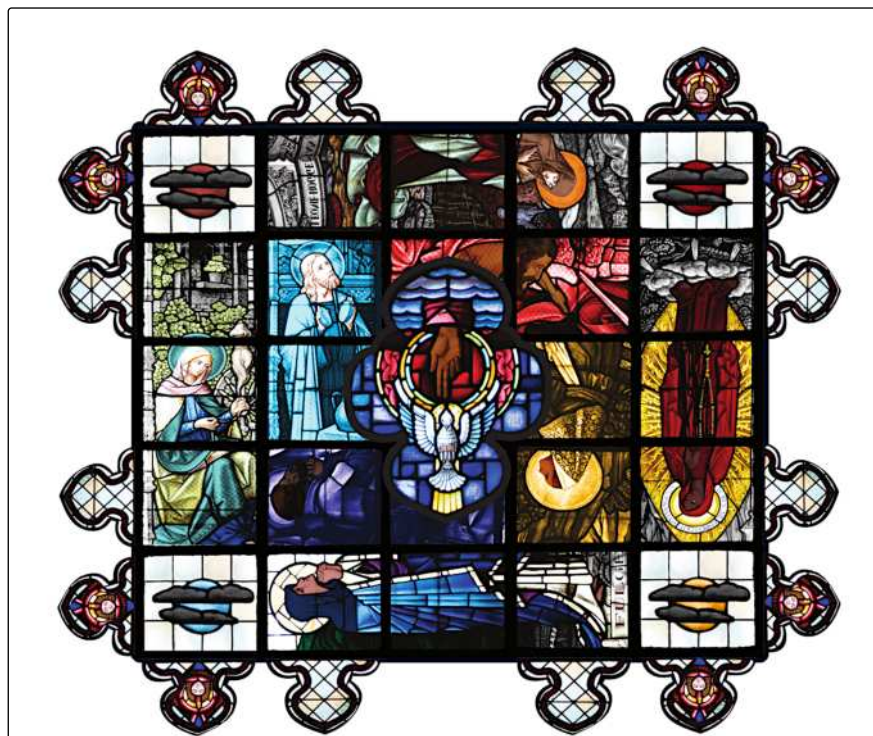
begrippen met eigen talen en verschillende waardenkaders, gaat veel betekenis verloren in communiceren en vertalen. Eén Nepali familie was in staat om te schrijven in het Engels, twee andere Nepali families consulteerden externen die hun orale en/of geschreven Nepali boodschappen vertaalden naar het Engels. De Belgische familie vertaalde hun Nederlandstalige schetsen naar het Engels. De brieven en dagboeken bevatten culturele codes van kosmologische begrippen uit het christendom en hindoeïsme. Het archief is niet enkel een familieaangelegenheid maar vereist vertalers, gemeenschappen, landen, relaties en communicatietechnologieën om elkaar te verstaan en om datgene wat niet gecommuniceerd of vertaald kan worden te interpreteren. Het archief is duidelijk een samenwerking.

Het beeld van Samsara Series E2 *Blanke Rites* is ontworpen als portaal naar een selectie van archiefstukken. Het is samengesteld met glas-inloodramen en ornamenten van de dorpskerk van onze Belgische familie. Het beeld disidentificeert met christelijke verhaallijnen door het te vermengen met een circulaire vertelstructuur van *Bhavachakra*, een boeddhistische-hindoeïstische filosofie aan de basis van karmische Nepali culturen. Het visuele portaal opent een vertelling van 25 (familie)verwanten die verbonden en ontbonden zijn door geopolitiek. Het ontleren van het archief is een oefening in het luisteren naar de geopolitiek die stroomt doorheen de brieven, dagboekfragmenten en mythes.

## Ga Digitaal Verder

Dit artikel vervolgt digitaal met een circulaire vertelling van dagboekfragmenten, brieven en mythes. Op <http://www.samsaraseries.com> zal je hetzelfde beeld zien. Klik op de 4 zonnen en beluister mythes. Klik op de gezichten van de personages en beluister brieven en dagboekfragmenten in het Nederlands en Engels.

*Wat als de (bloed)verwanten van de Himalaya vastzitten in de branding in de zee? Wat als de oceaan een portaal is van wie de communicatiestroom gekaapt is door een imperiale onderstroom? Als we de oceaan verlichten, haar dreiging intomen, zullen de Himalaya dan nog zingen?*



Beeld Samsara Series E2: *Blanke Rites* © Arshia Ali Azmat & Hari Prasad Adhikari Sacré

≈≈≈

### Circulaire vertelling

- Start met een zon, vervolg wijzerzin al cirkelend naar de duif in het centrum.
- Start met de duif, ga via een verticale/horizontale tegel, vervolg wijzerzin naar alle zonnen.
- Start met een personage dat je opvalt, beluister hun verhaal en ga verder op gevoel.

## Blanke Rites: Cyclus 1 Verbranding



Collage Brandende tranen © Arshia Ali Azmat, Annie Bonnarens, Family Sacré-Bonnarens & Hari Prasad Adhikari Sacré

Moeder Maria is gevangen in Samsara door de Demon van de dood YAMA en ze bereist de eindeloze cycli van dood en wedergeboorte. Ze huilt om haar emoties te ontladen in het bestuderen van een kosmologie die zowel beangstigend als fascinerend is. De tranen van mama Annie verspreiden vreugde, mededogen en liefde, ze voedt het leven met verlangen. Verlangen om beter te leven, verlangen om een betere wereld. Onverwachts muteert hetzelfde verlangen in brandhaarden die het leven uitdoven. In Samsara is Moeder Maria in twijfel over de impact van haar tranen. Waarom misbruikt het leven de kracht van het verlangen om haar extensie in de wereld te verbranden?

### Het Archief: Institutioneel geweld als kennisproductie

In haar boek *Potential History: Unlearning Imperialism* stelt Ariella Aïsha Azoulay dat de dominante perceptie van een archief, als blik in het verleden waarin geschiedenis lijkt als wat *werkelijk* gebeurd zou zijn, in feite institutionele geweldpleging is die de wereld reduceert tot rauwe data en daarna hercodeert tot een indexerend van leven, via procedures zoals labelen, classificeren en naamgeving.<sup>2</sup> Volgens Azoulay gaat archiveren over het (de)coderen van levensvormen in termen van hun productiviteit binnen een imperiaal systeem dat gedreven wordt door een drang naar globale commodificatie. Het is niet een praktijk van één persoon of enkele machtige mensen, maar een imperiale code die gereproduceerd wordt door imperiale talen die velen van ons spreken en schrijven. Archivering is niet enkel een praktijk van archivarissen in musea, maar een manier van spreken, uitdrukken en representeren die dominant is

binnen onderzoek, kunst en onderwijs. Dit wordt ook bekrachtigd door de principes van de *Axiologie* (waardensysteem dat ons denken en handelen stuurt) en *Temporaliteit* (tijdsbepaling die ons denken en handelen beïnvloedt).

Axiologie als betekenisgeving schrijft een waarde toe aan bepaalde objecten, culturen, natuur en mensen door ze te vergelijken in een index van kapitaal. Hoewel het symbolisme van de meeste culturen enkel begrepen kan worden vanuit eigen referentiekaders en specifieke kosmologie, gaan archieven deze culturen strippen tot lagen van interpretatie die zichtbaar en leesbaar zijn voor de archiverende code van labelen, classificatie of naamgeving. Wat in deze interpretatie onzichtbaar is, wordt toegang ontzegd tot het archief, onbelangrijk geacht en overgeslagen als betekenisloos voor het schrijven van geschiedenis. De dimensie van tijd en temporaliteit is een uitdrukkingwijze die *ervoor* en *erna* aanbrengt in classificeren van archiefdocumenten. Het archief implementeert tijd door bepaalde sporen van het archief te verankeren als mijlpalen, keerpunten of evoluties om een ontwikkeling of evolutie in de geschiedenis aan te geven. De tijdsindeling van het archief volgt vaak geweld in de wereld en (de)codeert dit met labels zoals *nieuwe wereld*, *gouden eeuw*, *moderniteit*, *bevrijding* om zo het collectieve geheugen over deze gebeurtenissen te veranderen en aan te passen naar

## Blanke Rites: Cyclus 2 Ontworteling



Collage Ontwortelende tranen © Arshia Ali Azmat, Bishnu Prasad Adhikari, Family Sacré-Bonnarens & Hari Prasad Adhikari Sacré

De tranen van Moeder Maria ontwortelen en vertroebelen het verlangen naar leven. De tranen hadden de intentie om het leven te gidsen, maar in deze cyclus van Samsara zijn ze enkel in staat de kinderen te ontwortelen en te ontheemden in een globale strijd voor het leven. Overleven vereist dat mensen zich ontkoppelen van hun wortels, de golven van geopolitiek bebaren en geloven in de goddelijke ingeving die hen zo roekeloos maakte om voort te bestaan. Bishnu Dai is één van deze mensen die de stroom van tranen volgt tot in Qatar, waar hij de prijs op overleven van zijn gemeenschap leert kennen als niet-onderhandelbaar. Het vergt volledige overgave in de goddelijke kracht van Samsara.

verhalen die de impuls van het archief bekrachtigen.

Het archief is een regime, een wijze van kennisproductie waar axiologie en temporaliteit worden ingezet om geschiedenis te produceren. De macht van archieven wordt opgedreven door de institutionalisering van hun praktijk als normatief, door kennisproductie gebaseerd op classificatie, labels en naamgeving. Via universiteiten, musea en culturele centra werd het archief deel van institutionele curricula die geschiedenis onderwijzen als een tijdsindeling met waardeoordelen. Het archief als instituut probeert (on)gewild een einde te maken aan bestaande activiteiten, formaties en structuren, door zijn eigen principes en structuren op te leggen als fundament voor culturele vormen die geen geschiedenis hebben behalve hun concrete verschijningsvorm. Toen mensen elkaar begonnen te (h)erkennen als belichamingen van verschillende categorieën gepropageerd door archieven, zoals *modern*, *derde wereld*, *traditioneel*, *geciviliseerd*, *inheems*, *ruraal*, *onderontwikkeld*, begonnen ze elkaar te lezen in een axiologie van ontwikkeling, met een duidelijke localisering van waar zij vandaan kwamen en een richting waarin ze verder moesten gaan. De labels, gedoopt in een economische logica, creëerden belichaamde kapitalen. Zo werd het algemeen aanvaarde kennis dat de waarde van deze lichamen zich definieerde binnen een imperiale index. Men zou zich dus kunnen afvragen: wie archiveert en wie wordt gearchiveerd? We zouden dit proces kunnen omkeren of er meer perspectieven aan toevoegen, maar dit zou enkel het gewelddadige proces van archiveren als denkkader ontzien, ongeacht wie archiveert. Archiveren is een vorm van kennisproductie die zo normatief is geworden door kunst, onderwijs en onderzoek dat het moeilijk lijkt, misschien zelfs onmogelijk, om ons iets in te beelden voorbij deze praxis van representeren, codificeren en geschiedschrijving van de wereld. Azoulay waarschuwt dan ook voor alternatieve aanpakken waarbij een andere verteller centraal staat, maar waarbij dezelfde archiverende impuls gekopieerd wordt in een schijnbaar parallel geschiedenis die verdacht veel klinkt als diegene die het probeert te weerleggen.<sup>2</sup> In lijn met Azoulay's betoog is de vraag dus niet per se wie we hier de schuld kunnen geven. Belangrijker is hoe we de imperiale harts slag van het archief kunnen ontleren, hoe we ons een pedagogie kunnen inbeelden

die een potentiële geschiedenis opent, een geschiedenis van relatie die de dominante principes van appropriatie, classificatie en geweld actief ontleert.

### Negentien (bloed)verwanten langs de archiverende code

Het archiverend regime destabiliseren, start met het ontleren van eigenaarschap, auteurschap, en wie recht heeft op gedocumenteerde geschiedenis. Het bestuderen van het archief, voornamelijk beschouwd als het bestuderen van het menselijke verleden, werd gedoopt tot een veld van expertise. Men kan expert worden in de culturen van andere mensen en diezelfde mensen het recht op kritiek ontzeggen. Denk aan onderzoekers uit het Globale Noorden die het recht claimen om inheemse culturen te infiltreren en te extraheren opdat deze winstgevend worden voor Europese instituties. Mogelijke kritiek wordt in de kiem gesmoord door het stelen van kunst en cultuur te legitimeren vanuit een Europese drang naar imperiale classificatie.<sup>3</sup> Institutioneel archiveren verhindert mensen hun eigen culturele tradities te volgen. In de naam van classificatie en geschiedschrijving worden zij gedwongen geheroriënteerd en begrensd. Wanneer zij dit weigeren worden ze gecriminaliseerd, en wordt het feitelijke proces van gewelddadige classificatie daarmee verdoezeld. Mensen die weigeren hun classificatie te belichamen en daarvan proberen te ontsnappen, worden in hun beweging geïdentificeerd met nieuwe labels om hen te criminaliseren en te kapitaliseren. Labels zoals *migrant*, *expat*, *vluchteling*, *asielzoeker*, *illegaal zonder papieren*, *geadopteerde*, *niet-begeleide minderjarige* zijn manieren om de lichamen in beweging te coderen met nieuwe labels en grenzen in de indexering van de mens. Deze labels en grenzen (her)coderen de tolerantie ten opzichte van die lichamen. De indexering van de mens identificeert migranten meestal in termen van economisch opportunisme, gaande van profiteurs tot natiebouwers. Vluchtelingen worden meestal gezien als infiltranten in de maatschappij, die enkel in een hiërarchische relatie kunnen toetreden tot de gemeenschap die het recht op de natie en haar rijkdom claimt. Geadopteerden worden meestal gedoopt tot gelukkige mensen die werden gered van de wreedheden en armoede van onbeschaafde volkeren. De migrant, de vluchteling, de geadopteerde, en de inheemse Europeaan zijn allemaal classificaties in de indexering van de mens. Wat als ze uiteindelijk (bloed)verwanten worden?

Het algoritme van menselijke indexering vloeit van nationale archieven naar familiearchieven. Neem gelijk welke foto in het familiearchief en ieder van ons, geschoold in archiverende codificatie, zal waarschijnlijk de categorieën zien die de afgebeelde mensen, culturen en natuur differentiëren in een axiologie van plaats en tijd. De Belgische familie is ongewild het referentiepunt in het familiearchief. Niet enkel omdat zij het archief samenstelde, maar ook omdat zij een categorie belichaamt die haar het recht geeft om de wereld af te reizen en impressies te verzamelen die zij later kan archiveren. Meer dan tweehonderd brieven verwerken het bureaucratische ritueel van adopteren en het toekennen van Europese rechten en burgerschap. Azoulay stelt dat het archief als een instituut burgers helpt te vergeten dat hun burgerschap gebouwd is op het ontzeggen van datzelfde burgerschap voor anderen. Enkele van mijn Nepali (bloed)verwanten hebben geprobeerd om in Europa binnen te komen en hun documenten erkend te krijgen door het Europese recht. Het Europese recht wees hun aanvragen af omdat hun redenen om te migreren of vluchten niet als noodzakelijk werden beschouwd

De ontheemding ontvouwde een netwerk van (bloed)verwanten, verstrooid over een menselijke index: twee gewenste geadopteerden, dertien ongewenste migranten of Nepali's en vier inheemse Europeanen of Belgen. In Nepal delen veertien (bloed)verwanten identificaties zoals Bahun, of Khas Brahmin (Brahmanen uit berggebied), labels die voornamelijk bestaan in een hindoeïstische classificatie die het privilege voor de hogere kaste institutionaliseert door de bewegingsvrijheid van de lagere kaste te beperken. De codificatie van Khas Brahmin accumuleert macht door deze codificatie op te leggen aan groepen die als lagere kaste worden beschouwd en ook aan groepen die oorspronkelijk buiten het kastensysteem vielen, zoals Adhivasi of Janajati (inheemse volkeren) en moslims. Binnen het kastensysteem werden zij gewelddadig gecodeerd als de lagere kaste Matwali, terwijl deze volkeren hun eigen namen hebben zoals Magar, Tharu, Tamang, Rai, Gurung of Limbu om enkele van de grootste Adhivasi- of Janajatigroepen in Nepal te noemen.<sup>4</sup> Het archiveren is niet alleen een Europese maar ook een dominante manier van lichamen classificeren in labels die macht en bewegingsvrijheid ontnemen.

### Ontleren door disidentificatie

Bladerend door het familiearchief kunnen we makkelijk stranden in een binaire lezing van Europa versus Zuid-Azië of hindoeïsme versus christendom, hoewel het archief zelf niet zozeer over België of Nepal gaat maar over een ontheemding die zich ontvouwt tot een netwerk van (bloed)verwanten. Als het archief een relatie is, dan is de inhoud hiervan gedeeld en zijn alle familieleden en hun gemeenschappen eigenaar en auteur. Idealiter betekent dit dat het archief een dialoog en onderhandeling wordt over de manier waarop mensen en hun cultuur worden afgebeeld en gecategoriseerd. Maar dat is niet het geval. Archieven accumuleren hun macht door hun classificaties op te leggen aan de wereld opdat deze leesbaar wordt voor archivisten en hun electoraat.

Er circuleren veel classificaties en woorden in het familiearchief die we zonder kritische reflectie makkelijk kunnen reproduceren en opleggen aan de wereld. Het is dan ook door het reproduceren en opleggen van classificaties dat archieven de materiële wereld een nieuwe vorm geven. Woorden als *Europese burger*, *blank*, *Brahmaan* en *geadopteerde* zijn labels die een zekere geopolitieke mobiliteit en macht bevatten. *Blank* distantieert zich van de raciale categorie wit en duidt op een reinheid van het witte ras. *Blank* is een positie buiten de raciale matrix wat betekent dat *Blank* geen raciale identiteit is, maar een normatieve positie waartegen anderen geracialiseerd worden.<sup>5</sup> Hetzelfde geldt voor *Brahmaan* wat betekenis en macht krijgt door etnische, religieuze en linguïstische groepen te institutionaliseren als lager in status en onrein.<sup>6</sup> Als we het hebben over het institutionele geweld van archieven, dan hebben we het over classificaties zoals *blank*, *Europese burger* en *Brahmaan* die zich in de echte wereld materialiseren in drempels en labels voor mensen die geclassificeerd en behandeld worden als inferieur, infiltrant of 'de ander'. Om de imperiale impuls van het archief te leren ontleren, is er nood aan het ontwikkelen van een pedagogie die zich disidentificeert met deze archiverende classificaties. Ieder van ons heeft al eens *Brahmaan*, *Blank* of *Europese burger* gebruikt om zich te identificeren of lokaliseren in de wereld. Zoals Azoulay stelt zijn dergelijke geopolitieke identificaties gebaseerd op het ontnemen van diezelfde identiteiten voor andere mensen. We moeten deze archiverende classificaties leren ontleren als identificaties zodat men niet een bruine migrant, geadopteerde Nepali of blanke Europeaan ziet, maar

## Blanke Rites: Cyclus 3 Verlichting



Collage Verlichtende tranen © Arshia Ali Azmat, Goma Poudel Family Sacré-Bonnarens & Hari Prasad Adhikari Sacré

Rondwalend in de opeenvolgende cycli van Samsara, groeit de relatie tussen Yama en Moeder Maria tot een vorm van wederzijds respect. Ontroerd door wat ze ziet, huilt Maria tranen van fierheid. Haar tranen hebben de kracht om de levende wezens op haar pad te verlichten. In deze cyclus van Samsara predikt Moeder Maria de waarde van educatie, liefdadigheid en vergiffenis. Goma didi werd gezegend met de verlichtende tranen van Moeder Maria die haar leiden tot onderwijs, liefde en een gelukkig huwelijk. Ze schrijft haar dankbaarheid naar de parallelle wereld neer vanwaar Moeder Maria kwam, en is benieuwd om bij te leren over de mooie principes van verlichting.

de geopolitiek achter deze labels leert lezen die de negentien (bloed)verwanten verbindt en ontbindt.

Disidentificatie als praktijk is gebaseerd op het vermengen van symbolische systemen, en opent een potentieel voor het ontleren van de classificerende impuls van het archief die mensen en culturen fixeert en beperkt tot gefictionaliseerde labels. Disidentificatie als theorie is geworteld in de alledaagse cultuur van minderheden die dominante verhalen en codes moeten recyclen om symbolisch te overleven in een wereld die hen onzichtbaar maakt.<sup>7</sup> Disidentificatie gaat over het creëren van zintuiglijke verschijningsvormen door sporen van het archief te hergebruiken en te vermengen met alledaagse ervaringen die door het archief onbelangrijk worden gemaakt. Vanuit een minderheidspositie kijken naar symbolische systemen is een interessante manier om classificaties te ontleren<sup>2</sup>, vervreemden<sup>8</sup>, disidentificeren<sup>9</sup> of betwisten<sup>10</sup>.

De codering/decodingstheorie van Stuart Hall legt uit hoe dominante identificaties en symbolische systemen niet noodzakelijk op dezelfde manier worden geïnterpreteerd (of gedecodeerd) als hoe ze oorspronkelijk gecreëerd (of gecodeerd) werden.<sup>10</sup> Dit biedt een potentieel voor archiverend werk om het geweld van classificaties te decoderen en het proces van coderen als een apolitieke en bijna objectieve etnografische benadering van de wereld bloot te leggen. In het vooronderzoek van de tweede episode van Samsara Series kregen studenten Disability studies aan de Universiteit Gent een selectie van brieven als audiobestanden aangereikt. De eerste en dominante lezing van het archief is een familiegeschiedenis van liefde, medeleven en solidariteit. Door een conversatie te openen over de temporaliteiten (de ontheemding, Nepali versus Europese tijdslijnen, arbeidsmigratie naar Qatar) en axiologieën (*Blank, Brahmin, Europees*) die in het archief spelen, werden de studenten een kader aangeboden om een meervoudige en politieke interpretatie van de relatie tussen de brieven te interpreteren.

José Esteban Muñoz beschrijft disidentificatie als een vervreemdende praktijk van verzet of oppositie die ontstaat in het samenvoegen van meerdere betekenisystemen.<sup>9</sup> Hij laat zien hoe geracialiseerde LHBT+ personen symbolen van witheid mengen met hun eigen alledaagse



## Blanke Rites: Cyclus 4 Verdrinking



Collage Verdrinkende tranen © Arshia Ali Azmat, Tulsī Hajur-Aama, Family Sacré-Bonnarens & Hari Prasad Adhikari Sacré

Bij het zien van zoveel pijn en leed in het wiel van het leven, heroriënteert Moeder Maria haar tranen tot gereedschap voor groei. Een golf van ontwikkeling bewaart de aarde van het leven, maar de aarde raakt snel verzadigd, niettemin blijven hulp en steun toestromen. In deze cyclus van Samsara, riskeert het leven zelf te verdrinken in goede intenties. Hulp en ontwikkeling blijven toestromen totdat het leven verstikt in een golf van eendimensionale solidariteit. Hajur-Aama schrijft naar de bron van die tranen dat de overstroming van hulp een golf van geweld ontluikt in haar leven, en verzoekt de bron om te stoppen het water te misbruiken voor eigen belang.

ervaringen. Zo destabiliseren zij de dominante narratieven rond seksualiteit en ras, en projecteren ze zichzelf in de dominante en centrale categorieën van betekenisgeving waarvan ze buitengesloten werden als niet-heteroseksueel en niet-wit. Het projecteren van Goma didi in de heilige Moeder Maria en het (her)coderen van de Europese christelijke kleuren naar Nepali huwelijkskleuren belichaamt het idee van disidentificatie zoals beschreven door Munoz. Hoewel het christendom vele delen van de wereld veroverde, hanteert het bepaalde grenslogica's die ondoordringbaar zijn zoals huidskleur en kleurcodering. Deze logica's achter grenzen construeren en versterken een temporaliteit, namelijk wie de eerste en echte christenen zijn, en een axiologie, namelijk wiens esthetiek echt christelijk is. Deze temporaliteit en axiologie maken duidelijk wie de esthetiek van de kerk kan opeisen als hun geschiedenis. Het mengen van Goma didi in de Heilige Moeder Maria gaat niet alleen over het betwisten van dominante archiefregimes van witheid en het christendom, maar bouwt een relatie tussen de deugden van Moeder Maria en het verhaal van Goma didi dat vaak buiten de officiële geschiedenisboeken blijft.

Volgens Gayatri Gopinath biedt het ontleren van de natie als normatieve betekenisgever potentieel voor archiverend werk.<sup>8</sup> Ons familiearchief is geen verhaal over België en Nepal. Beide naties zijn culturele en linguïstische voorbeelden van gewelddadige en ontwrichtende archiefregimes tegenover lokale culturele identiteiten met als doel een nationale identiteit en taal te creëren. De algemene locaties vanwaar uitgewisseld wordt tussen vertellers is het landelijke Vlaanderen (een regio in België), het Berggebied Kaski (een district in Nepal) en Doha (de hoofdstad van Qatar). De relaties en immobiliteit tussen deze regio's vertelt een geopolitiek door ervaringen en emoties. Het ontvangen van brieven van Bishnu Dai vanuit Qatar en later van Yam Bhai vanuit Saudi-Arabië, ontluikte een emotie die alle familieleden verbond. Het dwong de familie om de gewelddadige indexering van mensen onder ogen te zien die één broer een gewenste geadopteerde maakte in Europa en twee broers labelde als ongewenste migranten, gedwongen tot onmenselijke werkomstandigheden in de Golfstaten.

Azoulay beargumenteert het belang van imperiale classificaties,

gepropageerd door archiverende regimes, te ontleren. Het familiearchief vertelt het verhaal van een geadopteerd lichaam en het traject van inburgering in Europees burgerschap, en legitimeert zo het ontzeggen van datzelfde burgerschap voor de Nepali (bloed)verwanten. Dit doet het door een legitimerende geschiedenis te creëren. In de archiverende geschiedschrijving worden Nepali bergculturen geregistreerd als oud, authentiek, oriëntaal, onderontwikkeld en in nood van christelijke liefdadigheid. De dominante geschiedenis verzaakt de politieke dimensies van Nepali classificaties op te nemen zoals *Brahmin* of *Tagadhari*, die beide gebruikt worden voor geboren 'Indo-Ariërs', omdat de Europees-christelijke lens voornamelijk de materiële armoede registreert. Het archief produceert geschiedenis door temporaliteiten, zoals derde wereld versus eerste wereld, te verknopen met waardensystemen, zoals onderontwikkeld versus ontwikkeld. De geschiedschrijving waarin temporaliteit verknoot met axiologie in verhalen van vooruitgang, ontwikkeling en mijlpalen, legitimeert de imperiale impuls aangezien het geweld kan introduceren als het brengen van beschaving.

Om het archiverend classificeren te ontleren, moeten we ons leren verbinden met de imperiale code die het mogelijk maakt om geweldpleging te coderen als vooruitgang in geschiedenis. Het ontleren van de historische opsplitsing van tijd en ruimte, is één van de manieren om weerstand te bieden aan tijdsperiodes, geografische afbakeningen en andere classificaties die leiden tot onder andere economische crisissen, kastensystemen, christelijke liefdadigheid en vluchtelingen crisissen. De oproep tot ontleren is een oproep om te reflecteren over hoe ons burgerschap en onze stabiliteit zich verhouden tot onze verwantschappen. Nog belangrijker is het een oproep om ons te leren verbinden in dialoog met onze verwantschappen voor wie de impact van deze crisissen en systemen zwaarder is. *Samsara Series E2 Blanke Rites* speelt met die dialogen in een familiecontext om vragen op te werpen die de huidige geopolitieke formaties willen te destabiliseren.

- Hoe christelijke archieven ontplooiën als portaal? Wat is wenselijk om te (de)activeren?
- Hoe kunnen verwantschappen ontleren om verscheurd te worden door indexering?
- Hoe kan disidentificatie ons helpen om imperialiteit te ontleren?
- Wat is het potentieel van esthetiek in het verbinden van (bloed)verwanten?

Veel dank aan de families Poudel, Shreshta, Adhikari & Sacré-Bonnarens voor het documenteren van onze familiegeschiedenis en het vertrouwen om kritische interpretaties toe te laten. Met dank aan Elodie Mugrefya en Saurav Ghimire voor hun constructieve feedback op dit artikel. Met dank aan mijn promotoren Sruti Bala & Kris Rutten voor hun engagement en betrokkenheid in mijn onderzoek.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Pattanaik, Devdutt, and Jerry Johnson. 2017. <i>I Am Divine. So Are You: How Buddhism, Jainism, Sikhism and Hinduism Affirm the Dignity of Queer Identities and Sexualities</i>. 1st Edition. Element.</p> <p>2. Azoulay, Ariella. 2019. <i>Potential History: Unlearning Imperialism. Place of publication not identified</i>.</p> <p>3. Allli, Sabrina. 2020. 'Ariella Aisha Azoulay: "It Is Not Possible to Decolonize the Museum without</p> | <p>Decolonizing the World." <i>Guernica</i>. 12 March 2020.<br/> <a href="https://www.guernicamag.com/miscellaneous-files-ariella-aisha-azoulay/">https://www.guernicamag.com/miscellaneous-files-ariella-aisha-azoulay/</a>.</p> <p>4. Bista, Dor Bahadur. 2004. <i>People of Nepal</i>. Kathmandu, Nepal: Ratna Pustak Bhandar.</p> <p>5. Wekker, Gloria, and Braidotti Rosi. 1996. <i>Praten in Het Donker</i> :</p> |
|--|---|

- Multiculturalisme En Anti-Racisme in Feministisch Perspectief. Kampen: Kok Agora.
6. Pariyar, Sarita. 2018. 'The Old Weight of Caste'. *The Record* (blog). 10 December 2018. <https://www.recordnepal.com/podcast/the-old-weight-of-caste/>.
  7. Adhikari-Sacré, Hari Prasad, Hoda Siahtiri, and Kopano Maroga. 2020. 'Geopoetic Praxis in European Diversity/Decoloniality'. *Critical Arts* 0 (0): 1-16. <https://doi.org/10.1080/02560046.2020.1788617>.
  8. Gopinath, Gayatri. 2018. *Unruly Visions: The Aesthetic Practices of Queer Diaspora*. Durham ; London: Duke University Press Books.
  9. Munoz, Jose Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers Of Color And The Performance Of Politics*. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press.
  10. Hall, Stuart, Jessica Evans, and Sean Nixon, eds. 2013. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Second edition. Los Angeles : Milton Keynes, United Kingdom: SAGE Publications Ltd.



# EN Palimpsest of the Africa Museum



*Palimpsest of the Africa Museum*<sup>1</sup> (Matthias De Groof, Mona Mpenbele, 2018) chronicles the long and laborious process of renovating the Africa Museum in Tervuren, Belgium. The documentary follows interventions in the infrastructure, the way the building itself is being remodelled, and restorations of objects and statues. In the mean time, attempts are being made to change the politics of the institution as well. Throughout these renovations, 'The group of six' (Billy Kalonji, Toma Muteba Luntumbue, Ayoko Mensah, Anne Wetsi Mpoma, Gratia Pungu and Emeline Uwizeyimana) carefully and persistently deconstruct the museum's cultural heritage and its roots in the Belgian colonial project. The stills we selected show moments of ambiguous agency, where it is not so clear who can, should or have a say. While every physical part of the museum is radically transformed in time for its re-opening, the question of entitlement remains fundamentally unaddressed and unresolved.

1. <http://medusafilms.be/>









# Inheriting frictions

when genealogies collide

# Hériter de frictions

quand les généalogies entrent en collision

# Frictie erven

wanneer genealogieën botsen



# NL Van verleden naar toekomst. Democratie, diversiteit en cultureel erfgoed-in- wording.

Kris Rutten en Gert Biesta

*Deze tekst is een herpublicatie van het artikel Rutten, K. en Biesta, G.J.J. (2015). Van verleden naar toekomst. Democratie, diversiteit en cultureel erfgoed-inwording. Volkskunde, 3: 439-456. Het artikel maakt deel uit van een themanummer van het tijdschrift Volkskunde rond Immaterieel erfgoed en diversiteit dat uitgegeven werd in samenwerking met tapis plein, de huidige Werkplaats Immaterieel Erfgoed. De focus van het themanummer was de zoektocht naar wat 'diversiteit' kan betekenen in een context van immaterieel cultureel erfgoed. Het artikel is een belangrijke inspiratiebron geweest voor onze gesprekken doorheen het traject van DiVersies en wordt daarom mee in deze publicatie opgenomen. Het artikel werd in zijn oorspronkelijke vorm overgenomen met enkele aanvullingen en contextualisering toegevoegd aan de voetnoten.*

Het uitgangspunt voor dit themanummer van Volkskunde rond *Immaterieel erfgoed en diversiteit* is dat - zoals beschreven in de *Call for Papers* - "het zoeken naar duurzaam samen-leven met respect en waardering voor culturele en maatschappelijke diversiteit vandaag de dag meer dan ooit aan de orde is"<sup>1</sup>. De UNESCO conventie van 2003 voor de bescherming van immaterieel erfgoed stelt dat deze vorm van erfgoed een belangrijke bron is van culturele diversiteit en tegelijkertijd een waarborg is voor duurzame ontwikkeling.<sup>2</sup> De UNESCO conventie - die in 2010 ook de basis vormde voor een ministeriële visienota rond immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen<sup>3</sup> - vertrekt vanuit de paradox dat globalisering en sociale veranderingen enerzijds aanleiding dreigen te geven tot het verdwijnen van immaterieel cultureel erfgoed, maar dat anderzijds de globalisering door het toegenomen contact met andere culturen net ook kansen biedt om diversiteit in alle rijkdom te ervaren<sup>4</sup>. Omtrent immaterieel cultureel erfgoed zien we zowel in de UNESCO-conventie als in de Vlaamse visienota een gelijkaardige missie: "In het immaterieel cultureel erfgoed is de culturele diversiteit van de wereld zichtbaar. Een beleid voeren en positieve maatregelen nemen, geeft garanties op een duurzame ontwikkeling. Culturele diversiteit vertaalt zich evenzeer in 'Vlaanderen als (eeuwenoud) kruispunt van culturen'. Kennis over of kennis

maken met het erfgoed van groepen en gemeenschappen in en buiten Vlaanderen is gemeenschapsvormend”<sup>5</sup>. Zowel internationaal als in Vlaanderen worden inspanningen geleverd om het draagvlak rond immaterieel cultureel erfgoed te vergroten en op die manier ook het immaterieel cultureel erfgoed veilig te stellen (bijvoorbeeld door inspanningen op het vlak van digitalisering).<sup>6</sup>

Deze toenemende aandacht voor (immaterieel) cultureel erfgoed en de relatie met identiteit, sociale cohesie (‘samen-leven’), burgerschap en diversiteit komt ook naar voren in *Horizon 2020*, een grootschalig onderzoeksprogramma van de Europese Unie<sup>7</sup>. Een belangrijke programmaliijn betreft de rol die het culturele erfgoed kan spelen in het creëren van Europese verbondenheid met als specifieke doel het ‘overwinnen’ van wat wordt aangeduid als de huidige EU-crisis.<sup>8</sup> Het doel van deze programmaliijn is onder andere om te onderzoeken hoe kritische reflectie op de historische en normatieve wortels van de culturele en democratische praktijken en instituties van Europa kan bijdragen aan de vorming van een hedendaagse Europese identiteit. Daarmee sluit het aan bij een trend in recent theoretisch en empirisch onderzoek naar cultureel erfgoed waarin identiteit centraal staat en waarbij vaak wordt vertrokken van de premisse dat omgang met erfgoed kan bijdragen aan het leren kennen en begrijpen van andere culturen en dat op die manier het samenleven-in-pluraliteit ondersteund en bevorderd kan worden.<sup>9</sup> <sup>10</sup>Dit impliceert een maatschappelijk project dat afhankelijk is van de vorming van een gedeelde identiteit, middels het ‘begrijpen’ van andere culturen, en waarbij de relatie met erfgoed wordt gezien als een belangrijke ‘motor’ voor dit proces.

In deze bijdrage willen we deze premisse nader analyseren, vooral om zichtbaar te maken wat dit impliceert voor de omgang met immaterieel cultureel erfgoed. We stellen daarbij de vraag of het samenleven-in-pluraliteit inderdaad gebaseerd dient te zijn op de vorming van een gedeelde identiteit en sociale cohesie of dat er een andere uitdaging ligt om democratisch samenleven-in-pluraliteit vorm te geven. In die context stellen we ook de vraag of de omgang met cultureel erfgoed *louter* op het verleden gericht zou moeten zijn, of dat er daarnaast ook aandacht besteed moet worden aan de manieren waarop nu aan het erfgoed van de toekomst gewerkt kan worden<sup>11</sup>.

In wat volgt gaan we eerst dieper in op de groeiende tendens om cultureel erfgoed te ‘instrumentaliseren’ voor maatschappelijke doeleinden, vooral in relatie tot het vraagstuk van samenleven-in-pluraliteit. Vervolgens zullen we een aantal kanttekeningen plaatsen bij de manier waarop cultureel erfgoed vanuit het EU-beleid wordt ingezet om de huidige EU-crisis aan te pakken om van daaruit tot een kritische beschouwing te komen over zowel het potentieel als de beperkingen van het inzetten van (immaterieel) cultureel erfgoed voor maatschappelijke doeleinden, vooral met betrekking tot kwesties van pluraliteit en democratie. Op basis daarvan zullen we vervolgens beargumenteren dat de focus niet uitsluitend gericht zou moeten zijn op het verleden maar ook op de toekomst, dat wil zeggen op het immaterieel cultureel erfgoed-in-wording. Daarbij komt vooral de vraag in beeld hoe omgang met de creatie van erfgoed-in-wording een bijdrage kan leveren aan een democratisch project dat gebaseerd is op *identificatie* en *pluraliteit*. In die context zullen we ook kort ingaan op het potentieel van hedendaagse artistieke praktijken voor het tot stand brengen van (en het genereren van kritische reflectie op) het immaterieel cultureel erfgoed van de toekomst.

## Het instrumentalisieren van cultureel erfgoed

De centrale doelstelling van de oproep *REFLECTIVE-2-2015: Emergence and Transmission of European Cultural Heritage and Europeanisation*<sup>12</sup> in het kader van het Horizon 2020 onderzoeksprogramma is om onderzoek op te zetten naar de rol die cultureel erfgoed kan spelen in het creëren van een gevoel van Europese verbondenheid en het overwinnen van de huidige EU-crisis:

“Cultural heritage and values are at the heart of our capability of overcoming the current EU crisis which could well provide the stimulus for revising EU policies so as to provide a solid basis for the emergence of a truly European cultural heritage and for passing it to future generations”<sup>13</sup>. In dit onderzoeksprogramma wordt cultureel erfgoed gezien als een cruciaal hulpmiddel en bindmiddel voor collectieve herinnering en voor de gemeenschapsvorming van groepen, alsook voor de persoonlijke ontwikkeling van de burgers van de EU: “In all its forms, cultural heritage, values, institutions and language are crucial for the collective memories and sociability of groups but also for the personal development of citizens, enabling them to find their place in society”<sup>14</sup>.

Soortgelijke ideeën zijn ook terug te vinden in de *Council Conclusions of 21 May 2014 on Cultural Heritage as a Strategic Resource for a Sustainable Europe*<sup>15</sup>. In dit rapport wordt gesteld dat cultureel erfgoed van groot belang is voor Europa en een cruciale component van het Europese project. Naast de mogelijke economische voordelen (bv. voor toerisme) wordt cultureel erfgoed vooral gezien als een bron van sociaal en symbolisch kapitaal aangezien het de mogelijkheid heeft om burgers te inspireren en participatie aan het openbare leven te stimuleren en om diversiteit en interculturele dialoog te bevorderen door bij te dragen aan een gevoel van verbondenheid met een grote gemeenschap, met als gevolg een beter begrip van en respect voor andere volkeren en culturen: “[C]ultural heritage plays an important role in creating and enhancing social capital because it has the capacity to ... promote diversity and intercultural dialogue by contributing to a stronger sense of ‘belonging’ to a wider community and a better understanding and respect between peoples”<sup>16</sup>. Aandacht voor cultureel erfgoed zou bovendien helpen om sociale ongelijkheid te verminderen, sociale inclusie, culturele en sociale participatie te faciliteren, en ook intergenerationele dialoog en sociale cohesie te bevorderen.

De Raad van de EU roept vanuit dat perspectief de lidstaten en de commissie op om de intrinsieke waarde van cultureel erfgoed te erkennen en het potentieel van cultuur en cultureel erfgoed ten volle te benutten om op die manier een (Europese) samenleving tot stand te brengen die gebaseerd is op democratische, ethische, esthetische en ecologische waarden. Dit laatste is volgens de conclusies van de Raad in het bijzonder van belang in tijden van crisis: “[To] recognise the intrinsic value of cultural heritage and deploy the potential of culture and cultural heritage as a shared strategic resource for developing a society based on democratic, ethical, aesthetic and ecological values, in particular in a moment of crisis”<sup>17</sup>. Het rapport van de Horizon 2020 expertgroep voor cultureel erfgoed – *Getting cultural heritage to work for Europe*<sup>18</sup> (april 2015) – legt een gelijkaardige nadruk op de maatschappelijke functie van cultureel erfgoed in het algemeen en benadrukt het belang van een innovatieve inzet van dit erfgoed<sup>19</sup> voor het stimuleren van economische groei, het creëren van jobs, het bevorderen van sociale cohesie en duurzame ontwikkeling.

Deze rapporten, maar ook recente literatuur tonen aan dat cultureel

erfgoed op dit moment een centrale rol toebedeeld krijgt als mogelijke oplossing voor een veelheid aan maatschappelijke problemen.<sup>20</sup> De ideeën die in deze rapporten naar voren worden gebracht, roepen niet alleen vragen op over de rol die wordt toebedeeld aan materieel en immaterieel erfgoed, maar ook over de probleemanalyses die aan deze rapporten ten grondslag liggen. Op dit laatste punt gaan we nu nader in. We richten ons daarbij op de Europese context en de idee dat er sprake zou zijn van een ‘crisis’ van het Europese ‘project’.

### **De Europese crisis als een crisis van de democratie**

Volgens diverse auteurs heeft de wereldwijde financiële crisis van 2008 niet alleen een ingrijpende impact gehad op de internationale en de Europese economie, maar heeft deze crisis tegelijkertijd het Europese ‘project’ zelf enorm onder druk gezet, specifiek het Europese *democratische* project.<sup>21</sup> De economische crisis kan gezien worden als een test van dit project en meer bepaald een test van de democratische waarde van *solidariteit*.<sup>22</sup> <sup>23</sup>De waarde van solidariteit is uiteraard sterk verbonden met de twee andere bepalende democratische waarden: gelijkheid en vrijheid. Sommige onderzoekers stellen dat de economische crisis de publieke steun voor het Europese project ondermijnt en dat de sterke opkomst van populistische politieke partijen hier een duidelijk bewijs van is.<sup>24</sup> Tsoulakis stelt tamelijk scherp dat de belangrijkste verworvenheden van Europa, namelijk vrede, democratie, mensenrechten en de welvaartstaat bedreigd zijn zolang de economische crisis het ‘monster’ van het populisme blijft versterken.<sup>25</sup>

In een analyse van data van de Eurobarometer polls toont Thomas Risse echter aan dat het niveau van identificatie met de EU juist gestegen is tijdens de Euro crisis en dat - na een achteruitgang in 2010 - het niveau van identificatie met de EU de pre-crisis niveaus van de jaren 2000 in 2013 opnieuw bereikt heeft.<sup>26</sup> In 2013, bijvoorbeeld, gaf 59% van de ondervraagden aan dat ze op zijn minst enige mate van identificatie voelden met de EU en dat slechts 38 % van de ondervraagden zich enkel identificeerden met de eigen natiestaat. Deze bevindingen ondersteunen de *dual identity* these, namelijk het idee dat EU burgers zich in groeiende mate identificeren zowel met de eigen natie als met Europa, eerder dan dat ze kiezen voor één van beide identiteiten. Wat solidariteit betreft, tonen de data aan dat hoe meer mensen zich identificeren met Europa (als een secundaire identiteit), hoe meer ze bereid zijn om economisch beleid met herverdelende consequenties te steunen. Deze solidariteit is echter niet onvoorwaardelijk. In Duitsland, bijvoorbeeld, is het sterk gerelateerd aan ‘budgettaire discipline’. Risse concludeert dat het gevoel van een Europese identiteit niet volledig achteruit gegaan is tijdens de crisis van de Euro en dat een meerderheid van de Europeanen bereid is om een zekere prijs te betalen voor hun Europese identiteit door solidariteit hebben met andere EU-burgers. Dit impliceert volgens hem dat de Europese politieke gemeenschap meer ‘volwassen’ is dan vele onderzoekers lijken te denken<sup>27</sup>, hoewel recente discussies rondom de vluchtelingenproblematiek uiteraard laten zien dat de kwestie van solidariteit binnen en over de grenzen van Europa een complexe en omstrede kwestie blijft.<sup>28</sup>

De stelling is hier niet dat er geen problemen zouden zijn met de staat van democratie in Europa, maar dat de situatie veel te complex is om zomaar te stellen dat de Europese democratie al dan niet ‘in crisis’ is. In een verhelderende analyse van de opkomst van populisme in Europa – inclusief

nationalistische vormen van populisme – benadrukt Yannis Stavrakakis het verschil tussen populistische bewegingen die de democratie *bedreigen* en populistische bewegingen die spreken in naam van de democratische ‘demos’.<sup>29</sup> Dit zijn bewegingen, die in een meer ‘democratische; interpretatie van populisme, effectief proberen om de democratische ‘wil van het volk’ tot uiting te brengen. Stavrakakis betoogt dat het belangrijkste doelwit van deze vorm van populisme de elites zijn die de internationale stromen van geld en informatie beheren. Deze elites bepalen het kader van het publieke debat, en het publieke leven, maar zijn tegelijkertijd de voeling kwijtgeraakt met de ethos van de democratie. In het licht hiervan betoogt Christopher Lasch dat de belangrijkste bedreiging tegenwoordig niet komt vanuit de ‘massa’, maar vanuit de top van de maatschappelijke hiërarchie.<sup>30</sup> Volgens Stavrakakis heeft Europa daarom nood aan een vorm van ‘progressief populisme’, een progressieve democratische beweging die vertrekt van onderuit. Dit populisme moet niet verward worden met rechts/nationalistisch populisme. Terwijl dergelijke krachten ook vaak als populistisch worden afgedaan, zijn ze niet gericht tegen de dominante groepen, maar eerder tegen de maatschappelijk achtergestelde groepen die ze als bedreigend ervaren.<sup>31</sup>

Dergelijke observaties bieden een meer genuanceerde interpretatie van de manier waarop en de mate waarin Europa ‘in crisis’ is, specifiek als het gaat over de crisis van het Europese democratische project. Voor haar legitimering heeft Europa nood aan ruime publieke (‘populaire’) steun, zowel voor het Europese project zelf als voor het ondersteunen van de waarden van *vrijheid, gelijkheid en solidariteit*. Stavrakakis stelt terecht dat wat er vandaag de dag op het spel staat, niet zozeer de aan- of afwezigheid is van populistische partijen maar eerder het specifieke democratische of antidemocratische karakter van dergelijke bewegingen. De uitdaging wordt dan wat er gedaan kan worden om identificatie met het Europese democratische project te stimuleren, en specifiek met de waarden van vrijheid, gelijkheid en solidariteit. De analyse van Stavrakakis toont aan dat dit in het bijzonder een uitdaging is in tijden dat Europa zelf niet altijd consequent handelt in lijn met deze waarden.<sup>32</sup>

De vraag die we hierboven centraal gesteld hebben - of (immaterieel) cultureel erfgoed kan bijdragen aan het ‘overwinnen’ van de EU-crisis - dient dus geherformuleerd te worden naar de vraag in welke mate immaterieel cultureel erfgoed kan bijdragen aan het genereren van steun voor en identificatie met Europa (of meer nationale en sub-nationale gemeenschappen) als een *democratisch* project. Wat deze identificatie met Europa als democratisch project al dan niet impliceert werken in wat volgt verder uit.

### **Sociale cohesie of democratie?**

Zoals we hier boven reeds aantoonde valt het op dat in veel Europese documenten over het maatschappelijke potentieel van cultureel erfgoed, het potentieel voornamelijk gekaderd wordt in functie van ‘sociale cohesie’ (of op basis van gerelateerde termen zoals sociaal kapitaal, integratie, inclusie, verbondenheid en participatie). Daarbij gaat men er van uit dat cultureel erfgoed Europa – of de samenleving in het algemeen – meer samenhangend, geïntegreerd en inclusief kan maken. Zoals hierboven ook reeds gesteld, geldt een zelfde verwachting ten aanzien van immaterieel cultureel erfgoed zoals blijkt uit de UNESCO conventie en de Vlaamse visienota. Het is echter van belang om te benadrukken dat sociale cohesie niet hetzelfde is als

democratie. Het eenvoudige argument is dat een samenleving met een hoge mate van cohesie niet automatisch of noodzakelijk een democratische samenleving is, want samenlevingen kunnen samenhangend zijn zonder referentie aan een brede waaier van samenhangende 'waarden'.<sup>33,34</sup> Het is enkel wanneer het sociale weefsel van een samenleving gedragen wordt door 'democratische' waarden – waarden zoals vrijheid, gelijkheid en solidariteit – dat een samenleving pas echt een democratische samenleving kan zijn.<sup>35</sup>

Voor Europa – en de toekomst van democratie binnen Europa – is de uitdaging dus niet enkel om meer 'samenhangend' te worden en daartoe cultureel erfgoed in te zetten. De echte uitdaging is om steun te genereren voor de democratische zaak zelf. Het gaat dus niet zozeer om het vestigen van een gedeelde Europese identiteit maar om positieve identificatie met Europa als een democratisch project. De reden waarom dergelijke steun niet vanzelfsprekend is – maar een voortdurende aandacht en investering vereist – heeft te maken met het feit dat op het meest basale niveau, democratie verwijst naar een manier van samenleven die er van uitgaat dat de pluraliteit en de diversiteit die in de samenleving bestaat in principe 'wenselijk' is. Democratie heeft daarom niet zozeer te maken met de expressie en het nastreven van een eigen identiteit, of een eigen opvatting over het goede leven, maar behelst een manier van samenleven in pluraliteit die ruimte laat voor een breed gamma aan verschillende identiteiten en opvattingen. De democratische manier van leven heeft daarom nood aan wat David Marquand omschreven heeft als een zekere discipline en een vorm van zelfbeheersing.<sup>36</sup> Daar waar de democratische waarde van *vrijheid* het basisrecht uitdrukt van alle individuen om hun eigen invulling te geven aan het goede leven, en daar waar de democratische waarde van *gelijkheid* benadrukt dat in principe elke opvatting over het goede leven gelijkwaardig is, verwijst de waarde van *solidariteit* naar de 'proactieve' dimensie van democratie, het feit dat samenleven op een democratische manier ook aandacht vraagt voor het welbevinden van anderen. Democratie is, anders gezegd, niet louter een kwestie van de maximalisatie van eigenbelang maar vereist ook een zekere mate van altruïsme, een zekere zorg voor een publieke sfeer waarin ruimte is voor een samenleven-in-pluraliteit.

Democratie heeft in haar basis-betekenis uiteraard ook te maken met een bepaalde vorm van besturen, die kan omschreven worden als een vorm van bestuur *van* het volk, *door* het volk en *voor* het volk. Het is echter van belang om te benadrukken dat niet elke uitdrukking van de wil van het volk daarom automatisch democratisch is.<sup>37</sup> Net daarom bestaat de nood om de nadruk te leggen op de waarden van vrijheid, gelijkheid en solidariteit die aan de basis liggen van de democratische manier van leven. Enkel wanneer de wil van het volk gearticuleerd wordt in relatie tot deze waarden, kan het bestuur van, door en voor het volk als democratisch worden aanzien. Dit punt wordt zeer uitdrukkelijk gemaakt door Chantal Mouffe die stelt dat democratie niet neerkomt op een 'pluralisme zonder grenzen', omdat een democratische samenleving diegenen die haar basiswaarden bedreigen niet kan zien als legitieme tegenstanders.<sup>38</sup> Dit wil echter niet zeggen dat de grenzen van de democratische samenleving enkel kunnen afgebakend worden op één enkele manier en dat de democratische 'orde' dus binnen deze grenzen vastligt. Mouffe ziet democratie als een 'conflicterende consensus' waar er een consensus is over de ethisch-politieke waarden van vrijheid en gelijkheid voor allen, maar waar er een duidelijke dissensus is over hun specifieke interpretatie. De lijn die moet getrokken worden is dus tussen diegenen die



deze waarden verwerpen en diegenen die juist door ze te aanvaarden vechten voor conflicterende invullingen van deze waarden.<sup>39</sup>

Mouffe benadrukt bovendien om democratie te benaderen als een historische uitvinding en dus een door en door politiek project met een specifieke voorkeur voor hoe we ons samenleven organiseren.<sup>40</sup> Dit helpt om te begrijpen dat diegenen die oppositie voeren tegen bepaalde democratische waarden daarom niet noodzakelijk irrationeel zijn, maar eerder het democratische project en haar waarden niet onderschrijven. Datgene wat dus op het spel staat in tijden van crisis is een strijd over de waarden die bepalen hoe we als gemeenschap samenleven. De steun voor de democratische zaak moet daarom actief georganiseerd, gesteund en onderhouden worden en kan daarom niet als vanzelfsprekend beschouwd worden. Het gaat hierbij niet zozeer om het promoten en bestendigen van een specifieke identiteit – bijvoorbeeld één gedeelde democratische identiteit – maar om het creëren van identificatie met het democratische project en haar achterliggende waarden. Of het vereist het stimuleren van het *verlangen* naar de democratische manier van samenleven.<sup>41</sup>

### **Van identiteit naar identificatie**

De term identificatie verwijst naar een actieve doelstelling (identificeren met), eerder dan naar een statische situatie (identiteit). Identificatie met democratie en haar onderliggende waarden is iets dat actief moet bereikt worden en dat tegelijkertijd onderhouden moet worden. Democratie kan niet zomaar als vanzelfsprekend gezien worden, maar vereist voortdurende aandacht, niet in het minst omdat zonder dergelijke aandacht de identificatie met het democratische project kan eroderen of ondermijnd kan worden. Een tweede reden om de term identificatie te gebruiken heeft te maken met het feit dat democratie net te maken heeft met de vraag hoe samenleven mogelijk is gezien het bestaan van verschillende identiteiten en opvattingen over het 'goede leven'. Deze identiteiten en opvattingen zijn belangrijk voor ons gevoel van 'zelf', ons gevoel van locatie, ons gevoel van thuishoren en ons gevoel van verbondenheid. Het punt van democratie is daarom niet om afstand te nemen van dergelijke identiteiten, maar om ze in een ruimere democratische context te plaatsen. Daarom is het de centrale uitdaging van democratisch samenleven om de eigen identiteit te onderhandelen met de ruimere democratische zaak, een onderhandeling die een zekere discipline en zelfbeheersing vereist. Het basisuitgangspunt is dus dat het engagement met democratie niet moet gezien worden als het aannemen van een bepaalde identiteit, maar als een voortdurend proces van identificatie met het democratische 'project' en de eraan ten grondslag liggende waarden.

Identiteit gaat niet alleen over het identificeren met iets algemeen – zoals 'de mensheid' of 'Europa' – maar gaat vaak over specifieke identiteiten met als gevolg dat er steeds sprake is van differentiatie en segregatie. Een dergelijke benadering benadrukt de voortdurende ambigüiteit van identificatie en verschil: identificeren met Vlaanderen, impliceert een tegenstelling met België; identificeren met Schotland, impliceert een tegenstelling met het Verenigd Koninkrijk, identificeren met Europa, impliceert een tegenstelling met de Verenigde Staten, enzovoorts.<sup>42</sup> Bovendien kan het afhangen van de context of we onszelf identificeren met een nationale of een supra-nationale gemeenschap. Dit is vooral van belang om een empirisch begrip te krijgen van wat we hierboven de *dual-identity* thesis genoemd hebben die ingaat op de vraag onder welke omstandigheden

en op welke manieren het mogelijk is om te identificeren met de eigen (lokale, regionale, nationale, culturele, politieke, ethnische, gegendere identiteiten) en tegelijkertijd met het Europese democratische project en de onderliggende waarden. Zo'n benadering is vooral interessant om de discussie over immaterieel cultureel erfgoed niet louter te richten op het verleden, maar ook aandacht te besteden aan de manier waarop cultureel erfgoed *nu* werkt in relatie tot democratische identificatie en wat, tegen de achtergrond van dit alles het kan betekenen om effectief het erfgoed van de toekomst te creëren en hoe dit precies kan bijdragen aan het stimuleren en verdiepen van een verlangen naar democratisch samenleven in pluraliteit.

Als democratie niet het vestigen van een gedeelde identiteit is maar allereerst een identificatie met de onderliggende waarden van vrijheid, gelijkheid en solidariteit vereist, dan is het de vraag welke rol materieel en immaterieel cultureel erfgoed hierin kunnen spelen. Daarbij doen zich een aantal spanningen voor. Eén is dat het erfgoed vaak uitdrukking van een specifieke identiteit is – bijvoorbeeld nationale identiteit, of regionale, of religieuze of etnische – en dat democratische identificatie juist vraagt om 'voorbij' zulke specifieke identiteiten tot een identificatie met het democratische 'project' te komen. Dit zou kunnen impliceren dat erfgoed – materieel en immaterieel – juist geen bijdrage kan leveren aan het Europese democratische project omdat het gefocust blijft op de articulatie van pluraliteit in plaats van op de democratische omgang daarmee. Of dit zo is, is een belangrijke theoretische en empirische vraag. De suggestie die we in dit verband willen doen is om de blik te verruimen van het verleden naar de toekomst, en daarbij de vraag te stellen wat het zou kunnen betekenen om *nu* te werken aan de creatie van het erfgoed van de toekomst, waarbij die toekomst expliciet als democratische toekomst wordt begrepen. Specifiek zien we hier een belangrijke rol weggelegd voor hedendaagse kunst en hedendaagse artistieke praktijken, met name voor het vormgeven, thematiseren en problematiseren van het toekomstige cultureel erfgoed<sup>43</sup>. We menen dat hier voor de relatie tussen immaterieel cultureel erfgoed en diversiteit een aantal belangrijke opportuniteiten liggen. We lichten dit spoor in de volgende twee secties nader toe.

### **Het potentieel van cultureel erfgoed: het verbinden van verleden, heden en toekomst.**

De voorgaande analyse laat ons toe om terug te keren met specifieke vragen over immaterieel cultureel erfgoed en diversiteit. We hebben laten zien dat in recente discussies cultureel erfgoed wordt benaderd als een mogelijke bron voor het overwinnen van de huidige EU-crisis. Terwijl in de literatuur die crisis in termen van sociale cohesie en gedeelde identiteit wordt begrepen, stellen wij voor die crisis allereerst als een crisis van de democratie op te vatten. Het Europese democratische project is onder druk komen te staan, deels door de opkomst van nationalistische en populistische bewegingen en deels als gevolg van de economische crisis, waardoor ook het centrale democratische principe van solidariteit onder druk is komen te staan.

Wij menen dus dat het van belang is om een meer concrete vraag stellen naar het potentieel van immaterieel cultureel erfgoed voor het promoten en ondersteunen van identificatie met het (Europese) democratische project en haar onderliggende waarden van vrijheid, gelijkheid en solidariteit. Het gaat daarbij dus niet om het bereiken van een gedeelde identiteit, maar eerder over de voortdurende onderhandeling tussen een veelheid aan lokale,

regionale, nationale, sub- en supranationale, etnische, religieuze, sociale en gegenderde identiteiten binnen een ruimere democratische identificatie. De mogelijke functie van immaterieel cultureel erfgoed is daarom niet om bestaande identiteiten te overstijgen om zo tot een gedeelde identiteit te komen, maar eerder om de veelheid aan bestaande identiteiten in een democratisch perspectief te plaatsen met als doel het bereiken van een positieve identificatie met de bepalende waarden van democratie, of, meer concreet, om een verlangen naar democratisch samenleven in pluraliteit en diversiteit te stimuleren.

Er is dus nood aan aandacht voor de complexiteit van dit proces en de bijdrage die immaterieel cultureel erfgoed daar aan kan leveren<sup>44</sup>. De centrale vraag is dus niet hoe (immaterieel) cultureel erfgoed kan bijdragen aan een gemeenschappelijke identiteit, maar hoe het kan bijdragen aan identificatie met het democratische project vanuit een breed gamma aan identiteiten. De vraag is met andere woorden hoe en op welke manieren immaterieel cultureel erfgoed kan bijdragen aan het koesteren van een *verlangen* naar het democratische project van samenleven in pluraliteit.<sup>45</sup>

Wanneer we vertrekken van de definitie over cultureel erfgoed uit de Vlaamse visienota, dan lezen we: “Erfgoed zijn die cultuuruitingen die groepen of (erfgoed)-gemeenschappen benoemen als dingen die vandaag nog steeds waardevol zijn. ‘Nog steeds waardevol zijn’ betekent dat die dingen in het verleden een betekenis hadden en ook nu nog een rol – dat is vaak, en mag ook, een andere zijn dan in het verleden – kunnen spelen, ze vandaag nog een functie of betekenis hebben, en die men waardevol genoeg acht om door te geven aan toekomstige generaties”<sup>46</sup>. Hoewel we sympathie hebben voor de gedachte dat cultureel erfgoed in al haar vormen en manifestaties zou kunnen kan bijdragen aan het aanpakken van maatschappelijke problematieken (zoals de EU-crisis), is het van belang om te erkennen dat net omdat cultureel erfgoed vaak gepercipieerd wordt als iets is uit het verleden, dat het net zowel het probleem als een deel van de oplossing kan zijn. Met deel uitmaken van het probleem bedoelen we dat veel erfgoed in Europa net een expressie is van de manifestatie van de veelheid van identiteiten binnen en doorheen Europa. Om het anders te stellen: een focus op het verleden van Europa en de sporen van dit verleden in cultureel erfgoed zal niet noodzakelijk leiden tot een harmonieuze democratische geschiedenis, maar zal eerder een complexiteit en veelheid aan conflicterende identiteiten blootleggen.

De visienota stelt verder: “Iets tot erfgoed benoemen is afhankelijk van het waardepartoon van een gemeenschap. De groepsnorm is vaak het legitimerende. ‘Erfgoed’ is bijgevolg geen vaststaand feit. Echt objectieve parameters om iets als erfgoed te labelen zijn er vaak niet. Een ‘groep’ vindt iets de moeite waard om te bewaren omdat hij er zich mee identificeert en zijn identiteit ermee vorm geeft en construeert. De groep koestert het erfgoed en plaatst het ‘onder zijn bescherming’. Hij wil dat het doorgegeven wordt.”<sup>47</sup> Van belang is dus niet de “correcte” representatie van het verleden maar het bieden van opportuniteiten voor een reflectief engagement met het verleden, en meer bepaald een engagement dat democratie als referentiekader neemt.<sup>48</sup> De vraag is hoe dergelijk engagement een positieve identificatie kan bewerkstelligen met het idee en ideaal van democratie in het algemeen en het democratische project van Europa in het bijzonder.

Twee zaken zijn hierbij van belang. Eén is de zogenaamde contact-hypothese die in twee richtingen kan werken, namelijk dat contact met

andere culturen en groepen niet noodzakelijk resulteert in meer positieve en democratische relaties maar ook preconcepties en vooroordelen kan versterken. Het tweede is het feit dat betere kennis en beter begrip van andere culturen en groepen zich niet noodzakelijk vertaalt in een verschillende attitude en engagement ten aanzien van dergelijke groepen. Begrip, zelfs in de vorm van empathie, leidt niet uit zichzelf tot meer democratische attitudes en acties. Daarom verdient ook het stimuleren van een verlangen naar democratie een bijzondere aandacht, en we kunnen er niet van uitgaan dat dit automatisch volgt vanuit contact met, begrip van en empathie met andere culturen en groepen. Het is daarom van belang deze complexiteit duidelijk in beeld te brengen.<sup>49</sup>

Zoals we hierboven reeds stelden, is erfgoed vaak uitdrukking van een specifieke identiteit en vraagt democratische identificatie juist om voorbij zulke identiteiten te gaan en te komen tot een identificatie met het democratische project. Eerder dan immaterieel cultureel erfgoed daarom zomaar weg te zetten als 'ongeschikt' voor de democratische zaak, pleiten we er dus voor om de focus te verbreden en naast een accent op het verleden de blik ook expliciet op de toekomst te richten en daarbij de vraag te stellen wat het vandaag zou kunnen betekenen om te werken aan de creatie van het erfgoed van de toekomst; dit is de idee van cultureel erfgoed-in-wording.<sup>50</sup> Hier zien we ook een belangrijke rol weggelegd voor hedendaagse kunst en hedendaagse artistieke praktijken in het vormgeven, thematiseren en problematiseren van het toekomstige culturele erfgoed<sup>51</sup>. We menen dat hier specifiek voor de relatie tussen immaterieel cultureel erfgoed en diversiteit een aantal belangrijke opportuniteiten liggen. Dit perspectief roept echter een aantal belangrijke vragen op: Hoe kan kunst ruimte creëren voor het bevragen van de effecten van verscheidenheid in de hedendaagse maatschappij? Hoe kan kunst een andere taal en verbeelding creëren om cultuurverschil te problematiseren en (Europese) identiteit vanuit een democratisch perspectief te thematiseren?

## Conclusie

Veel van het theoretisch en empirisch onderzoek naar cultureel erfgoed stelt identiteit centraal en vaak wordt vertrokken van de premisse dat erfgoed kan bijdragen aan het leren kennen van andere culturen en op die manier het samenleven met anderen kan bevorderen. Dit impliceert een maatschappelijk project dat afhankelijk is van de ontwikkeling van een gedeelde identiteit, dat bovendien afhankelijk is van het 'begrijpen' van andere culturen en dat erfgoed – vaak met een focus op het verleden – hier een belangrijke bijdrage toe kan leveren. Dit artikel kan gelezen worden als een kritiek op de manier waarop (immaterieel) cultureel erfgoed de laatste jaren in beeld is gekomen in relatie tot Europese crisis en de aanpak ervan. Cultureel erfgoed wordt daarbij vaak 'geinstrumentaliseerd' voor het overwinnen van de huidige EU-crisis en het stimuleren van Europese 'sociale cohesie' en een Europese gedeelde identiteit. Dit roept een aantal vragen op over wat een Europese identiteit zou kunnen zijn en hoe cultureel erfgoed al dan niet kan bijdragen aan de constructie van een gedeelde Europese identiteit.

Onze stelling is dat een samenhangende maatschappij niet automatisch of noodzakelijk ook een democratische maatschappij is die de waarden van vrijheid, gelijkheid en solidariteit als referentiepunten neemt om antwoorden te genereren op wat het impliceert om in een plurale of diverse maatschappij samen te leven. Dit impliceert dat democratie niet rond een enkelvoudige

identiteit kan opgebouwd worden, maar dat maar dat er ruimte noodzakelijk is voor een veelheid aan verschillende en soms conflicterende identiteiten. Vanuit dat perspectief dient de vraag gesteld te worden wat het potentieel kan zijn van cultureel erfgoed om de huidige EU-crisis te ‘overwinnen’. Erfgoed wordt vaak gepercipieerd als iets uit het verleden, en daarbij staat vaak een specifieke (nationale, regionale of religieuze) identiteit centraal. Dit perspectief impliceert dus dat een ‘blik op het verleden’ een oplossing zou kunnen zijn voor de huidige Europese crisis. Wij pleiten er echter voor om deze blik te verschuiven van het verleden naar de toekomst, wat niet betekent dat cultureel erfgoed geen rol zou kunnen spelen, maar dat de veel interessantere en belangrijker vraag is wat het betekent om vandaag te werken aan de productie van het erfgoed van de toekomst, waarbij die toekomst expliciet als democratische toekomst wordt begrepen.

Vanuit dat perspectief zien we specifiek een aantal belangrijke opportuniteiten voor de relatie tussen immaterieel cultureel erfgoed en diversiteit die binnen DiVersies naar voor geschoven worden aangezien dergelijke projecten zich niet noodzakelijkerwijs alleen richten op “processies, stoeten of andere zaken die samenhangen met de traditionele plattelandscultuur” maar ook – en vaak – op “vormen van stadscultuur, jongerencultuur of cultuuruitingen van nieuwe etnische groepen, waarvan de dragers zich mogelijk niet onmiddellijk voelen aangetrokken tot het immaterieel erfgoeddiscours van UNESCO”<sup>52</sup>. Daar liggen ons inziens dan ook belangrijke mogelijkheden om de discussie rondom immaterieel cultuur erfgoed meer expliciet te verbinden met en in te zetten voor de toekomst van het (Europese) democratische project.

1. *Call for Papers: Immaterieel erfgoed en culturele diversiteit*, <http://www.lecavzw.be/nieuws/volkskunde-lanceert-call-papers-ice-diversiteit> & [www.volkskunde.be](http://www.volkskunde.be) (<http://www.volkskunde.be>) (01-09-2015).
2. *Conventie betreffende de bescherming van immaterieel cultureel erfgoed (UNESCO 2003)*, <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/passeport-convention2005-web2.pdf>
3. J. Schauvliege, ‘Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen – Visienota’, *faro | tijdschrift over cultureel erfgoed* 3, 2010, p. 4-29.
4. Dit contrast wordt ook nog versterkt door de vaststelling dat globale online netwerken in toenemende mate eerder tot verdeling dan tot verbinding kunnen leiden.
5. Schauvliege, *Visienota*, p. 6.
6. Zie bijvoorbeeld: <http://www.immaterieelerfgoed.be>
7. *Horizon 2020 The EU Framework Programme for Research and Innovation*, <https://ec.europa.eu/programmes/horizon2020/> (01-09-2015).
8. *REFLECTIVE-2-2015 – Emergence and transmission of European cultural heritage and Europeanisation*, <https://ec.europa.eu/research/participants/portal/desktop/en/opportunities/h2020/topics/2088-reflective-2-2015.html> (01-09-2015).
9. O. Calligaro, ‘From ‘European cultural heritage’ to ‘cultural diversity’?’, *Politique européenne* 45:3, p. 60-85.
10. S. Macdonald, *Memorylands: heritage and identity in Europe today*. London/New York, 2013.
11. Dit kan gelinkt worden aan de centrale vraagstelling van DiVersies naar online collecties van culturele instellingen als (toekomstige?) plek voor dekoloniale en intersectionele praktijken.

12. *Emergence and transmission of European cultural heritage and Europeanisation*, <https://ec.europa.eu/research/participants/portal/desktop/en/opportunities/h2020/topics/2088-reflective-2-2015.html> (01/09/2015).
13. Ibidem (nadruk toegevoegd)
14. Ibidem
15. *Council Conclusions of 21 May 2014 on Cultural Heritage as a Strategic Resource for a Sustainable Europe*, [https://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms\\_data/docs/pressdata/en/educ/142705.pdf](https://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressdata/en/educ/142705.pdf) (01/09/2015).
16. Ibidem, p. 2 (Nadruk toegevoegd)
17. Ibidem, p. 2 (Nadruk toegevoegd)
18. *Getting cultural heritage to work for Europe*, [http://ec.europa.eu/culture/news/2015/0427-heritage-2020\\_en.htm](http://ec.europa.eu/culture/news/2015/0427-heritage-2020_en.htm) (31/05/2015).
19. Hier zijn ook mogelijkheden voor burgerparticipatie door digitalisering, hoewel dit ook kritisch bevestigd dient te worden.
20. zie bijvoorbeeld S. Macdonald, *Memorylands: heritage and identity in Europe today*. London/New York, 2013.
21. Zie bijvoorbeeld J. Habermas, *The crisis of the European Union: A response*. Cambridge, 2012.
22. T. Kuhn en F. Stoeckel, 'When European integration becomes costly: The euro crisis and public support for European economic governance', *Journal of European Public Policy* 21:4, 2014, p. 624-641.
23. M. Paskov en C. Dewilde, *Income Inequality and Solidarity in Europe*. Amsterdam, 2012 [GINI Discussion Paper 33]
24. Zie Y. Stavrakakis, 'The return of 'the people': Populism and anti-populism in the shadow of the European crisis', *Constellations* 21.4, 2014, p. 505-517.
25. Geciteerd in Ibidem, p. 510.
26. T. Risse, 'No demos? Identities and public sphere in the Euro crisis', *Journal of Common Market Studies* 52.6, 2014, p. 1207-1215.
27. Ibidem
28. Het mag duidelijk zijn dat deze 'problematiek' de voorbije jaren alleen maar urgenter en veel problematischer geworden is.
29. Stavrakakis, *Populism*.
30. Lasch geciteerd in Stavrakakis, *Populism*, p. 511.
31. Stavrakakis, *Populism*.
32. Ibidem
33. Zie bijvoorbeeld J. Bruhn, *The group effect: Social cohesion and health outcomes*, Dordrecht/Boston, 2009.
34. Zie bijvoorbeeld G. Tagiuri, 'Forging Identity: The EU and European Culture'. *Survival* 56:1, 2014, p. 157-178.
35. G.J.J. Biesta, 'Learning in public places: Civic learning for the 21st century'. In G.J.J. Biesta, M. de Bie en D. Wildemeersch (Red), *Civic learning, democratic citizenship and the public sphere*, Dordrecht/Boston, 2013, p. 1-11.
36. D. Marquand, *Decline of the public: The hollowing-out of citizenship*, Cambridge, 2014.
37. T. Szkuclarek (Red.), *Education and the Political: New Theoretical Articulations*, Rotterdam, 2013.
38. C. Mouffe, *On the political*, London, 2005.
39. Ibidem
40. C. Mouffe, *The return of the political*, London/New York, 1993.
41. G.J.J. Biesta, 'How to exist politically and learn from it: Hannah Arendt and the problem of democratic education'. *Teachers College Record* 112:2, 2010, p. 558-577.
42. K. Rutten, A. Mottart en R. Soetaert, 'The rhetorical construction of the nation in education. The case of Flanders', *Journal of Curriculum Studies* 42:6, p. 775-790.
43. Wat uiteraard centraal staat binnen het project van DiVersies.
44. Dit sluit aan bij DiVersies in het algemeen en concreet bij het project van Cristina Cochior *The Weight of Things* <https://di.versions.space/the-weight-of-things/index.html>
45. Szkuclarek, *Nations and Children*.
46. Schauvliege, *Visienota*, p. 7.
47. Schauvliege, *Visienota*, p. 8.
48. I. Braendholt Lundgaard en T.J. Jacob (Red.), *Museums, Social Learning Spaces and Knowledge Producing Processes*, Copenhagen, 2013.
49. A. De Oliveira, V. Andreotti, G.J.J. Biesta en C. Ahenakew, 'Between the nation and the globe: Education for global mindedness in Finland', *Globalisation, Societies and Education*, in druk.

50. Zie ook L. Meijer-van Mensch en E. Tietmeyer. *Participative Strategies in Collecting the Present*, Berlin, 2013.
51. Voor een uitgebreide bespreking, zie K. Rutten, A van. Dienderen en R. Soetaert, 'Revisiting the ethnographic turn in contemporary art', *Critical Arts. South-North Cultural and Media Studies*, 27:6, 2013, p. 627-640.
52. *Call for Papers: Immaterieel erfgoeden culturele diversiteit*, <http://www.lecavzw.be/nieuws/volkskunde-lanceert-call-papers-ice-diversiteit> & [www.volkskunde.be](http://www.volkskunde.be) (<http://www.volkskunde.be>) (01-09-2015).





# FR De la culture libre

Rahel Aima



Photographie de l'Arc deTriomphe à Palmyra, Syrie en reconstruction sur le square Trafalgar. Photo: David Parry.

Plus tôt cette année, j'ai visité le Musée d'art islamique de Doha. Dessiné par I. M. Pei, le bâtiment impressionne d'emblée par sa synthèse des différents styles islamiques, et notamment par les muqarnas de son dôme intérieur. Ce sont l'ampleur et la qualité enviabiles des œuvres exposées, regroupant des œuvres et objets d'art du monde musulman, en particulier d'Iran et d'Asie du Sud, qui m'ont le plus marquée. J'ai surtout été frappée par le fait que, contrairement aux marbres d'Elgin et à la pierre de Rosette au British Museum, au buste de Néfertiti au Neues Museum de Berlin ou à toute l'aile islamique du Met, ces objets semblaient à leur place, comme s'ils étaient de retour chez eux. Ce faisant, je gardais à l'esprit les rapports selon lesquels une bonne partie des objets pillés en Irak, et plus récemment en Syrie, se retrouvent maintenant ici, ou dans d'autres collections issues de la péninsule arabique, et que ce n'est peut-être pas le pire qui puisse leur arriver.

Essayez de vous imaginer un musée encyclopédique rempli d'une collection similaire puisée dans l'histoire des civilisations chrétiennes. (Cette phrase vous a peut-être fait tiquer, étant donné l'hypothèse que, sans qualificatif, le terme « civilisation » désignerait par défaut le christianisme, un peu comme si l'on parlait du principe qu'une personne lambda était blanche). Imaginez-le à un endroit imprégné de la foi chrétienne mais relativement périphérique à cette tradition, à l'instar de Port Moresby en Papouasie-Nouvelle-Guinée, ou encore de La Valette à Malte si vous préférez une ville plus proche du berceau de la religion. Cette supposition vous semble quelque peu ridicule ? Les liens du Qatar avec les trésors du monde islamique au sens large sont sans doute tout aussi ténus. Pourtant, le site Web du musée affiche tous ses textes à la première personne du pluriel. Ce qui n'est pas surprenant dans le cadre d'une telle entreprise. « La conservation de notre culture matérielle est essentielle à la sauvegarde de notre patrimoine », par exemple, fait référence à l'idée d'un patrimoine culturel mondial qui sous-

tend le musée encyclopédique ou universel, alors même qu'il soulève la question de l'appartenance de cette culture et de ce patrimoine.<sup>1</sup>

Difficile, au premier abord, de s'opposer à l'idée du patrimoine mondial. Les déchets pétroliers, qui vont des microbilles de plastique aux déversements d'hydrocarbures, inondent les océans et asphyxient leurs habitants.e.s. La couche d'ozone se réduit à peau de chagrin, sans parler des effets dévastateurs de l'industrie sur la terre ferme. Aussi, seule une collaboration des pays et des organisations non gouvernementales à l'échelle internationale permettra d'éviter une telle tragédie extractive des biens communs et de préserver les ressources naturelles du monde pour les générations futures. Élargissez l'idée à une compréhension plus immatérielle des biens communs mondiaux fondés sur un patrimoine culturel commun, cependant, et les choses commencent à s'apparenter à l'adhésivité de la salive de grenouille.<sup>2</sup>

Le problème avec l'idée d'un bien commun culturel mondial est qu'il suppose un patrimoine culturel mondial. Ce concept s'enorgueillit de tous les bons sentiments que l'on retrouve dans la chanson folk protestataire classique « *This Land is Your Land* » (Cette terre est ta terre) de Woody Guthrie. Guthrie a repris la mélodie d'une ancienne chanson de la Carter Family intitulée « *When the World's on Fire* » (Lorsque le monde brûle). Ironie du sort : pour une grande partie de la population mondiale, le monde n'a jamais cessé de brûler. Au même titre que la chanson de Guthrie, l'idée d'un patrimoine culturel mondial fait commodément l'impasse sur les dynamiques asymétriques du pouvoir, les privations et le pillage pur et simple des colons et d'autres types de colonialisme. Ironiquement, pour une chanson qui critique explicitement la propriété privée et la clôture des biens communs, son refrain, « cette terre a été faite pour vous et moi », laisse transparaître le slogan sioniste chrétien « Une terre sans peuple pour un peuple sans terre ». Sauf que, comme les Palestiniens qui ont autrefois habité l'Israël moderne, l'Amérique (et de nombreuses autres nations) est construite sur l'éradication systématique, sous une forme ou une autre, d'une population autochtone. Une analogie plus contemporaine pourrait être celle de personnes qui se précipitent pour écrire « Premier ! » dans la section des commentaires, ignorant celles qui sont grisées, c'est-à-dire celles qui ne possèdent pas un capital culturel suffisant ; celles qui pourraient ne pas être vérifiées.e.s, voire ne pas être reconnues.e.s en tant qu'humain.e.s à part entière.

En 1968, le chanteur folk et activiste social Pete Seeger avait rencontré le chef sioux Lakota Henry Crow Dog, qui avait déjà souligné la même disparité.<sup>3</sup> Chagriné, Seeger ajouta immédiatement un couplet à sa version de la chanson qui tentait d'exprimer une perspective amérindienne : « *This land is your land, but it once was my land / Until we sold you Manhattan Island / You pushed our Nations to the reservations; This land was stole [sic] by you from me.* » (Cette terre est ta terre, mais elle était mienne auparavant / Jusqu'à ce que nous te vendions l'île de Manhattan / Tu as poussé nos nations dans les réserves ; Cette terre m'a été volée par toi.) S'il devait l'écrire aujourd'hui, espérons que Seeger ne se fasse pas porte-parole des autres (et à partir des expériences vécues par d'autres) au nom de l'inclusivité et de la diversité. Malgré tout, j'adore cette chanson, même si je suis surprise de constater que le titre ne soit pas plutôt « *This Land is Our Land* » (Cette terre est notre terre). Encore une fois, on lit entre les lignes ces armes à la première personne du pluriel : si cette terre est vôtre et mienne, elle doit certainement appartenir à tout le monde ? À nous ? Mais qui est nous ?

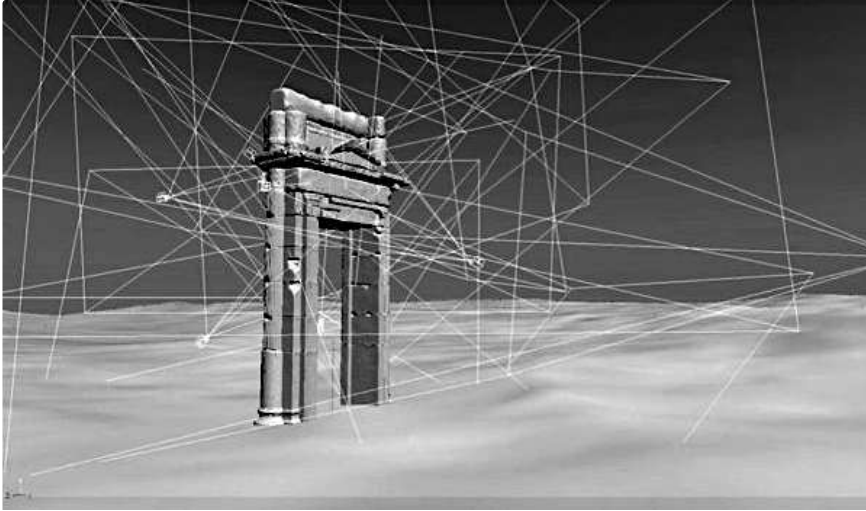
Pensez maintenant à l'espace public d'une ville américaine. Celui-ci peut être mieux compris non pas par ceux qu'il inclut, mais par ceux qu'il cherche à tenir à l'écart, des sans-abris à ceux qui jouent de la musique trop fort, promènent leurs chiens, boivent en public ou s'habillent simplement de la mauvaise façon. Selon qui vous êtes, faire certaines choses en public peut même mener à votre mort : porter un sweat à capuche ou vendre des cigarettes dans la rue, des CD à l'extérieur d'un supermarché, tenir une arme factice, quitter votre enterrement de vie de garçon le matin de votre mariage, conduire avec un feu arrière cassé, marcher vers un policier, ou vous en éloigner. À moins que vous ayez un ranch en Oregon, la terre suit un modèle similaire. Avant même de pouvoir être en Amérique en tant que non-citoyen.ne, il faut un passeport (mais pas un passeport syrien, iranien, soudanais, libyen, somalien ou yéménite), des justificatifs de vos fonds, des liens familiaux ou commerciaux, des preuves de votre itinéraire touristique et, surtout, une intention de partir vérifiable.

Cette terre a beau appartenir à tout le monde, elle n'en reste pas moins accessible qu'à quelques privilégié.e.s. De l'accès à Internet à la capacité de voyager et de payer pour entrer dans les institutions qui abritent les cultures matérielles des civilisations passées, le patrimoine culturel mondial fonctionne de manière similaire. Le problème de l'expropriation des biens communs, c'est qu'elle suppose une sorte de retournement de situation, une reconquête de ce qui était autrefois une propriété collective et partagée, désormais perdue. Pourtant, lorsque vous revendiquez la propriété de quelque chose qui ne vous a jamais appartenu, cela commence à ressembler davantage à un domaine éminent, sans compensation et avec une acception contestée du bien public. Tout le monde ne devient pas membre de ces espaces publics.

Un diagramme de Venn recoupant les personnes qui appuient l'idée d'un patrimoine culturel commun et celles qui pensent que l'appropriation culturelle est déplacée présenterait, je pense, un certain chevauchement. Pourtant, il est difficile de concilier la croyance selon laquelle Urban Outfitters ne devrait pas vendre des flasques et des sous-vêtements à imprimé Navajo, (tout comme le fait qu'une entreprise texane ne devrait pas essayer de breveter le mot 'Basmati', que les gens (principalement mais pas exclusivement blancs) ne devraient pas mettre de baguettes dans leur cheveux ou arborer des bindis, des coiffes ou mettre du gel sur leurs 'baby hair', à l'instar de Katy Perry ; et la liste est longue) avec l'idée que tous ces éléments font partie d'un patrimoine culturel humain partagé. Plus tôt cet été, des délégué.e.s autochtones de 189 pays se sont réuni.e.s à Genève dans le cadre d'un comité spécial des Nations Unies pour plaider en faveur de l'interdiction de l'appropriation culturelle dans le monde entier. Reste à voir si leurs efforts aboutiront à une législation, et si cette législation sera appliquée de manière symétrique à l'échelle mondiale, contrairement à la Cour pénale internationale de l'ONU.<sup>4</sup>

La physicalité et l'intégrité mêmes des cultures matérielles en tant qu'objets semblent les rendre particulièrement chargées dans le discours sur l'appropriation culturelle. Ou peut-être est-ce parce que ces objets ne sont pas prêts à la consommation, voire parfois à l'exhumation, comme le sont la cuisine, la musique, la danse, les arts martiaux et surtout le langage. Tous ces éléments mettent le doigt sur ce qui se passe lorsque la culture se transforme en données. Pourtant, le problème des données, dans leurs itérations numériques tout du moins, est que leur attribution tend à être intégrée. Les métadonnées, que les États de l'Arizona et de Washington ont récemment

déclarées publiques, sont intégrées aux fichiers-mêmes. Creative Commons et d'autres licences similaires, quant à elles, donnent aux créateur.rice.s un niveau élevé de contrôle sur la circulation commerciale et les itérations dérivées de leurs œuvres. Ainsi, le.la(s) créateur.rice(s) conserve(nt) ces droits après l'entrée de ces œuvres dans le patrimoine commun, élément crucial. Bien que des lois telles que le Native American Graves Protection and Repatriation Act prévoient certains recours, il en va rarement de même pour les objets culturels.

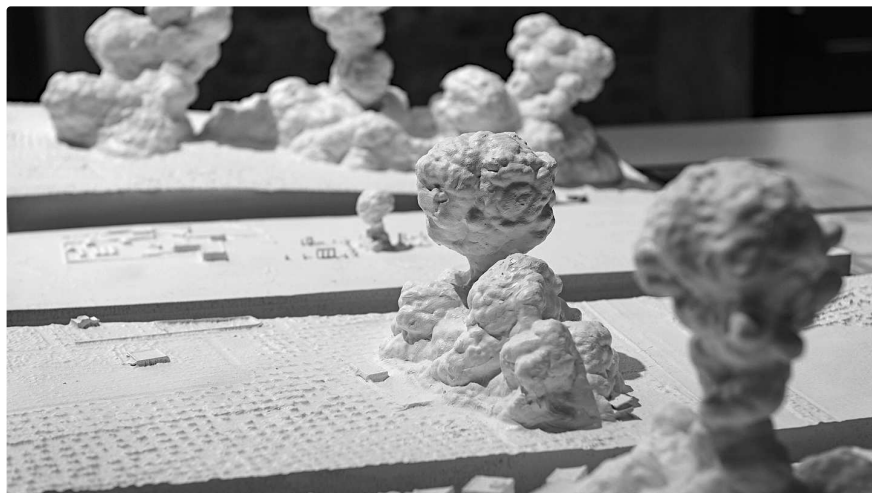


Visualisation de techniques archéologiques numériques pour construire un modèle virtuel 3D. Image: The Million Image Database.

En septembre 2016, la CPI a créé un précédent remarquable en condamnant le militant malien Ahmad al Faqi al Mahdi à neuf ans de prison pour avoir orchestré des attaques contre neuf mosquées et mausolées de Tombouctou en 2012.<sup>5</sup> Il a été accusé d'un crime de guerre, la première fois pour un acte de destruction culturelle. Bien que la CPI ait inculpé quelque 42 personnes à ce jour, seules trois ont été condamnées. Toutes les personnes inculpées jusqu'à présent étaient des Africain.e.s, ce qui a suscité des soupçons de partialité et, par conséquent, a conduit l'Afrique du Sud et le Burundi à se retirer du tribunal, et l'Union africaine à exhorter tous ses États membres à faire de même.<sup>6</sup> C'est là que réside le problème (parmi tant d'autres) de la CPI : avant même qu'un génocide, un crime de guerre ou un crime contre l'humanité puisse faire l'objet d'une enquête, un État doit ratifier le Statut de Rome qui a institué la Cour. Ainsi, des pays tels que les États-Unis ou la Russie, qui ne sont pas signataires, ne peuvent être poursuivis. Pour ce qui est du terrorisme culturel, la situation est exacerbée par le fait que ni l'Irak ni la Syrie, dont les bâtiments et artefacts anciens sont systématiquement détruits par l'État Islamique, ne font pas partie de la CPI.

Dans l'introduction du catalogue de l'exposition inaugurale du Mathaf à Doha en 2010, « *Sajjil: A Century of Modern Arab Art* », les commissaires Nada Shabout, Wassan al-Khudairi et Deena Chalabi ont écrit : « l'objectif du Qatar est de mettre en lumière les relations arabes et islamiques, qui sont des émissaires importants pour l'image et l'histoire du pays, de plus en plus pertinentes tant sur le plan local que mondial ». Il serait difficile de trouver une telle transparence quant à l'image et la construction historique du pays

moins d'une décennie plus tard, mais le sentiment n'en demeure pas moins présent. Il convient de souligner que le Qatar, tout comme d'autres villes-états du Golfe comparables comme les Émirats arabes unis, n'est pas du tout un cas isolé. Cette mise à niveau d'une généalogie des civilisations comme moyen d'auto-inscription dans l'histoire mondiale est une extension du même phénomène qui posait arbitrairement les gloires des anciens Grecs et Romains comme le creuset de la civilisation occidentale et qui tentait, à travers ce qui est devenu l'hypothèse hamitique, d'affirmer que les anciens Égyptiens et autres civilisations africaines devaient avoir des racines caucasiennes. Pourtant, l'élaboration des généalogies des civilisations dans les pays du Golfe s'opère à l'heure actuelle et s'appuie sur le déploiement de technologies contemporaines, ce qui la rend d'autant plus fascinante.



Photographie de Forensic Architecture, Bomb Cloud Atlas, 2016, faisant partie de "A World of Fragile Parts," l'exposition de 2016 pour le Pavillon d'Arts Appliqués à la Biennale d'architecture de Venise.

Alors que l'Europe aurait pu favoriser le racisme scientifique comme aide technologique, nous voyons aujourd'hui l'impression 3D largement déployée comme une tentative de préserver, voire de reconstruire les monuments et les reliques détruits par l'EI. Prenons l'Institute for Digital Archaeology (IDA), une collaboration entre les universités d'Oxford et de Harvard et le Museum of the Future des Émirats arabes unis, et sa reconstitution de l'arc monumental de Palmyre rasé. L'arc en travertin a passé l'année dernière à parcourir les sommets intergouvernementaux depuis son dévoilement à Trafalgar Square, à Londres, jusqu'à son dernier passage au sommet du G7 de 2017 à Florence, avec des arrêts à New York et Dubaï. (L'on se demande si de tels objets patrimoniaux deviendront de rigueur lors de tels événements, comme l'un des portraits du bouquet de fleurs des sommets politiques de Taryn Simon).<sup>7</sup> Un rapport de l'exposition de l'arc à New York montre des points d'attribution, d'accès et de création de liens enthousiastes, comme en témoigne un extrait du discours du directeur exécutif de l'IDA, Roger Michel : « New York a prospéré exactement de la même manière que Palmyre : en tant que centre de commerce, d'art, de technologie, d'apprentissage. Tout ce qui était grandiose à Palmyre, c'est ce qu'il y a de grandiose à New York. »<sup>8</sup>

Des projets comme celui de l'IDA soulèvent des questions intéressantes

sur la fongibilité de ces bâtiments et artefacts. Nous pouvons y voir la prochaine étape logique dans l'économie des moules et des copies qui caractérisent depuis longtemps les institutions occidentales.<sup>9</sup> Mais à qui appartient cet arc et ce patrimoine, pour autant qu'il appartienne à quelqu'un.e, sachant que l'original a été détruit ? (Tout comme l'idée d'un patrimoine commun est continuellement menacée d'appropriation par les forces du capital, on peut commencer à se demander si la possession adversative, ou le droit de squatter, sont les prochains.)<sup>10</sup> Des objets contestés plus récents, tels que des œuvres d'art provenant de camps d'internement japonais ou des œuvres pillées pendant l'Holocauste, commencent à être restitués, mais jusqu'à présent, il semble y avoir un délai de prescription implicite pour le butin du colonialisme.<sup>11</sup>

Un phénomène particulièrement insidieux dans ce sens est celui du rapatriement virtuel, qui étend les pulsions préservationnistes paternalistes des grands musées à l'exploitation de l'espace entre propriété et accès, en tentant de restructurer le patrimoine culturel de la même manière que l'essor des services de streaming et des e-books pour la musique et la littérature.

Qu'est-ce que l'artefact ou le monument à l'ère du shanzhai et de l'impression 3D ? Et qu'en est-il de sa valeur spirituelle pour une communauté ? Peut-être vaut-il la peine de penser au modèle de partage de fichiers P2P de programmes comme Napster ou Soulseek qui, avec Wikimedia, propose des logiciels libres et leur publication en libre accès, et est présenté comme un exemple de patrimoine commun de l'information ou du savoir. Il fonctionne parce que ses utilisateur.rice.s, chacun d'entre elleux étant membre de ce patrimoine commun particulier, répartissent à la fois les ressources (la bande passante, par exemple) et les risques. À l'image d'un réfrigérateur partagé, les utilisateur.rice.s peuvent choisir ce qu'ils mettent dans le patrimoine commun. Dans le domaine de la culture, cependant, les gens possèdent très rarement ce choix. La même répartition des ressources et des risques se produit ici, mais avec des décennies et parfois des siècles de décalage : ces objets culturels survivent malgré une histoire souvent sanglante de coercition et d'assimilation forcée. À l'heure actuelle, télécharger des mix de bhangra piratés peut vous valoir une assignation à comparaître, mais porter un turban dans l'Amérique de Trump pourrait signer votre arrêt de mort. L'information et les données peuvent vouloir être libres, mais qu'en est-il de la culture ?

Cet article est paru en premier dans la série Future Public de e-flux, une collaboration entre l'initiative IdeasCity du New Museum et e-flux Architecture for IdeasCity New York, 2017. <https://www.e-flux.com/architecture/future-public/151954/free-culture/>

- |  |  |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Museum of Islamic Art, "About Us" (2016)</li> <li>2. Ed Yong, "Why Frog Tongues Are So Sticky," <i>The Atlantic</i> (1er février 2017)</li> <li>3. Richard Clayton, "The Life of a Song: 'This Land is Your Land,'" <i>Financial Times</i> (15 avril 2016)</li> <li>4. Hilary Bird, "Cultural appropriation: Make it illegal worldwide, Indigenous advocates say," <i>CBC News</i> (13 juin 2017)</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>5. Jason Burke, "ICC ruling for Timbuktu destruction 'should be deterrent for others,'" <i>The Guardian</i> (27 septembre 2016)</li> <li>6. "African Union backs mass withdrawal from ICC," <i>BBC News</i> (1er février 2017)</li> <li>7. Taryn Simon, <i>Paperwork and the Will of Capital</i>, 2015</li> </ol> |
|--|--|

8. Voir Claire Voon, "Slick Replica of Palmyra's Triumphal Arch Arrives in New York, Prompting Questions," *Hyperallergic* (20 septembre 2016) ; Jane Park, "How should we attribute 3D printed objects?," *Creative Commons* (19 avril 2016)
9. Alexander Provan, "Unknown Makers," *Art in America* (1er octobre 2016)
10. La distinction de Cesare Casarino entre le « commun » singulier et aplati et le « patrimoine commun » s'avère utile. Voir : Cesare Casarino et Antonio Negri, *In Praise of the Common: A Conversation on Philosophy and Politics* (University of Minnesota Press, 2008)
11. Hansi Lo Wang, "Art From Japanese-American Internment Camps Saved From Auction Block," *NPR* (16 avril 2015)



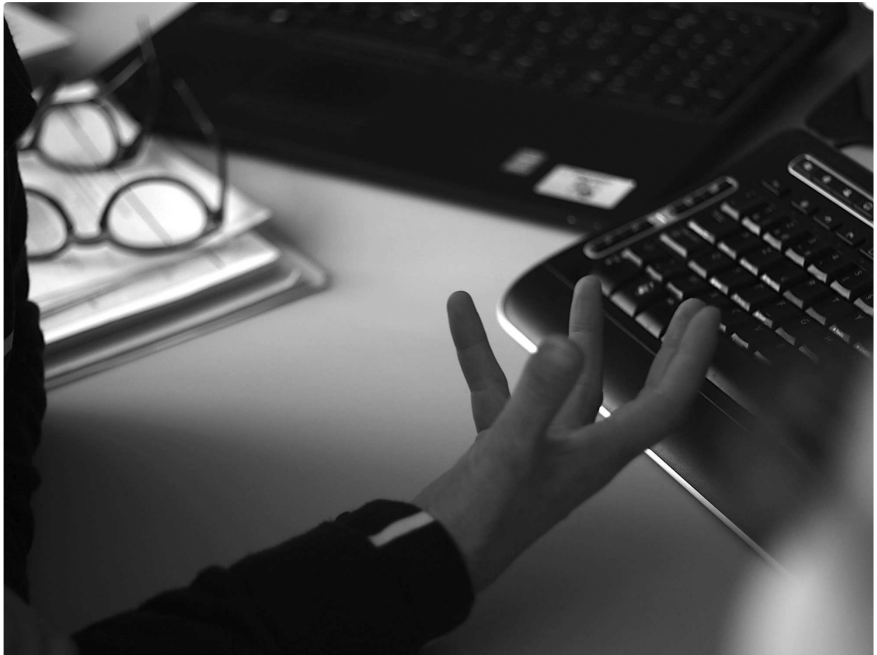


# EN To have the name of the object

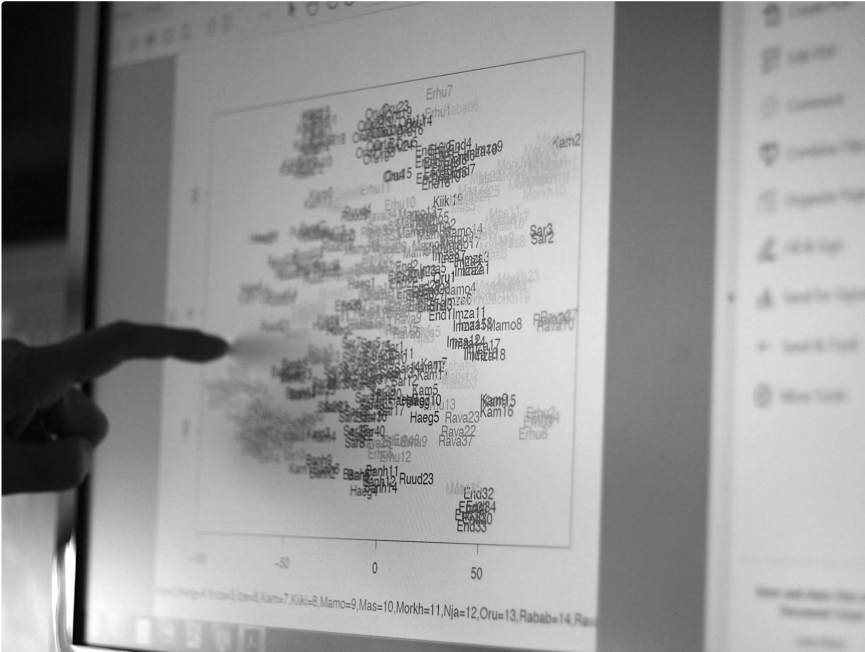
Conversations with Saskia Willaert

*Saskia Willaert is in charge of the collection of African instruments at the Musical Instruments Museum in Brussels. She is also responsible for the inventory of these instruments and their digital documentation. In 2016, we had two conversations with her about the details of that work.*

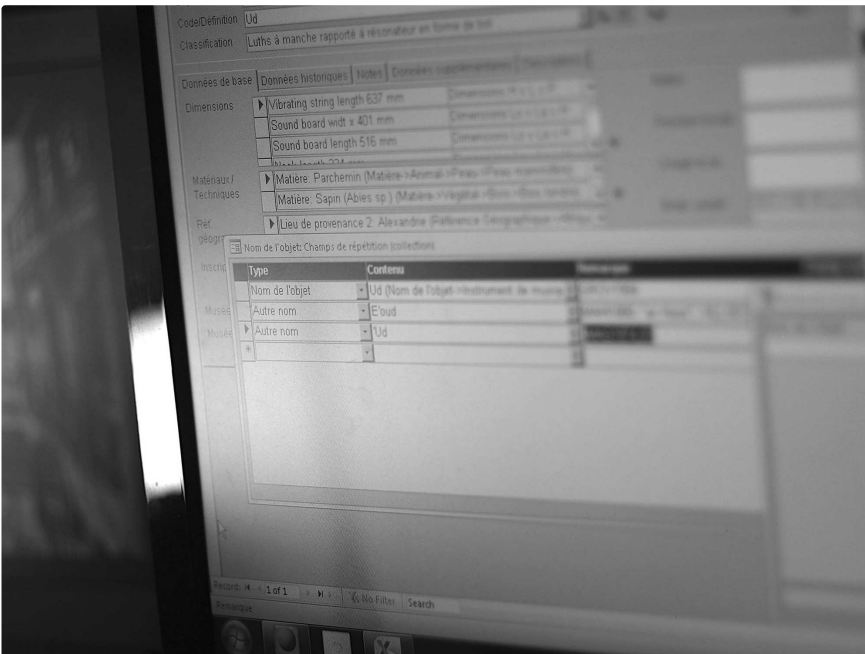
October and December 2016, Saskia Willaert in conversation with Michael Murtaugh, Femke Snelting, Martino Morandi and Sam Muirhead. Photographs: Michael Murtaugh



[The digital system] had a big impact. (...) Now we can prove we are the owners of all these objects because we have pictures and because we have systematic links between the inventory number and the physical place where the object is.



For instance there is an article (...) about the history of the growth of the African instruments collection at the end of the 19th century. By having systematized information the way we did, I could easily find back that each time that Henry Morton Stanley moved further along the Congo river, more instruments from the inner Congo came into the museum.



The big importance of [digitizing] the African collections is that the agents of museums [in Africa] provide local names and sometimes the name of the local builders. This is never the case in western collections because we have no clue, and we have long been taught that it's not interesting at all to have them.



It's a political thing in a way of course. It has been during centuries [that] cultural objects have been taken away from Congo and Africa and have been put into western collections. To have the name of the object was not important because it was unpronounceable, and the man who made it was even less important. It was just a decorative, beautiful, aesthetic thing in the best case. But in most cases, it was just an exotic thing.



# Mise en Valeur et Omission

Elodie Mugrefya

*L'Afrique Aux Noirs* est un texte écrit par Paul Otlet, personnage devenu familier chez Constant. En effet, précédents projets Constant, Algolit et Mondotheque, avaient approché le Mundaneum ainsi que le travail de Otlet de manières variées. Paul Otlet devint ces vingt dernières années une figure célébrée de l'intellectualisme belge, romantiquement dépeint comme un héros tragique, l'éternel génie incompris.<sup>1</sup> Les recherches que j'ai effectuées sur ce personnage m'ont dressé le portrait d'un homme brillant, passionné et bienveillant. Effectivement, il fût défini entre autres comme un universaliste, un utopiste, un documentaliste, un internationaliste,<sup>2</sup> un pacifiste, un militant socialiste et un visionnaire.<sup>3</sup> Ce texte titré *L'Afrique Aux Noirs* écrit lorsque Otlet avait 19 ans ne semble n'avoir jamais provoqué de questionnement quant à ce tableau. Je ne suis pas parvenue à trouver de commentaires ou critiques portés à l'égard de ce texte. Pareillement, les projets Constant précédemment cités se sont contenté de simple mentions, comme si le texte ne mériterait pas que l'on s'y attarde ; comme si il n'était en aucun cas le reflet de la personne qu'était Paul Otlet et de l'héritage dans lequel ce dernier se positionna.

Mon argument postule que le texte *L'Afrique Aux Noirs* est tout aussi signifiant que les autres textes, œuvres et projets de Paul Otlet. Il n'est pas non plus un faux-pas embarrassant pouvant être ignoré sous prétexte d'une faute de jeunesse. Si à aucun moment de sa carrière Otlet ne reviendra sur ses propos, c'est parce qu'au contraire il les confirmera au travers de ses projets professionnels. Le portrait romantique qui fût dressé pour qualifier Otlet semble avoir rendu difficile tout criticisme, provoquant une sorte d'aveuglement délibéré envers les éléments ayant le potentiel d'obscurcir ce portrait favorable. *L'Afrique Aux Noirs*, je soutiens, est une manifestation, parmi d'autres, du caractère profondément raciste de la personne de Paul Otlet.

Estampiller un individu de raciste est toujours hasardeux car premièrement cela cause des réactions démesurées dont la force est telle que la suite de l'argument ne peut plus être entendue. Secondairement, c'est effectivement dangereux car cela peut engendrer un encastrement, une fois de plus, du racisme dans un schéma de pensée délimitant le racisme comme phénomène essentiellement individuel. En clair, que le problème du racisme est un problème de comportement des individus les uns avec les autres et non un mécanisme largement systémique. Je vais tenter d'avancer l'argument duquel la personne mais aussi l'héritage de Paul Otlet est foncièrement raciste. Ceci ne veut pas dire que ce dernier passait son temps libre à couper des mains noires, bien qu'il fût très élogieux à propos d'un tel système mis en place par le roi Léopold II,<sup>4</sup> mais plutôt qu'il a activement participé à une entreprise de déshumanisation dantesque des populations non blanches, et tout particulièrement noires, grâce à laquelle les souffrances et les injustices vécues hier et aujourd'hui par ces populations s'y retrouvent légitimées et normalisées. Otlet fût d'ailleurs si favorable à l'œuvre de Léopold II qu'il aspirait à construire le Palais Mondial dans le parc de Tervuren, tout proche de ce qui était appelé à l'époque le Palais du Congo.<sup>5</sup> De ce fait, il semble qu'il constatait lui-même d'une véritable affiliation entre le Palais Mondial et le

projet colonial Léopoldien et souhaitait souligner ceci de par un lien physique de proximité.

Le texte *L'Afrique Aux Noirs* démarre sur la constatation d'un mouvement naissant aux États-Unis. Ce mouvement prône un retour de la communauté noire américaine à la terre natale africaine. Le leader de ce mouvement prêche un retour en Afrique afin de brûler les « faux dieux » africains et d'y « convertir les cannibales au christianisme ». Otlet encense ce mouvement, reconnaissant que la communauté noire américaine ne sera jamais respectée ni intégrée dans un pays où elle fût brutalement exploitée pendant des siècles d'esclavagisme. Il appelle alors la Belgique à prendre part dans ce mouvement en tant qu'état ayant déjà accompli « une œuvre humanitaire et chrétienne » au Congo. Cependant, il avertit du danger de mêler la civilisation belge, si complexe et raffinée avec l'africaine, si « sauvage ». Le rôle de la Belgique selon Otlet serait alors de servir de tutelle aux populations noires afin de s'assurer d'une évolution favorable des choses. Cette population noire américaine ayant déjà été en contact avec une « civilisation avancée » aurait dès lors la capacité de sortir ses compatriotes noir·e·s de la « barbarie africaine ». Otlet termine par encourager Léopold II à prendre les devants et à inviter ces possibles citoyen·ne·s au Congo afin de leur offrir des terres et faciliter l'épanouissement d'une société africaine. Il y a, j'estime, deux points principaux à retirer de ce texte. Premièrement que les Africain·e·s sont d'une nature foncièrement mauvaise, puisque barbare et immorale, ainsi qu'incapables d'agir en autodétermination et pour leur propre bien, sans l'aide des populations occidentales blanches. Le second point est que Otlet se montre, sans aucune ambiguïté, très favorable à l'entreprise colonialiste, ce qui est évidemment tout à fait lié au premier point.

Lorsque que je m'attaquai à l'étude du texte *L'Afrique Aux Noirs*, deux formes de défenses me furent exprimées à plusieurs occasions par des personnes très variées. Il m'a donc paru important de centrer mon argumentaire sur ces réactions en m'y opposant fermement. La première défense, et la plus insupportable, consiste à excuser les propos d'Otlet car il seraient, après tout, le reflet d'une époque et non d'un homme. La seconde défense revient à absoudre le personnage du fait de son jeune âge lors de l'écriture du texte *L'Afrique Aux Noirs*, Otlet avait alors 19 ans à l'époque.

Je tiens à écarter le premier argument typiquement exprimé en réponse à la formulation d'une déconstruction de textes de figures européennes d'antan. Je refuse cet l'exposé selon lequel il faudrait re-contextualiser les propos d'Otlet au sein de son époque, celle-ci environnant la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et le début du 20<sup>ème</sup> (1868-1944). Cet argument a pour effet de situer le point de vue blanc européen comme valeur par défaut au sein duquel l'autre, le noir, y est l'étrange, le sauvage. Grâce à cette réflexion apathique, la haine, le mépris et la violence envers l'Africain·e se retrouvent excusés et normalisés. Ce point de vue européen se présente comme point cardinal de la pensée intellectuelle avec ses atrocités expiées sous couvert d'une prétendue exceptionnalité des Européen·e·s blanc·he·s. C'est précisément ce positionnement qui a produit la croyance qu'en tant que point cardinal, l'Occident se donne alors le droit, le devoir même, de régner sur le reste du monde, d'y arbitrer ce qui est bon, ce qui ne l'est pas, de décider de celles et ceux qui vivent et de celles et ceux qui ne vivent pas. C'est d'ailleurs la posture prédominante qu'emprunte Otlet dans son texte. Il y parle d'une Europe colonisatrice et civilisatrice qui se doit de prendre part dans les affaires des personnes africaines et noires

américaines, en tant qu'agent de modernité et de progrès. Otlet est explicite quand il argumente qu'il existe un antagonisme profond entre Européen·e·s, représentant la complexité, la finesse, l'intelligence et les Africain·e·s représentant la barbarie et la déchéance morale et intellectuelle. Ce sont ses mots, pas les miens.<sup>6</sup>

Ceci n'est pas pour prétendre que la hiérarchisation de l'humanité fut une pratique exclusivement européenne. Mais, c'est en Europe que cette prétendue inhérente infériorité de certaines populations fût si profondément admise comme vérité absolue que des générations entières de scientifiques travaillèrent à la prouver par le biais d'une présumée rigueur scientifique.<sup>7</sup> L'infériorité des personnes noires n'est donc plus juste une justification toute trouvée pour l'exploitation esclavagiste mais devint alors une réalité scientifique.

J'appris à l'école, comme probablement la plupart des enfants européens, que l'Europe doit sa grandeur aux avancées qui ont pris place lors du glorieux siècle des Lumières. Cette période me fut définie comme la véritable ascension de l'esprit humain et de son exceptionnalité. Ce triomphe de l'esprit ne prit place bien sûr qu'en Europe. C'est à ce siècle glorieux des Lumières que l'on doit le début de travaux sur les races humaines, alors que les scientifiques d'Europe entrèrent dans une ère de classification frénétique. Tout devait pouvoir être rangé dans des catégories : les plantes, les roches, les animaux et les êtres humains.<sup>8</sup>

C'est d'ailleurs sur cette logique classificatrice qu'est basé le modèle des institutions d'héritage culturel et scientifique comme les musées. Les collections muséales reflètent la rencontre entre cet appétit pour la classification avec les pulsions européennes d'accumulation extrême ; conjonction symbolisant d'ailleurs formidablement bien l'œuvre de Otlet. Et Otlet, cet « homme qui voulait classer le monde » (appellation utilisée par Françoise Levie manifestant un romantisme naïf exacerbé) s'est effectivement attelé à classer et collecter tout ce qu'il pouvait, nourrissant ainsi l'idée que les Européen·e·s se doivent d'avoir accès à toutes choses et tous savoirs en tant que bienfaiteur·rice·s de l'humanité. Ce titre du documentaire de Françoise Levie est un exemple éclatant de la naïveté blanche avec laquelle l'œuvre de Otlet fut approchée jusqu'ici. Le problème ici tient surtout dans l'articulation d'un tel surnom comme d'un attribut implicitement bon, niant ainsi complètement les idéologies nées des déploiements de la classification comme la physiognomonie, la phrénologie, le racialisme ainsi que leurs héritages brutaux.

La scientification du racisme opéra un virement de logique fondamental dans la propagation du racisme anti-noir·e·s grâce auquel non seulement l'esclavagisme fut légitimé mais aussi tout système d'oppression visant les personnes noires. Cette rhétorique d'infériorité, fondamentalement liée aux travaux de construction de la notion de race, servit de marquage pour tout ce qui appartient à l'univers du non-blanc. Les noir·e·s, les jaunes, les rouges etc devenant alors des figures de « l'autre » par rapport à l'individu blanc. Ainsi, émerge le système invisible de la blancheur (whiteness), où le blanc et la blanche n'y sont ni défini·e·s ni catégorisé·e·s car iels en sont le point neutre et peuvent ainsi catégorisé le reste de l'humanité. Mon refus de ce premier argument précité, produit d'une logique eurocentriste, est un geste indispensable afin de parvenir à effleurer l'expérience violente de l'altérité dans laquelle les personnes considérées comme extérieures au canon blanc furent et sont toujours enfermées.

Afin d'enterrer une bonne fois pour toute l'argument de l'époque, je tiens aussi à souligner sa fausseté factuelle. Déjà à l'époque même où Otlet exhibait son dégoût pour l'Africain.e sous couleur d'une fausse scientificité, plusieurs écrits révolutionnaires, antiesclavagistes et anti-racistes étaient déjà couchés sur papiers.<sup>9</sup> Par exemple Olaudah Equiano, re-baptisé Gustavus Vassa, écrivit son autobiographie *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano* en 1789, soit 100 ans avant *L'Afrique Aux Noirs*, qui devint un best-seller dans les années de sa publication. Cet ouvrage est le premier acompte direct de l'expérience de l'esclavagisme par un ancien esclave. Cette autobiographie fut publiée dans plusieurs pays européens et fut considérée comme avoir contribué à la poussée du sentiment anti-esclavagiste en Europe et aux États-Unis.<sup>10</sup> Il apparaît alors que Otlet n'était donc même pas un homme de son époque, durant laquelle il existait de la documentation contredisant ses préconceptions racistes estimant l'infériorité intellectuelle des personnes noires. Il est impératif de juger durement Otlet du fait qu'il eut un accès aux savoirs du monde considérablement privilégié et se disait vouloir créer un porte d'entrée vers ces savoirs.

De ce fait, si la pensée antiraciste était déjà disponible à l'époque de Otlet, cela démontre à quel point son racisme n'était pas un défaut d'époque mais plutôt un refus conscient d'affronter ses conceptions racistes profondément ancrées dans l'héritage de la pensée européenne. En effet, si je parle d'affronter ce n'est pas par hasard car si Otlet, et bien d'autres intellectuel-le-s d'Europe, en venait à admettre que les personnes africaines étaient leurs égales, c'est tout le système colonial qui perd de sa splendeur civilisatrice pour ne devenir qu'une entreprise monstrueuse essentiellement entraînée par la machinerie capitaliste. Où pourrait alors se situer les belles pensées des Lumières qui théorisent la liberté individuelle comme élément humain naturel si les Africain.e.s font également partie de la même catégorie humaine ? En effet, l'ambition des Lumières selon Immanuel Kant, qui est cité à de nombreuses reprises dans les travaux de Otlet<sup>11</sup> et est considéré comme personnage majeur du mouvement des Lumières<sup>12</sup>, fut articulée ainsi :

« Les Lumières c'est la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable. L'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre. On est soi-même responsable de cet état de tutelle quand la cause tient non pas à une insuffisance de l'entendement mais à une insuffisance de la résolution et du courage de s'en servir sans la conduite d'un autre. *Aperè aude! Aie le courage de te servir de ton propre entendement! Tel est la devise des Lumières* »<sup>13</sup>

De ce fait, véritablement considérer les Africain.e.s comme des êtres humains met sérieusement à mal les fondements des Lumières. La déshumanisation des Africain.e.s devait être rendue réelle afin de pouvoir perpétuer les atrocités tout en gardant la grandeur humaniste articulée par les Lumières. Cornel West et Achille Mbembe, dans leur critique de l'esclavagisme et du colonialisme attirent brillamment l'attention sur ce point :

« La suprématie blanche fait partie intégrante du progrès européen, et l'odieux esclavage des Africains est une précondition des percées progressistes du monde moderne. »<sup>14</sup>

« Progéniture de la démocratie, le monde colonial n'était pas l'antithèse de l'ordre démocratique. Il en a toujours été le double, ou encore la face nocturne. Il n'y a pas de démocratie sans son double, sa colonie, peu importe le nom et la structure. »<sup>15</sup>



Pour conclure cet argument, je tiens à signifier à quel point il est essentiel de refuser la justification du racisme de Otlet de par sa position temporelle. L'accent doit être mis sur la part active que ce dernier a occupé dans un système qui a tué, torturé et asservis des millions de personnes jusqu'à aujourd'hui, en nourrissant l'idée que les populations africaines sont des sous humains, de la chair à asservir. Cette déshumanisation des Africain.e.s fût une stratégie si efficace, qu'aujourd'hui encore lorsqu'on entre en son contact, comme via le texte de Otlet, elle provoquera peu de réaction, habitué-e-s que nous sommes à cette expression de haine et de mépris. Comme si cette entreprise de déshumanisation n'avait aujourd'hui encore aucune sorte d'influence sur la société.

Aussi, je m'attaque à présent au second argument utilisant le relatif jeune âge de Otlet lors de l'écriture du texte comme gage d'excuse. Je dispute cet argument résultat d'une véritable réticence à regarder le problème en face. La simple lecture du livre *Monde : Essai d'Universalisme*, écrit par Otlet en 1935, où il avait alors 67 ans, révèle sans détours l'inconséquence de cet argument. En voici quelques extraits :

« Par contre, il faut distinguer avec soin de nos races supérieures les races vraiment inférieures, à cerveau plus petit, comme les Weddas, les Axas, les nègres, etc. Ici l'erreur n'est plus possible : le métissage qui est bon chez les races européennes devient mauvais chez les mulâtres. »<sup>16</sup>

« Les races, pour autant qu'elles ont pu être observées, donnent lieu à des caractéristiques propres. Ainsi, dans l'espèce nègre, le cerveau est moins développé que dans l'espèce blanche, les circonvolutions sont moins profondes et les nerfs qui émanent de ce centre pour se répandre dans les organes des sens sont beaucoup plus volumineux. De là un degré de perfection bien plus prononcé dans les organes, de sorte que ceux-ci paraissent avoir en plus ce que l'intelligence possède en moins. »<sup>17</sup>

Il est difficile de ne pas noter ici le mépris presque fétichiste de Otlet envers les personnes noires lorsqu'il prend la peine de nommer distinctement deux ethnies (les Awas d'Amazonie et les Veddas du Sri Lanka) tout en se référant très largement aux « nègres » ratissant, je l'imagine, des milliers d'ethnies différentes originaires d'Afrique. Ce fétichisme haineux de l'Africain.e est trouvable à chaque recoins de l'héritage intellectuel européen duquel Norman Ajari dans son livre dévastateur, « La Dignité ou la Mort », s'est attelé à mettre en lumière. Parmi ces intellectuel-le-s figure notamment Kant chez qui l'on retrouve la même image fantasmée du sauvage que dans les écrits de Otlet :

« Les Nègres d'Afrique n'ont reçu de la nature aucun sentiment qui s'élève au-dessus de la niaiserie. Parmi les blancs, au contraire, il est constant que certains s'élèvent de la plus basse populace et acquièrent une certaine considération dans le monde grâce à l'excellence de de leurs dons supérieurs. Si essentielle est la différence entre ces deux races humaines ! Et elle semble aussi grande quant aux facultés de l'esprit que selon la couleur de peau »

« C'est ainsi qu'on voit apparaître le Nègre qui est bien adapté à son climat, à savoir fort, charnu, agile ; mais qui, du fait de l'abondance matérielle dont bénéficie son pays natal, est encore paresseux, mou et frivole »<sup>18</sup>

La similitude des idées ainsi que le langage utilisé sont particulièrement marquants et démontrent à quel point Otlet ne faisait pas appel à une quelconque imagination personnelle, mais plutôt à son héritage européen enraciné dans les travaux de penseurs racistes tels que Kant.

Ces deux arguments que je me suis attelée à déconstruire démontrent les

gymnastiques rhétoriques auxquelles certain·e·s sont prêt·e·s à se livrer afin de garder intact un héritage européen glorieux, mais fantasmé. Héritage dont certains personnages en seraient les références majeures, les rendant ainsi intouchables. Il est effectivement difficile de confronter son propre héritage car il a fait, après tout, ce que nous sommes. Ou, du moins, c'est ce que l'on nous apprend :

— La Belgique est née en 1830

— La Belgique est une royauté

— La Belgique a donné naissance à de grands noms dont on se doit d'être fier : Jacques Brel, Hergé, Sœur Emmanuelle, Paul Otlet etc

— La Belgique fut à la tête d'un empire 60 fois plus grand grâce au Roi Leopold II

— ...

Cet héritage, on nous l'enseigne de façon à ce que l'on apprenne à le chérir afin de maintenir cette idée fantasmée d'une nation, d'une singularité formée ensemble. Ainsi, l'on est capable de reconnaître celles et ceux qui en font partie et celles et ceux qui n'en font pas mais également cela nous pousse à rester sur nos gardes tant au respect de cet héritage. Et si cet héritage est ce que nous sommes, nous nous devons de nous opposer face à ce qui pourrait l'altérer. Sachant cela, il est à présent plus facile de comprendre ces pauvres bougres au Musée de Tervuren (c'est un choix conscient de ne pas l'appeler par son nouveau nom que je considère insultant) qui s'agrippent frénétiquement à cette image poussièreuse de père civilisateur pour Léopold II. Ou encore le public qui se scandalise aux demandes de retrait des statues représentant des hommes, dont Leopold II, qui furent les meneurs d'un des régimes les plus meurtriers de l'histoire avec une estimation de 10 millions de personnes tuées.<sup>19</sup> Pourtant, régulièrement on s'offusque : des chants racistes à un festival de musique<sup>20</sup>, des fêtards en habits de colons<sup>21</sup>, des étudiant·e·s en blackface<sup>22</sup> et il y en aura d'autres, j'en suis persuadée. On s'offusque puis on oublie jusqu'à la prochaine fois. Car là est le problème, rien dans notre société belge ne donne tort à ces 'incidents' racistes qui de ce fait sont condamnés à se répéter en tant que micro-événements foncièrement révélateurs d'un système d'oppression qui n'est pas prêt de bouger. C'est aussi, de mon point de vue, ce protectorat qui nous fait rentrer dans une sorte de crise identitaire dans les institutions culturelles. La véritable raison d'être des institutions, la protection de l'héritage belge, est tout à coup remise en question et les institutions sont montrées du doigt. Mais que devient une institution, un musée si il reconnaît que son existence même est la manifestation d'un système d'une violence inouïe et que son activité propre est un composant de cette violence ?

Le silence autour du texte *L'Afrique Aux Noirs* est une manifestation d'un protectorat enragé envers un héritage fantasmé, faisant alors naître une volonté de dégager le texte d'un geste de la main afin de pouvoir se concentrer sur le bon, le véritable héritage de Paul Otlet. Comme si cela n'était pas un ensemble qu'il faille envisager dans son intégralité afin d'y débusquer la nature profondément raciste et coloniale chez la personne et dans l'héritage de Otlet. L'étude de canons européens tels que Otlet ou Kant, dans le contexte européen, fonctionne par mise en valeur et omission, révélant d'un côté un privilège chez celles et ceux qui peuvent se permettre d'ignorer les idées haineuses, et de l'autre, la violence qui agit sur celles et ceux qui ne peuvent tout bonnement pas fermer les yeux.

1. <https://artsandculture.google.com/exhibit/QQ8iak0D>  
<https://www.google.com/doodles/mundaneum-co-founder-paul-otlets-147th-birthday>  
<https://daily.jstor.org/internet-before-internet-paul-otlet/>  
[https://www.lepoint.fr/high-tech-internet/doodle-google-celebre-paul-otlet-le-cofondateur-belge-du-mundaneum-23-08-2015-1958561\\_47.php](https://www.lepoint.fr/high-tech-internet/doodle-google-celebre-paul-otlet-le-cofondateur-belge-du-mundaneum-23-08-2015-1958561_47.php)  
<https://www.altaplana.be/en/dictionary/otlet-paul>  
<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2012-3-page-5.htm>
2. Un Livre Irradiant, la Mondoθήque, p210
3. [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Otlet](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Otlet)
4. Paul Otlet, *L'Afrique Aux Noirs*, 1888, p1-2
5. L'homme qui voulait classer le monde, Françoise Levie (26min30 à 26min55)  
<https://www.youtube.com/watch?v=HieMJSgnkSE>
6. Paul Otlet, *L'Afrique Aux Noirs*, 1888, p1
7. « Skulls in print: scientific racism in the transatlantic world »  
<https://www.cam.ac.uk/research/news/skulls-in-print-scientific-racism-in-the-transatlantic-world>  
« A brief history of the enduring phony science that perpetuates white supremacy »  
[https://www.washingtonpost.com/local/a-brief-history-of-the-enduring-phony-science-that-perpetuates-white-supremacy/2019/04/29/20e6aef0-5aeb-11e9-a00e-050dc7b82693\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/local/a-brief-history-of-the-enduring-phony-science-that-perpetuates-white-supremacy/2019/04/29/20e6aef0-5aeb-11e9-a00e-050dc7b82693_story.html)
8. Podcast Scene on Radio – Series : Seeing White, épisode 8 (7min25 à 8min03)
9. Podcast Scene on Radio – Series : Seeing White, épisode 4 (10min12 à 12min50)
10. [https://en.wikipedia.org/wiki/Olaudah\\_Equiano](https://en.wikipedia.org/wiki/Olaudah_Equiano)
11. « Monde : Essai d'Universalisme. L'Homme », 1935, Paul Otlet, p17  
« Monde : Essai d'Universalisme. La Société », 1935, Paul Otlet, p191 & P193  
« Monde : Essai d'Universalisme. Le Monde selon l'espace », 1935, Paul Otlet, p6 & p7  
« Monde : Essai d'Universalisme. Le Monde au point de vue du sujet : le Moi », 1935, Paul Otlet, p12  
« Monde : Essai d'Universalisme. L'Inconnue. Le Mystère », 1935, Paul Otlet, p6
12. <https://www.britannica.com/biography/Immanuel-Kant>
13. Immanuel Kant. Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ?  
<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Quest-ce-que-les-Lumi%C3%A8res%EF%80%A5-1784.pdf>
14. Cornel West cité dans Norman Ajari « *La Dignité ou la Mort* » Editions La Découverte, 2019, p81
15. Achille Mbembe cité dans Norman Ajari « *La Dignité ou la Mort* » Editions La Découverte, 2019, p62
16. « Monde : Essai d'Universalisme. L'Homme » 1935, Paul Otlet, p31
17. « Monde : Essai d'Universalisme. L'Homme », 1935, Paul Otlet, p32
18. Norman Ajari, « *La Dignité ou la Mort* » Editions La Découverte, 2019, p53
19. [https://www.independent.co.uk/news/long\\_reads/belgiums-genocidal-colonial-legacy-haunts-the-country-s-future-a7984191.html](https://www.independent.co.uk/news/long_reads/belgiums-genocidal-colonial-legacy-haunts-the-country-s-future-a7984191.html)
20. [https://www.rtbf.be/info/medias/detail\\_des-incidentes-racistes-au-festival-pukkelpop-ont-ete-signales-aupres-d-unia?id=9998869](https://www.rtbf.be/info/medias/detail_des-incidentes-racistes-au-festival-pukkelpop-ont-ete-signales-aupres-d-unia?id=9998869)
21. <https://www.moustique.be/24358/derapage-colonialiste-d-une-soiree-africaine-aux-portes-du-musee-de-tervuren>
22. [https://www.lavenir.net/cnt/dmf20161121\\_00918385/saint-louis-reagit-les-photos-des-etudiants-deguises-en-noirs-pas-prises-dans-les-locaux-de-l-universite](https://www.lavenir.net/cnt/dmf20161121_00918385/saint-louis-reagit-les-photos-des-etudiants-deguises-en-noirs-pas-prises-dans-les-locaux-de-l-universite)

# NL Opwaarderen en weglaten

Elodie Mugrefya

De tekst *L'Afrique Aux Noirs* (Afrika Aan de Zwarten) werd geschreven door Paul Otlet, een personage dat Constant niet onbekend is. Op verschillende manieren was het Mundaneum en het werk van Otlet onderdeel van projecten van Constant, zoals Algolit en Mondotheek. Paul Otlet werd de laatste twintig jaar ook een bekende figuur van het Belgisch intellectualisme, romantisch afgeschilderd als een tragische held, een eeuwig onbegrepen genie.<sup>1</sup> In mijn onderzoek naar dit personage komt hij naar voren als een briljante, gepassioneerde en welwillende man, kortom een bijzonder persoon. Hij wordt onder andere omschreven als een universalist, utopist, documentalist, internationalist,<sup>2</sup> pacifist, socialistisch militant en visionair.<sup>3</sup> Het lijkt alsof de obscure tekst met de titel *L'Afrique Aux Noirs*, geschreven door Otlet toen hij 19 jaar oud was, nooit vragen heeft doen rijzen rond deze bejubelde figuur. Ik heb geen commentaar of kritiek op hem teruggevonden naar aanleiding van deze tekst. Ook in de eerder vermelde projecten van Constant moest de tekst het stellen met een eenvoudige vermelding, alsof deze het niet waard was dat we er even bij zouden stilstaan en in geen geval werd de tekst opgevat als een weerspiegeling van de persoon die Paul Otlet was en van het erfgoed waarin hij zich positioneerde.

Mijn argument is dat de tekst *L'Afrique Aux Noirs* even belangrijk is als de andere teksten, werken en projecten van Paul Otlet. Het is ook geen vervelende faux pas die we eenvoudig onder de mat kunnen vegen met als excuus dat het een jeugdzonde betrof. Otlet komt immers op geen enkel moment van zijn carrière terug op zijn woorden, maar zal ze veeleer bevestigen aan de hand van zijn professionele projecten. Het romantische portret dat van Otlet wordt geschilderd lijkt het moeilijk te maken om hem te bekritisieren, het genereert een soort bedoelde blindheid voor de dingen die dit mooie plaatje mogelijk zouden kunnen besmeuren. Ik hou dus vol dat *L'Afrique Aux Noirs* één van Otlets vele uitingen is met een fundamenteel racistisch karakter.

Iemand het stempel racist geven, is altijd gevaarlijk. Allereerst roept het buitenmaatse emoties op die zo sterk zijn dat de rest van het argument gemakkelijk verloren gaat. Ten tweede is het ook écht gevaarlijk, omdat het er eens te meer toe kan leiden dat racisme wordt teruggebracht tot het zeer problematische idee dat het zich beperkt tot een essentieel individueel fenomeen. Kortom, dat racisme een probleem is van individuen onderling en niet een met name structureel mechanisme. Ik zal dus proberen te argumenteren waarom niet alleen de persoon maar ook het erfgoed van Paul Otlet door en door racistisch zijn. Wat niet wil zeggen dat hij in zijn vrije tijd handen van zwarten afsneed, alhoewel hij zeer lovend was over een dergelijk systeem ingesteld door Koning Leopold II<sup>4</sup>. Ik wil eerder aantonen dat hij actief deelnam aan een proces van danteske ontmenselijking van niet-blanke en vooral zwarte bevolkingsgroepen, dat het lijden en de onrechtvaardigheid legitimeert en normaliseert dat deze volkeren vroeger en vandaag nog steeds ondervinden. Otlet was trouwens zó enthousiast over het werk van Leopold II dat hij ernaar streefde om het Wereldpaleis in het Tervurenpark te bouwen, vlakbij wat toen nog het Paleis van Congo heette.<sup>5</sup> Het lijkt erop dat hij een waarachtige verwantschap zag tussen het Wereldpaleis en het koloniale

project van Leopold, en dat hij dit wilde onderstrepen door een fysieke nabijheid.

De tekst *L'Afrique Aux Noirs* begint met een observatie over een beweging die op dat moment in de Verenigde Staten opkomt. Deze beweging pleit voor een terugkeer van de zwarte Amerikaanse gemeenschap naar het Afrikaanse thuisland. De leider van deze beweging predikt een terugkeer naar Afrika om de Afrikaanse 'valse goden' te verbranden en de 'kannibalen er tot het christendom te bekeren'. Otlet prees deze beweging en erkende dat de zwarte Amerikaanse gemeenschap nooit gerespecteerd of geïntegreerd zou raken in een land waar ze gedurende eeuwen van slavernij op brutale wijze werd uitgebuit. Hij roept België vervolgens op om deel te nemen aan deze beweging, als een staat die al eerder 'humanitair en christelijk werk' in Congo heeft verricht. Hij waarschuwt echter voor het gevaar de zo complexe en verfijnde Belgische beschaving met de Afrikaanse 'wilde' beschaving te vermengen. De rol van België was volgens Otlet om als voogd op te treden van de zwarte bevolking, om er voor te zorgen dat de zaken zich positief ontwikkelden. Deze zwarte Amerikaanse bevolking, die al in contact was geweest met een 'geavanceerde beschaving', zou hierdoor in staat zijn om hun zwarte landgenoten uit de 'Afrikaanse barbarij' te halen. Otlet moedigt Leopold II ten slotte aan het voortouw te nemen en deze nieuwkomers uit te nodigen in Congo, om hen er land aan te bieden en de ontwikkeling van een Afrikaanse samenleving te bevorderen. Er zijn twee belangrijke punten die volgens mij uit deze tekst moeten worden gelicht. Ten eerste dat Afrikanen fundamenteel slecht van aard zijn, omdat ze barbaars en immoreel zijn, en niet in staat zijn om zonder de hulp van de Westerse blanke bevolking in zelfbeschikking en voor hun eigen bestwil te handelen. Het tweede punt is dat Otlet zonder enige ondubbelzinnigheid zeer welwillend staat tegenover de koloniale onderneming, wat natuurlijk nauw samenhangt met het eerste punt.

Toen ik de tekst *L'Afrique Aux Noirs* begon te bestuderen, kreeg ik meerdere malen en van heel uiteenlopende personen twee argumenten ter verdediging te horen. Het leek mij dan ook van essentieel belang om mijn argumentatie op te bouwen rond deze reacties en ze krachtig tegen te spreken, want het was verontrustend hoe vaak ik dezelfde meningen te horen kreeg. De eerste en meest ondraaglijke verdediging is om Otlet en zijn verwerpelijke uitingen te verontschuldigen omdat ze een tijdperk zouden weerspiegelen en niet de man zelf. De tweede verdediging is Otlet te vergeven vanwege de jonge leeftijd waarop hij *L'Afrique Aux Noirs* schreef. Hij was immers maar 19 jaar oud.

Ik verwerp dit eerste, typische argument, dat altijd weer naar boven komt bij de deconstructie van teksten van welk Europees figuur uit het verleden dan ook. Ik weiger eenvoudigweg de stelling te accepteren dat Otlets woorden binnen de context van zijn tijd moeten worden beschouwd, dat zich ergens aan het einde van de 19e eeuw tot het begin van de 20e eeuw afspeelt (1868-1944). Het ondragelijke gevolg van dit argument is immers dat het Europese, blanke standpunt als de norm wordt beschouwd, ten opzichte van het andere, het zwarte, het vreemde, het wilde, het lelijke. Dit luie denkpatroon zorgt ervoor dat haat, minachting en geweld tegen Afrikanen wordt verontschuldigd, genormaliseerd en geaccepteerd. Dit Europese standpunt waarbij wreedheden worden uitgewist onder het mom van een vermeende uitzondering die geldt voor blanke Europeanen, die tegelijkertijd worden gezien als het hoogtepunt van het intellectueel denken. Juist dit

standpunt heeft ertoe geleid dat het Westen, in zijn rol als kompas, zichzelf het recht, zelfs de plicht geeft om de rest van de wereld te regeren, om te bemiddelen over wat goed is en wat niet, om te beslissen wie leeft en wie niet. Dit is de overheersende attitude die Otlet in zijn tekst hanteert. Hij spreekt van een koloniserend en beschaafd Europa dat zich moet mengen in de zaken van Afrikanen en zwarte Amerikanen, als een agent van moderniteit en vooruitgang. Otlet is expliciet wanneer hij de bewering onderschrijft dat er een diepe tegenstelling bestaat tussen Europeanen, die voor complexiteit, finesse, intelligentie staan en Afrikanen die wreedheid, barbarij en moreel en intellectueel verval vertegenwoordigen. Dit zijn zijn woorden, niet de mijne.<sup>6</sup>

Dit is niet om te beweren dat het hiërarchiseren van de mensheid een exclusief Europese praktijk was. Maar het was wel in Europa dat de vermeende minderwaardigheid van bepaalde bevolkingsgroepen zo radicaal werd geaccepteerd als een absolute waarheid, zozeer zelfs dat hele generaties wetenschappers het door middel van veronderstelde wetenschappelijke accuraatheid probeerden te bewijzen.<sup>7</sup> De minderwaardigheid van zwarten was daarmee niet langer enkel een rechtvaardiging voor slavernij, maar werd een wetenschappelijke realiteit.

Zoals waarschijnlijk de meeste Europese kinderen leerde ik op school dat Europa haar grootsheid dankt aan de vooruitgang die tijdens de Eeuw van de Rede heeft plaatsgevonden. De Verlichting werd me uitgelegd als de ware ontplooiing van de menselijke geest en zijn uitzonderlijkheid. Deze triomf van de geest vond natuurlijk enkel in Europa plaats. Het was de Eeuw van de Rede die leidde tot werken over de menselijke rassen, toen Europese wetenschappers een tijdperk ingingen waarin alles moest worden geclassificeerd. Alles moest in categorieën worden ingedeeld: planten, stenen, dieren en mensen.<sup>8</sup>

Het is op deze classificatiedrang dat het model van culturele en wetenschappelijke erfgoedinstellingen, zoals musea, is gebaseerd. Museumcollecties weerspiegelen het samenvallen van die honger naar classificatie en de Europese, extreme verzameldrang; een combinatie die het werk van Otlet perfect symboliseert. 'Otlet, de man die de wereld wilde classificeren' (woorden van Françoise Levie, die zich beroept op een overdreven, naïef romantisme) begon dan ook met het classificeren en verzamelen van alles wat hij kon, om zo het idee te voeden dat Europeanen, als weldoeners van de mensheid, toegang moesten hebben tot alle dingen en alle kennis. De titel van Françoise Levie's documentaire is een treffend voorbeeld van de blanke naïviteit waarmee Otlets werk tot nu toe is benaderd. Het probleem zit in de formulering van een dergelijke bijnaam als een impliciet goede eigenschap, waardoor de ideologieën die voortkomen uit het toepassen van een classificatie, zoals fysionomie, frenologie, ras, maar ook de wrede erfenis ervan, volledig worden ontkend.

De wetenschappelijke benadering van racisme zorgde voor een fundamentele verschuiving van de logica waarmee racisme tegen zwarten zich verspreidde, waardoor niet alleen de slavernij maar ook om het even welk systeem van onderdrukking tegen zwarte mensen werd gelegitimeerd. De retoriek van minderwaardigheid, die fundamenteel verbonden is met de vorming van het begrip ras, diende als een aanduiding voor alles wat tot de wereld van het niet-blanke behoort. Zwart, geel, rood, enz. worden zo allemaal figuren van 'de ander' ten opzichte van blank. Zo ontstaat het onzichtbare systeem van 'whiteness', waarbij de blanke noch hoeft te worden gedefinieerd noch gecategoriseerd, omdat hij het neutrale punt is en dus van

daar uit de rest van de mensheid kan categoriseren. Mijn verwerping van dit eerste argument, dat het resultaat is van een eurocentrische logica, is een noodzakelijke geste om de gewelddadige ervaring van het anders-zijn te ontmaskeren, waarin mensen die als buitenstaanders van de blanke canon worden beschouwd door het Westen werden en nog steeds worden opgesloten.

Om het argument van de tijdsgeest voor ééns en voor altijd te begraven, wil ik ook nog wijzen op de feitelijke onjuistheid ervan. Reeds op het moment dat Otlet trots zijn afschuw uitsprak over de Afrikaan, met als voorwendsel een valse wetenschap, hadden heel wat Afrikaanse en Europese denkers al revolutionaire, antislavernij- en antiracistische geschriften op papier gesteld.<sup>9</sup> Zo schreef Olaudah Equiano, herdoopt tot Gustavus Vassa, in 1789 zijn autobiografie *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano*, die een bestseller werd in de jaren na haar publicatie, 100 jaar vóór *L'Afrique Aux Noirs*. Dit boek is het eerste rechtstreekse verslag van de ervaringen van een voormalige slaaf. De autobiografie werd gepubliceerd in verschillende Europese landen en beschouwd als een bijdrage aan het toenemende antislavernijgevoel in Europa en de Verenigde Staten.<sup>10</sup> Hieruit blijkt dat Otlet niet eens een man van zijn tijd was, er was op dat moment voldoende documentatie voorhanden die zijn racistische vooroordelen over de intellectuele inferioriteit van zwarte mensen tegensprak. We moeten Otlet hard beoordelen, juist omdat hij een aanzienlijke en bevoorrechte toegang had tot kennis uit de hele wereld, en stelde dat hij een poort naar die kennis wilde creëren.

Als het antiracistisch denkgood al in Otlets tijd beschikbaar was, dan toont dit aan hoezeer zijn racisme geen probleem van die periode was, maar veeleer een bewuste weigering om zijn racistische opvattingen, diep geworteld in het erfgoed van het Europese denken, tegen te gaan. Ik heb het niet zomaar over die weigering, want die kon ernstige gevolgen hebben. Als Otlet, en met hem vele andere Europese intellectuelen zouden toegeven dat de Afrikanen inderdaad gelijk waren aan de blanken, zou heel het koloniale systeem zijn beschavingbrengende luister verliezen en nog slechts een monsterlijke onderneming zijn die louter en alleen werd gedreven door kapitalisme. Hoe zit het immers met de mooie gedachten van de Verlichting, met de theorieën die stellen dat individuele vrijheid een natuurlijk element van de mens is, als Afrikanen inderdaad óók mensen zijn? De ambitie van de Verlichting volgens Immanuel Kant, die herhaaldelijk wordt geciteerd in de werken van Otlet<sup>11</sup> en wordt beschouwd als een belangrijk figuur van de Verlichtingsbeweging<sup>12</sup>, werd immers als volgt verwoord:

“Verlichting is het bevrijden van de mens uit zijn onmondigheid, waaraan hij zelf schuld heeft. Onmondigheid is het onvermogen zijn verstand te gebruiken zonder leiding van een ander. Deze onmondigheid is eigen schuld wanneer de oorzaak ervan niet ligt in gebrek aan verstand, maar wel in gebrek aan moed en wilskracht, het zijne te gebruiken zonder leiding van een ander. Sapere aude! Heb de moed je eigen verstand te gebruiken, aldus de kernspreuk van de Verlichting.”<sup>13</sup>

Bijgevolg doet het beschouwen van Afrikanen als mensen de fundamentele van de Verlichting ernstig wankelen. De ontmenselijking van de Afrikanen moest wel reëel gemaakt worden om de gruweldaden te kunnen bestendigen, terwijl de humanistische grandeur van de Verlichting behouden bleef. Cornel West en Achille Mbembe vestigen in hun kritiek op de slavernij en het kolonialisme op briljante wijze de aandacht op dit punt:

“De blanke overheersing is een integraal onderdeel van de Europese vooruitgang en de afschuwelijke slavernij van de Afrikanen is een voorwaarde voor de geleidelijke doorbraken van de moderne wereld.”<sup>14</sup>

“Als nakomeling van de democratie was de koloniale wereld niet de tegenpool van de democratische orde. Hij is er altijd de doorslag van geweest, of de donkere keerzijde. Er is geen democratie zonder haar doorslag, haar kolonie, ongeacht haar naam en structuur.”<sup>15</sup>

Ter afsluiting van dit argument wil ik erop wijzen hoe belangrijk het is om Otlets rechtvaardiging van racisme op basis van de tijdsgeest te verwerpen. We moeten de actieve rol benadrukken die hij heeft gespeeld in een systeem dat tot op de dag van vandaag miljoenen mensen heeft gedood, gemarteld en tot slaaf heeft gemaakt, waarbij het idee werd gekoesterd dat Afrikanen ontermensen zijn, vlees voor de slavernij. Deze ontmenselijking van de Afrikanen was zo'n effectieve strategie dat zelfs wanneer we er vandaag mee in contact komen, zoals via de tekst van Otlet, ze niet meer teweegbrengt dan een schouderophaling die de haat en minachting van weleer verontschuldigt. Alsof deze ontmenselijking geen enkele invloed zou hebben op de maatschappij van vandaag.

Dan is het nu de beurt aan het tweede argument, namelijk Otlets relatief jonge leeftijd bij het schrijven van de tekst. Ik betwist dit zeer zwakke argument, dat het resultaat is van een reële terughoudendheid om het probleem onder ogen te zien. Enkel al het lezen van het boek *Monde : Essai d'Universalisme*, geschreven door Otlet in 1935 (hij was toen dus 67 jaar), toont de inconsistentie van dit argument duidelijk aan. Hier zijn enkele uittreksels:

“Aan de andere kant moeten we een zorgvuldig onderscheid maken tussen onze superieure rassen en echt inferieure rassen, met kleinere hersenen, zoals Weddas, Axas, negers, enz. Hier is geen plaats meer voor fouten: de vermenging die goed is onder Europese rassen, wordt slecht bij mulatten.”<sup>16</sup>

“De rassen hebben, voor zover ze konden worden bestudeerd, eigen kenmerken. Zo zijn de hersenen bij het zwarte ras dus minder ontwikkeld dan bij het blanke ras, zijn de windingen ondieper en de zenuwen die vanuit dit centrum naar de zintuiglijke organen uitstralen veel volumineuzer. Vandaar een veel meer uitgesproken mate van perfectie in de organen, waarover ze meer lijken te beschikken dan waarover de intelligentie in mindere mate beschikt.”<sup>17</sup>

Het is moeilijk om te missen dat Otlet een bijna fetisjistische minachting voor zwarten heeft. Hij neemt immers de moeite om twee verschillende etnische groepen (de Awas uit het Amazonegebied en de Veddas uit Sri Lanka) te benoemen, terwijl hij heel globaal verwijst naar de ‘negers’ die volgens mij in Afrika een paar duizend verschillende etnische groepen beslaan. Dit haatdragend fetisjisme jegens de Afrikanen is terug te vinden in elke porie van het glorieuze Europese erfgoed, wat Norman Ajari heeft willen benadrukken in zijn vernietigende boek *La dignité ou la mort*. Onder de gestudeerde intellectuelen komen we onder meer weer Kant tegen, bij wie we hetzelfde gefantaseerde beeld van de wilde vinden als in de geschriften van Otlet:

“De negers van Afrika hebben van de natuur geen gevoelens gekregen die boven de onzin uitstijgen. Onder de blanken daarentegen is het een constante dat sommigen uit de laagste bevolgingsklassen opstaan en door de uitmuntendheid van hun superieure gaven enige aandacht krijgen in de wereld. Zo essentieel is het verschil tussen deze twee mensenrassen! Het



geestelijk verschil lijkt even duidelijk als het verschil in huidskleur.”

“Zo zien we de verschijning van de neger die goed is aangepast aan zijn klimaat, namelijk sterk, stevig gebouwd, wendbaar, maar die, vanwege de materiële overvloed waarvan zijn geboorteland geniet, nog steeds lui, zacht en lichtzinnig is.”<sup>18</sup>

De gelijkenis tussen de ideeën en gebruikte taal is verbijsterend en toont aan in hoeverre Otlet niet zozeer een beroep deed op zijn persoonlijke verbeelding, maar veeleer op het Europees erfgoed, geworteld in het werk van racistische denkers als Kant.

Deze twee argumenten, die ik heb willen onderuithalen, tonen de retorische gymnastiek waaraan sommigen zich wagen om een glorieus, maar gefantaseerd Europees erfgoed intact te houden. Een erfgoed waarvan sommige personages de belangrijke referenties zouden zijn, waardoor ze meteen ook onaantastbaar worden. Het is inderdaad moeilijk om het eigen erfgoed op de korrel te nemen, want het is immers wat wij zijn. Of tenminste wat ons wordt geleerd:

— België is ontstaan in 1830

— België is een koninkrijk

— België heeft grote namen voortgebracht waar we trots op mogen zijn: Jacques Brel, Hergé, Zuster Emmanuelle, Paul Otlet, enz.

— België stond dankzij Koning Leopold II aan het hoofd van een rijk dat 60 keer groter was dan België.

— ...

Dit erfgoed wordt ons zo onderwezen dat we het leren koesteren, om maar dit gefantaseerde idee van een natie, van het bijzondere dat we samen vormen, in stand te houden. Zo zijn we in staat om degenen die er deel van uitmaken en degenen die er geen deel van uitmaken te herkennen, maar het zet ons er ook toe aan om op onze hoede te blijven, net uit respect voor dit erfgoed. En als dit erfgoed is wat we zijn, moeten we ons verzetten tegen elke invloed die het zou kunnen aantasten. In het licht van deze kennis is het makkelijker om die arme drommels te begrijpen in het Tervuren Museum (het is een bewuste keuze om het niet bij zijn nieuwe naam te noemen, die ik als beledigend beschouw), die zich verwoed vastklampen aan het stoffige beeld van Leopold II als een vader die de beschaving brengt, als drenkelingen die zich krampachtig vasthouden aan hun boei. Of het publiek dat verontwaardigd is over de eis om standbeelden te verwijderen van diegenen, waaronder Leopold II, die de leiders waren van een van de dodelijkste regimes in de geschiedenis met naar schatting 10 miljoen doden.<sup>19</sup> Toch nemen we regelmatig aanstoot: racistisch gejoel op een muziekfestival<sup>20</sup>, feestvierders in kolonistenkleren<sup>21</sup>, studenten met een zwartgemaakt gezicht<sup>22</sup> en ik ben er zeker van dat er nog vele andere voorbeelden zijn. We nemen aanstoot en vergeten het weer, tot de volgende keer. Want daarin zit het probleem, niets in onze Belgische samenleving veroordeelt deze racistische ‘incidenten’, die zich bijgevolg blijven herhalen als microgebeurtenissen, die overduidelijk een systeem van onderdrukking aan het licht brengen dat zich nog niet gewonnen wil geven. Het is naar mijn mening dan ook dit protectoraat dat een soort identiteitscrisis genereert in culturele instellingen. De echte bestaansreden van deze instellingen, de bescherming van het Belgisch erfgoed, wordt plotseling in twijfel getrokken en naar de instellingen wordt met de vinger gewezen. Maar wat gebeurt er met een instelling, een museum, als het erkent dat zijn bestaan de manifestatie is van een systeem van ongekend geweld en dat zijn eigen activiteit onderdeel uitmaakt van dit geweld?

De stilte rond de tekst *L'Afrique Aux Noirs* is een manifestatie van het fanatiek protectoraat van een gefantaseerd erfgoed, dat leidt tot een bijna vanzelfsprekend verlangen om de tekst met één handgebaar uit te veegen, zodat we ons kunnen concentreren op het goede, échte erfgoed van Paul Otlet. Alsof het geen geheel is dat in zijn totaliteit moet worden beschouwd, waaraan we het diep racistische en koloniale karakter van de persoon en het erfgoed kunnen aflezen. De studie van de Europese canon binnen zijn Europese context, of het nu gaat om Otlet of Kant, gebeurt door opwaarderen en weglaten. Het brengt enerzijds het voorrecht aan het licht van degenen die het zich kunnen veroorloven om verachtelijke ideeën te negeren, en anderzijds het geweld dat inwerkt op degenen die gewoonweg hun ogen niet kunnen sluiten.

1. <https://artsandculture.google.com/exhibit/QQ8iak0D>  
<https://www.google.com/doodles/mundaneum-co-founder-paul-otlets-147th-birthday>  
<https://daily.jstor.org/internet-before-internet-paul-otlet/>  
[https://www.lepoint.fr/high-tech-internet/doodle-google-celebre-paul-otlet-le-cofondateur-belge-du-mundaneum-23-08-2015-1958561\\_47.php](https://www.lepoint.fr/high-tech-internet/doodle-google-celebre-paul-otlet-le-cofondateur-belge-du-mundaneum-23-08-2015-1958561_47.php)  
<https://www.altaplana.be/en/dictionary/otlet-paul>  
<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2012-3-page-5.htm>
2. Mondotheek: een een irradierend boek, p. 210.
3. [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Otlet](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Otlet)
4. Paul Otlet, *L'Afrique Aux Noirs*, 1888, pp. 1-2.
5. 'L'homme qui voulait classer le monde', Françoise Levie, <https://www.youtube.com/watch?v=HieMJSgnkSE> (26m30s tot 26m 55s)
6. Paul Otlet, *L'Afrique Aux Noirs*, 1888, p1
7. 'Skulls in Print: Scientific Racism in the Transatlantic World', <https://www.cam.ac.uk/research/news/skulls-in-print-scientific-racism-in-the-transatlantic-world> 'A Brief History of the Enduring Phony Science that Perpetuates White Supremacy', [https://www.washingtonpost.com/local/a-brief-history-of-the-enduring-phony-science-that-perpetuates-white-supremacy/2019/04/29/20e6aef0-5aeb-11e9-a00e-050dc7b82693\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/local/a-brief-history-of-the-enduring-phony-science-that-perpetuates-white-supremacy/2019/04/29/20e6aef0-5aeb-11e9-a00e-050dc7b82693_story.html).
8. Podcast Scene on Radio – Series: 'Seeing White', episode 8 (7m 25s tot 8m 03s).
9. Podcast Scene on Radio – Series: 'Seeing White', episode 4 (10m 12s tot 12m 50s).
10. [https://en.wikipedia.org/wiki/Olaudah\\_Equiano](https://en.wikipedia.org/wiki/Olaudah_Equiano).
11. 'Monde : Essai d'universalisme. L'Homme', 1935, Paul Otlet, p. 17; 'Monde : Essai d'universalisme. La Société', 1935, Paul Otlet, pp. 191 & 193; 'Monde : Essai d'universalisme. Le Monde selon l'espace', 1935, Paul Otlet, pp. 6 & 7; 'Monde : Essai d'universalisme. Le Monde au point de vue du sujet : le Moi', 1935, Paul Otlet, p. 12; 'Monde : Essai d'universalisme. L'Inconnu. Le Mystère', 1935, Paul Otlet, p. 6.
12. <https://www.britannica.com/biography/Immanuel-Kant>.
13. Immanuel Kant, 'Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières', <https://philosophie.cegepr.qc.ca/wp-content/documents/Quest-ce-que-les-Lumi%C3%A8res%EF%80%A5-1784.pdf>.
14. Corniel West, geciteerd in het boek van Norman Ajari, 'La Dignité ou la mort', edities La Découverte, 2019, p. 81
15. Achille Mbembe, geciteerd in het boek van Norman Ajari, 'La Dignité ou la mort', edities La Découverte, 2019, p. 62.
16. 'Monde : Essai d'universalisme. L'Homme' 1935, Paul Otlet, p. 31.
17. 'Monde : Essai d'universalisme. L'Homme', 1935, Paul Otlet, p. 32.
18. Norman Ajari, 'La Dignité ou la mort', Editions La Découverte, 2019, p.53.
19. [https://www.independent.co.uk/news/long\\_reads/belgiums-genocidal-colonial-legacy-haunts-the-country-s-future-a7984191.html](https://www.independent.co.uk/news/long_reads/belgiums-genocidal-colonial-legacy-haunts-the-country-s-future-a7984191.html).

20. [https://www.rtbef.be/info/medias/detail\\_des-incidentes-racistes-au-festival-pukkelpop-ont-ete-signales-aupres-d-unia?id=9998869](https://www.rtbef.be/info/medias/detail_des-incidentes-racistes-au-festival-pukkelpop-ont-ete-signales-aupres-d-unia?id=9998869)
21. <https://www.moustique.be/24358/derapage-colonialiste-d-une-soiree-africaine-aux-portes-du-musee-de-tervuren>
22. [https://www.lavenir.net/cnt/dmf20161121\\_00918385/saint-louis-reagit-les-photos-des-etudiants-deguises-en-noirs-pas-prises-dans-les-locaux-de-l-universite](https://www.lavenir.net/cnt/dmf20161121_00918385/saint-louis-reagit-les-photos-des-etudiants-deguises-en-noirs-pas-prises-dans-les-locaux-de-l-universite)



# EN Paul Otlet, An Omissum

## Mondotheque, Algorit

≈ ≈ ≈

The term *omissum* was invented in a meeting around an anti-table in the middle of the first unfolding of *DiVersions*. It described the kind of action or document we felt we needed to address an omission in our projects working with the digital heritage of Paul Otlet. As Elodie Mugrefya points out in the previous contribution, we failed to flag that the figure and the oeuvre were committed to a colonial and racist project.

The *omissum* was made to be slipped into books, linked to websites or used in other environments about Otlet. In addition, we intervened in the Wikipedia page on Otlet in Wikipedia, section Political views and involvement.<sup>1</sup>

– Lisez en français (<https://diversions.constantvzw.org/paul-otlet-an-omissum-fr.html>)

– Lees in het Nederlands (<https://diversions.constantvzw.org/paul-otlet-an-omissum-nl.html>)

This *omissum* is an attempt to address a blindspot in [this publication]<sup>2</sup>, and intends to intervene in the way Paul Otlet has been portrayed in general. Terms like “visionary” or “pacifist” are used, among others, to paint a romantic image of Otlet as a charismatic, heroic figure. An *omissum* is attached to [this publication] to signal the fact that the figure as well as his oeuvre are committed to a colonial and racist project.

Otlet has produced racist statements throughout his career. Such statements are usually, if mentioned at all, treated as insignificant details which play no role in his vast positivist project. They are not allowed to cast a shadow on his rationalist quest for the emancipation of humanity. This same rationalism though, never brought Otlet to question the prejudices that he consistently proposed in his work.

This *omissum* wants to reorient the general impression to which also [this publication] has contributed, and finally take serious the complicated but coherent relation Otlet had with issues of race. At several occasions, Otlet published racist statements dressed up as scientific facts, starting at the beginning of his career with *L’Afrique Aux Noirs* (1888) where he argued that white people or “westernized” blacks were to be tasked with “civilising” Africa. Similarly, in *Monde* (1935), near the end of his life, he claimed the biological superiority of white people. His apparently benevolent interest in advancing “The African Issue” was fuelled by a firm conviction of the superiority of European culture and intelligence. It neatly fitted the Enlightenment project that he was dedicated to and aligned with his self-identification as a liberal, a universalist and a pacifist.

Otlet’s organisational support to the 1921 Pan-African Congress at the Palais Mondial (later: Mundaneum) needs to be considered in connection with the racist slur that he published both before and after the event.<sup>3</sup> To say that these different conducts are the result of Otlet being a complicated figure would be an undeserved indulgence, seeing the violence of his statements and their continuity in his work. As Elodie Mugrefya argues in *Omission and validation*, we also need to stop using arguments that apologise

for Otlet and his vicious remarks, as if they would be ‘a reflection of an era and not of a man’.<sup>4</sup>

‘It was the glorious century of the Enlightenment that saw the beginning of the work on human races, as European scientists entered an era of frenetic classification. Everything had to be classified into categories: plants, rocks, animals and humans. This classifying logic is also at the fundamentals of institutions that deal with cultural and scientific heritage, such as museums. Museum collections reflect the encounter between this appetite for classification and the European impulse for extreme accumulation; a conjunction that characterizes Otlet’s work very well.’<sup>5</sup>

Otlet’s endeavor to catalog and classify, to structure knowledge according to a universal taxonomy, is an expression of his commitment to the Euro-centric mission of domination and exploitation that continued from the Enlightenment into modernism, and that is still operating today. This worldview is well in tune with the enthusiastic praise that he repeatedly expressed for the colonization of Congo,<sup>6</sup> while omitting and downplaying the atrocities that were by then already public knowledge. It is also in line with his interest in remaining loyal to Leopold II, who commissioned the Palais Mondial in 1880.<sup>7</sup> The royal patronage confirms that Otlet and Leopold had a shared vision on the relation between universalist knowledge and the advancement of the Belgian colonial empire.

By omitting to signal these problems, [this publication] fails to account for such views and participates in processes that erase histories and lives of African peoples. Therefore, an insertion was made to remind of Otlet’s contribution to colonial practice and thought but also the tendency of those not directly affected, to look away.

‘The silence around the text *LAfrique Aux Noirs* is a manifestation of an enraged preservation of a fantasized heritage, that gives rise to an almost natural desire to make the text disappear with a handwave in order to be able to concentrate on the good, true heritage of Paul Otlet. As if this text was not a part of a whole that must be considered in its entirety in order to uncover the deeply racist and colonial nature of Otlet’s person and heritage.’<sup>8</sup>

This omissum was published in February 2020 by members of Mondotheque and Algolit. Mondotheque worked between 2013 and 2016 on unravelling the many implications of a statement that routinely compared the Mundaneum to “Google on paper” and Otlet to “The father of the Internet”. Algolit is a group of artists experimenting with F/LOSS text and code that organised the exhibition Data Workers at the Mundaneum in March 2019 using texts of Otlet and the Mundaneum archive. The omissum responds to the generous critiques of Julie Boschat Thorez and Elodie Mugrefya and the growing unease with the problematic silences occurring in both projects.

— Further reading: <https://diversions.constantvzw.org/wiki/index.php?title=Resources>

— This text is available for comments and reuse on: <https://gitlab.constantvzw.org/diversions/paul-otlet-an-omissum> and can be referenced online at <https://diversions.constantvzw.org/paul-otlet-an-omissum.html>

1. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Paul\\_Otlet&diff=950711784&oldid=949099522](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Paul_Otlet&diff=950711784&oldid=949099522)
2. Omissum is a term invented in a meeting that took place in Brussels in October 2019. It describes what we felt needed to happen in response to the omissions in our work with/around Otlet and our silence about how racism is part of his oeuvre. The term "erratum" was proposed at first, but we realised we needed a different way to talk about what was being missed out on. Rather than using a word that would suggest an isolated mistake that needs to be corrected, we consider this problem to be a systemic issue that we need to engage with; it is a process. We invite you to adapt and rewrite this omissum and insert it into other publications that might need it.
3. In 1921, Paul Otlet wrote to civil rights activist W. E. B. Du Bois to propose himself as the local sponsor for the organization of the second Pan-African Congress in Brussels. We can credit Otlet with offering a ground for a movement that had as its objectives the end of colonial rule and the recognition of the rights of African people, which exposed him to the hostility of the conservative parts of society and press. At the same time, his position on the topic remained coherent with the one described in *L'Afrique aux noirs*: civilized European blacks were the most fit to direct the process, in coordination with benevolent colonizing countries, such as Belgium. Ironically, the only accepted resolution at the end of the Congress was Otlet's own proposal to start a Pan-African section of the Palais Mondial. The correspondence between Du Bois and Otlet and the documentation of the Pan-African Congress can be accessed at: <https://credo.library.umass.edu/view/collection/mums312>
4. Elodie Mugrefya, *Omission and validation*. in: *DiVersions v1 + v2*. Constant, Brussels, 2019. [https://diversions.constantvzw.org/wiki/index.php?title=Afrique\\_aux\\_noirs#afrique-aux-noirs-fr](https://diversions.constantvzw.org/wiki/index.php?title=Afrique_aux_noirs#afrique-aux-noirs-fr)
5. Mugrefya, 2019
6. See for example *Les Noirs et la Société des Nations*, published in *La Patrie Belge* in 1919, in which Otlet describes king Albert as a 'fervent protagonist of black people's emancipation', and Belgium as the responsible for the material and moral civilization of Congo. <https://credo.library.umass.edu/images/resize/display/mums312-b015-i002-001.png>
7. Alex Wright, *Cataloging the World: Paul Otlet and the Birth of the Information Age*; Oxford University Press, New York, 2014
8. Mugrefya, 2019







**Projects**

**Projets**

**Projekten**

# Collection of uncertainties

## Collectie van onzekerheden

## Collection des incertitudes

v2: 25.06.2020

Marie Lécrivain & Colm O'Neill

2020/10/14  
12:32:56  
5530 items

### Collection of uncertainties

about collections news

39 cordes. Mécanique **probablement** à crochets, mécanique et pédales manquantes, emplacement pour huit pédales (sept pour le jeu chromatique et une pour les jalousies). Caisse composée de sept côtes de bois, percée de deux ouïes rectangulaires. Sur la table, trois paires d'ouïes brun sombre. A certains endroits, la peinture s'écaille et laisse voir d'anciennes couches noires et dorées. La console ne comporte qu'une seule bosse sur son dessus. La crosse est ornée d'une volute avec feuillage, reposant sur un trophée et des fleurs. Bibliographie Victor-Charles Mahillon, Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, I, Gand, 1893, p. 342, 1x8". Tessiture de 4 octaves et une quarte C/E-f3 (50 notes). Marches en bois, feintes en ébène orné d'ivoire. Ornaments d'ivoire **probablement** non originaux. Rose découpée de motifs géométriques. Instrument placé dans une caisse extérieure rectangulaire datant vraisemblablement du 17<sup>e</sup> siècle. "ANTONII PATAVINI OPVS MDXXXXX". Clavecin transpositeur à deux claviers construit par Ioannes Couchet en 1646. Claviers alignés **probablement** dès la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle. Grand ravalement au 18<sup>e</sup> siècle. Restauré à plusieurs reprises dont en 1891 par Frans de Vestibule, en 1961 par Knud Kaufmann et en 1974 par Grant O'Brien. Dessus de viole de gambe à six cordes portant l'étiquette de Nicolas III Médard (1628-après 1673) de Nancy. Cet instrument a **probablement** été composé au XIX<sup>e</sup> siècle d'éléments anciens et nouveaux, **peut-être** par le luthier et collectionneur Tolbecque lui-même. Le dos est plat et construit en plusieurs parties. Dans

current item: 2020 collection list of items — probably 500 results per word pattern Royal Museums of Art and History, Brussels (Carmemita Online Collection Database) 2007 2008 DE EN

analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, i, Gand, 1893, p. 342, 1x8". Tessiture de 4 octaves et une quarte C/E-f3 (50 notes). Marches en bois, feintes en ébène orné d'ivoire. Ornaments d'ivoire **probablement** non originaux. Rose découpée de motifs géométriques. Instrument placé dans une caisse extérieure rectangulaire datant vraisemblablement du 17<sup>e</sup> siècle. "ANTONII PATAVINI OPVS MDXXXXX". Clavecin transpositeur à deux claviers construit par Ioannes Couchet en 1646. Claviers alignés **probablement** dès la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle. Grand ravalement au 18<sup>e</sup> siècle. Restauré à plusieurs reprises dont en 1891 par Frans de Vestibule, en 1961 par Knud Kaufmann et en 1974 par Grant O'Brien. Dessus de viole de gambe à six cordes portant l'étiquette de Nicolas III Médard (1628-après 1673) de Nancy. Cet instrument a **probablement** été composé au XIX<sup>e</sup> siècle d'éléments anciens et nouveaux, **peut-être** par le luthier et collectionneur Tolbecque lui-même. Le dos est plat et construit en plusieurs parties. Dans les coins, il est décoré de fleurs de lys dorées et porte plusieurs filets dans le sens de la longueur. Il n'y a pas de filet le long du bord et la partie supérieure du dos n'est pas inclinée vers le manche. À l'intérieur de la caisse, le dos est renforcé par un large pont. Les éclisses font alterner le palissandre et le cyprès, séparés par de minces filets. La table est faite de deux pièces d'épicéa. Elle est percée d'une rosette bordée d'or et est également ornée de lys français peints. Elle présente quelques fractures qui ont été réparées. Les ouïes en C sont également entourées d'un bord doré et sont

v1: 10.10.2019

Marie Lécivain & Colm O'Neill



# Collection of uncertainties

v2: 25.06.2020

Marie Lécivain & Colm O'Neill

[di.versions.space/collection-of-uncertainties](http://di.versions.space/collection-of-uncertainties)



Collection of uncertainties is a project of the Royal Museums of Art and History, Brussels, Belgium. It is a digital collection of objects from the Royal Museums of Art and History, Brussels, Belgium. The project is a collaboration between the Royal Museums of Art and History, Brussels, Belgium and the University of Amsterdam, The Netherlands. The project is a collaboration between the Royal Museums of Art and History, Brussels, Belgium and the University of Amsterdam, The Netherlands. The project is a collaboration between the Royal Museums of Art and History, Brussels, Belgium and the University of Amsterdam, The Netherlands.

The *Collection of uncertainties* finds its source in the Belgian digitized heritage collections made public. Thanks to the online catalogues and the progressive

digitization of the collections, the search opens up not only to scientific classifications and descriptions but also to the “notes” or “remarks” of the notice. Hence, facilitating cross-referencing and mixing of the keywords from the thesaurus with elements entered more freely. Thus, paradoxically, the more details the scientist or archivist provides - by annotating and thereby introducing nuances - on the origin of an object, the more the fields of the probable, the unsolved and the possible open up to us. Objects sometimes frozen at a date or function can now become objects illustrating doubt, another possible or unclear story. The *Collection of uncertainties* is composed of all items whose notice contains vocabulary with an uncertain tendency, i.e. words such as “probable”, “probably”, “undoubtedly”, “perhaps”, “almost”, “sometimes”, “uncertain”, etc., in French, Dutch or English. It consists of about ten to a few thousand “articles” depending on the languages or levels of uncertainty chosen, with no identical results for translated or similar words. Depending on the additions or modifications, the *Collection of uncertainties* is in perpetual evolution, much like knowledge, it evolves according to the uncertain knowledge and recognition of the scientific world.

- Project developed by *Marie Lécivain* and *Colm O'Neill*, initiated together with *Martin Campillo*
- Collection: *Royal Museums of Art and History* (Carmentis)

vi: 10.10.2019

Marie Lécivain & Colm O'Neill



A close reading by Anne Laforet, October 2020

*Collection of uncertainties* (*Collection des incertitudes*), a project by Marie Lécivain and Colm O'Neill, raises questions about the vocabulary of uncertainty, in several languages, as it occurs in the Carmentis database of the collections of the Brussels Royal Museums of Art and History. Through various browsing modes it uncovers texts that are usually hidden deep within the museum's databases. The web user explores the artists' proposal through a dynamic

interface in which texts and images are displayed side by side with words from the lexical field of doubt and uncertainty, which appear in another colour. The result mixes objects from heterogenous collections, eras and usages.

It is also possible to explore the project through graphics and to display entries grouped by keywords. The data were gathered through repeated methodical scraping operations of the

databases that are accessible online in 2019 and 2020, thereby enabling us to observe the evolution of the entries. These entries in museum catalogues contain several elements (not only texts but also images), which together allow us to identify the objects in the collections. This identification concerns the objects itself, with information about their creation and usage before they entered the museum (origin, materials, date, dimensions, description, technique, context in which they were gathered ...) but also about the collection management once the objects are acquired (collection within the museum, inventory number, storage, display and loan history, conservation actions etc.). Part of this information is not made publicly available through the online interfaces; only the accessible information is visible in Marie Lécrivain and Colm O'Neill's project.

Several forms of uncertainty are found, either regarding the objects (their origin, materials or usage), or relating to more general remarks about the context of the works. The artists' experimental device allows to search for keywords in French, Dutch and English, showing different ways of expressing uncertainty, as well as the daily work of multilingual institutions. The selected descriptions also offer a different view on the work of the collection management (for instance when many objects have the same name or when several series have the same descriptor). A mundane act such as copying/pasting information takes on a whole other meaning in the database, and the museum's model based on spectacularly highlighting exceptional works stands in stark contrast with the reality of the institution and its

many storage spaces filled with similar objects.

By approaching the works in another way than through a standard museum visit or by browsing the digitalised online collection, this project shines a light on the hypothesis in the museum's discourse on the objects it contains. The aim of the project is not to determine what is missing: the many empty fields in the object entries are not the focus of attention of the *Collection of uncertainties*, nor are terms such as "unknown" used as subject for data extraction. Doubt or uncertainty creates a more subtle, more ambiguous and frictional relationship with the museum institution as a place of power, the inheritor of a colonialist approach to the accumulation of economic, political, cultural and symbolic capital. The *Collection of Uncertainties* brings to the fore the grey areas, the areas of negotiations, the transactions that occur through the scientific practices applied to the objects in the museum itself. The latter presents itself as an unmovable place of knowledge about the objects, through contemporary classification systems that are relics of the colonial project. They are thoroughly engrained in the way the collections are assembled, regardless of the origin or the epoch of the constituting elements. The digitalisation of the collections is the next step in this process, despite the wish for greater accessibility of the knowledge. Colonial ghosts haunt the cracks and crevices of Carmentis, and Marie Lécrivain and Colm O'Neill's experimental device allows us to catch a glimpse of some of them, through the first phase of a profound transformation that is needed to dislodge them.

## NL Collectie van onzekerheden

v2: 25.06.2020

Marie Lécrivain & Colm O'Neill

di.versions.space/collection-of-uncertainties



De *Collectie van onzekerheden* is een virtuele collectie die haar oorsprong vindt in openbaar toegankelijke digitaliseerde erfgoedcollecties.

Dankzij online catalogi en de voortschrijdende digitalisering van verschillende erfgoed-collecties leidt een zoekopdracht ondertussen niet alleen naar wetenschappelijke classificaties en beschrijvingen, maar ook naar de 'notities' of 'opmerkingen' over een object. Hoe meer de wetenschapper of archivaris een object annoteert en daarbij nuances en details verstrekt over

de oorsprong van een object, hoe meer velden metwaarschijnlijke, onopgeloste en mogelijke interpretaties voor ons toegankelijk worden. Objecten die soms bevroren zijn op een bepaalde datum of gereduceerd tot één enkele functie kunnen nu het voorwerp worden van twijfel, en een ander mogelijk of nog niet opgetekend verhaal vertellen. De Collectie van Onzekerheden bestaat daarom uit alle items waarvan de metadata vocabulaire bevat dat onzekere tendensen uitdrukt, bijvoorbeeld omdat woorden als ‘waarschijnlijk’, ‘aannemelijk’, ‘misschien’, ‘bijna’, ‘soms’, ‘onzeker’, enz. er in voorkomen. De *Collectie van Onzekerheden* bestaat uit tien tot een paar duizend artikelen, afhankelijk van de gekozen talen of onzekerheidsniveaus, en de verschillende talen zullen geen identieke resultaten opleveren. Net als de kennis over de objecten, evolueert de collectie mee met de mate waarin onzekerheid wordt erkend als kennismodus in de wetenschappelijke wereld.

- Project ontwikkeld door *Marie Lécrivain* en *Colm O’Neill*, geïnitieerd samen met *Martin Campillo*
- Collectie: *Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis* (Carmentis)

vi: 10.10.2019



Een aandachtige lezing van Anne Laforet, oktober 2020

Het project *Collectie van Onzekerheden* (*Collection des incertitudes*) van Marie Lécrivain en Colm O’Neill be vraagt in verschillende talen de woordenschat van onzekerheid, die verweven is met Carmentis, een databank waarin de collecties van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel zijn samengebracht. Het vestigt de aandacht op teksten die meestal via verschillende navigatiemodi diep in de museumdatabases verborgen zitten. De internetgebruiker ontdekt het voorstel van de kunstenaar via een dynamische interface waarin teksten en afbeeldingen naast elkaar worden geplaatst, met woorden die twijfel en onzekerheid uitdrukken en die in een andere kleur verschijnen. Het resultaat combineert objecten uit heterogene collecties, tijdperken en gebruiken. Het is ook mogelijk om door middel van grafieken kennis te maken met het project en om meta-data fiches weer te geven die bijeengebracht worden via sleutelwoorden. Deze gegevens zijn afkomstig van methodisch scraping-operaties van de online toegankelijke database die in 2019 en 2020 meermalen plaatsvonden, waardoor het mogelijk is om de evolutie van de fiches te volgen.

De fiches in de museumcatalogus zijn

opgebouwd uit talrijke elementen (teksten en afbeeldingen). Samen maken ze het mogelijk om de objecten in de collecties te identificeren. Deze identificatie betreft het object zelf, met informatie over de creatie van het object en het gebruik ervan voordat het opgenomen werd in het museum: herkomst, materialen, datering, grootte, beschrijving, techniek, context van de collectie, enz. Maar ze betreft ook het beheer van het object, zodra het werd verworven: collectie binnen het museum, inventarisnummer, opslag, geschiedenis van tentoonstelling en bruikleen, conserveringsoperaties, enz. Een deel van die informatie wordt niet openbaar gemaakt via de online collectie-interfaces, en alleen de toegankelijke informatie is zichtbaar in het project van Marie Lécrivain en Colm O’Neill.

Er zijn veel vormen van onzekerheid, of het nu gaat om objecten (onzekerheid over hun oorsprong, materialen of gebruik), dan wel om meer algemene opmerkingen over de context van de werken. Het experimentele werk maakt het mogelijk om te zoeken op Franse, Nederlandse en Engelse woorden en toont de verschillende manieren om onzekerheid uit te drukken, evenals het dagelijkse werk in meertalige instellingen. De geselecteerde

beschrijvingen maken het ook mogelijk om met een andere blik te kijken naar het werk dat het beheer van collecties inhoudt (wanneer veel objecten bijvoorbeeld dezelfde naam hebben of reeksen dezelfde beschrijving kregen). Een operatie die zo alledaags is als het kopiëren en plakken in de database krijgt een andere betekenis, en het model van het museum dat zich baseert op uitzonderlijke, spectaculair uitgelichte werken staat op gespannen voet met de realiteit van de instelling en haar talrijke reserves propvol quasi gelijkaardige objecten.

Door op een andere manier aandacht te besteden aan de werken dan via een museumbezoek of het bladeren in een onlinecollectie van gedigitaliseerde werken, maakt het project het mogelijk te begrijpen welk aspect van het museumdiscours (over zijn eigen objecten) hypothetisch in. Het project probeert niet te bepalen wat er ontbreekt: zo licht de *Collectie van Onzekerheden* de vele lege velden in de beschrijvingen van de objecten niet uit, en al evenmin wordt gescrept op een term als 'onbekend'. Twijfel of onzekerheid creëren een subtielere, meer ambiguë relatie van wrijving met de museuminstelling als een plek van

macht: het museum, erfgenaam van een kolonialistische benadering van de accumulatie van economisch, politiek, cultureel en symbolisch kapitaal. De *Collectie van Onzekerheden onthult de grijze zones, de zones van onderhandeling en transactie die aan het werk zijn in de wetenschappelijke praktijk rond objecten, binnenin het museum.*

Het museum presenteert zich als onveranderlijke plaats van kennis over objecten, via de classificatiesystemen van die objecten, die dateren uit de koloniale tijd, en die de erfgenamen zijn van dat koloniale project. De methoden voor het samenstellen van de collectie zijn er diep van doordrongen, ongeacht de oorsprong, in tijd en ruimte, van de elementen waaruit ze bestaat. En ook de digitalisering van collecties is een voortzetting van dat project, ondanks de wens om kennis toegankelijker te maken. Koloniale spoken nestelen zich in de spleten van Carmentis, en het experiment van Marie Lécrivain en Colm O'Neill maakt het mogelijk om een paar van die spoken te aanschouwen. Het is een etappe in een diepe transformatie die moet plaatsvinden – willen we hen voorgoed verjagen.

## FR Collection des incertitudes

v2: 25.06.2020

Marie Lécrivain & Colm O'Neill

di.versions.space/collection-of-uncertainties



La *Collection des incertitudes* trouve sa source dans les collections patrimoniales belges digitalisées rendues publiques. Grâce aux catalogues accessibles en

ligne et à la numérisation progressive des collections, la recherche s'ouvre non seulement aux classifications et descriptions scientifiques mais également aux parties 'notes' ou 'remarques' de la notice, tout en facilitant les recherches croisées et mélangeant les mots-clefs du thésaurus aux éléments inscrits plus librement. Ainsi, paradoxalement, plus le-la scientifique ou l'archiviste fournit des détails – en annotant et par là en introduisant des nuances – sur l'origine d'un objet, plus les champs du probable, de l'irrésolu et du possible s'ouvrent à nous. Les objets parfois figés à une date ou à une fonction peuvent dorénavant devenir des objets illustrant le doute, une autre histoire possible ou non tranchée. La *Collection des incertitudes* est constituée de l'ensemble des items dont la notice contient un vocabulaire à tendance incertaine, c'est-à-dire des mots tels que 'probable.s', 'probablement', 'sans doute', 'peut-être', 'presque', 'parfois', 'incertain.e.s', etc. et ceci en langues française, néerlandaise ou anglaise. Elle se compose d'une dizaine à quelques milliers d' 'articles' selon les langues ou les niveaux d'incertitude choisis, et

ce sans résultats identiques pour des mots traduits et quasi équivalents. Selon les ajouts ou les modifications, elle est en perpétuelle évolution, tout comme les savoirs, elle évolue au gré des connaissances et des reconnaissances incertaines du monde scientifique.

- Projet développé par Marie Lécivain et Colm O'Neill, initié ensemble avec Martin Campillo
- Collection: *Musées royaux d'Art et d'Histoire* (Carmentis)

vi: 10.10.2019

Marie Lécivain & Colm O'Neill



Une lecture attentive par Anne Laforet, octobre 2020

Le projet *La collection des incertitudes* de Marie Lécivain et Colm O'Neill, interroge le vocabulaire de l'incertitude en plusieurs langues, tel qu'il est inscrit dans la base de données Carmentis qui rassemble les collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Il met en avant des textes qui sont généralement cachés au fond des bases de données de musées à travers plusieurs modes de navigation. L'internaute découvre la proposition des artistes à partir d'une interface dynamique où textes et images sont disposés en face-à-face avec les mots issus du champ lexical du doute et de l'incertitude qui apparaissent dans une autre couleur. Le résultat mêle des objets issus de collections, d'époques et d'usages hétérogènes. Il est également possible de prendre connaissance du projet à travers des graphiques ainsi que d'afficher des notices rassemblées par mots-clé. Ces données sont issues d'opérations de scraping méthodiques de la base de données accessible en ligne, à plusieurs reprises (2019 et 2020), ce qui permet de voir l'évolution des notices.

Ces notices de catalogue muséaux sont composées de nombreux éléments (des textes mais aussi des images) qui ensemble permettent d'identifier les objets présents dans les collections. Cette identification concerne l'objet même, avec les informations sur sa création et son usage avant d'entrer au musée (provenance, matériaux, datation, dimension, description, technique, contexte de la collecte...), mais aussi la gestion des collections une fois l'objet acquis (collection à l'intérieur du musée, numéro d'inventaire, stockage, historique de

monstration et prêt, actions de conservation, etc). Certaines de ces informations ne sont pas rendues publiques à travers les interfaces de collection en ligne, et seules celles accessibles sont visibles dans le projet de Marie Lécivain et Colm O'Neill.

Les formes d'incertitudes rencontrées sont multiples, qu'elles concernent les objets (leurs provenances, matériaux ou usages) ou des remarques plus générales sur les contextes autour des œuvres. Le dispositif expérimental des artistes permet de rechercher des mots issus du français, du néerlandais et de l'anglais, montrant les différentes façons d'exprimer l'incertitude, ainsi que le travail au quotidien dans des institutions multilingues. Les descriptions sélectionnées permettent aussi de porter un autre regard sur le travail de gestion des collections (lorsque de nombreux objets ont le même nom par exemple ou bien des séries ont le même descriptif). Une opération aussi banale qu'un copier-coller dans la base de données prend une autre signification, et le modèle du musée basé sur des œuvres exceptionnelles éclairées de manière spectaculaire est en opposition avec la réalité de l'institution et ses nombreuses réserves remplies d'objets quasi similaires.

En portant attention aux œuvres d'une autre manière qu'une visite de musée ou qu'une navigation dans une collection en ligne d'œuvres numérisées, le projet permet de saisir ce qui relève de l'hypothèse dans le discours muséal sur les objets qui le composent. Le projet ne cherche pas à déterminer ce qui manque : ainsi les nombreux champs vides des notices



des objets ne sont pas mis en avant par *La collection des incertitudes*, ni un terme comme "inconnu" ne fait l'objet d'extraction de données. Le doute ou l'incertitude crée un rapport plus subtil, plus ambigu, plus frictionnel avec l'institution muséale comme lieu de pouvoir, héritière d'une approche colonialiste de l'accumulation de capital économique, politique, culturel et symbolique. *La collection des incertitudes* fait apparaître les zones grises, les zones de négociation, de transaction, en jeu dans la pratique scientifique sur les objets à l'intérieur même du musée. Celui-ci se présente comme le lieu immuable du savoir sur les objets,

par le biais des systèmes de classification de ceux-ci, contemporains et héritiers du projet colonial. Le mode de constitution des collections en est profondément imprégnés, quelle que soit la provenance ou la date des éléments qui la constituent. La numérisation des collections en est la continuation, malgré le souhait d'une plus grande accessibilité du savoir. Les fantômes coloniaux se nichent dans les recoins de Carmentis, et le dispositif expérimental de Marie Lécivain et Colm O'Neill permet d'en voir quelques uns, comme une étape d'une profonde transformation à mener afin de les déloger.

# Sketchy recognition

## Schetsmatige herkenning

### Reconnaissance esquissée

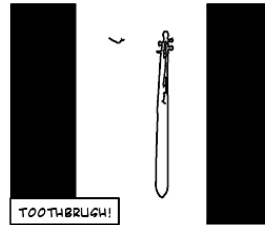
v2: 25.06.2020

Nicolas Malevé & Michael Murtaugh

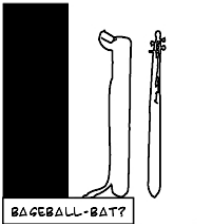
1667 PLACE OF PRODUCTION:  
PARIS (EUROPE > WESTERN  
EUROPE > FRANCE >  
ILE-DE-FRANCE (REGION) > PARIS  
(DEPARTMENT))



SCREWDRIVER!



TOOTHBRUSH!

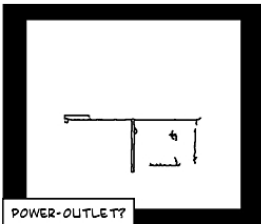


BASEBALL-BAT?

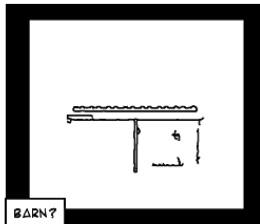


0440-01

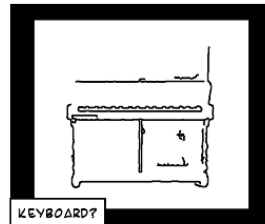
CA. 1852 PLACE OF PRODUCTION:  
BRUGGEL-CITY (EUROPE >  
WESTERN EUROPE > BELGIUM >  
BRUGGEL-CAPITAL REGION)



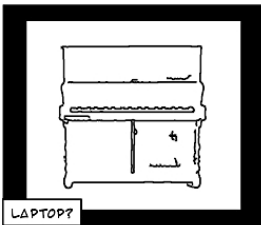
POWER-OUTLET?



BARN?



KEYBOARD?

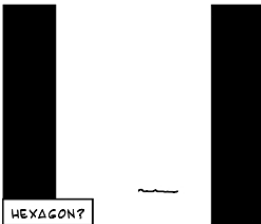


LAPTOP?

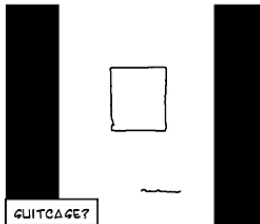


2012.072

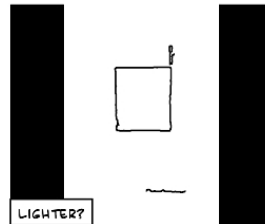
CA. 1470 / 1450



HEXAGON?



GUITARCASE?



LIGHTER?

vi: 10.10.2019

Michael Murtaugh & Nicolas Malevé



# EN Sketchy recognition

v2: 25.06.2020

Nicolas Malevé & Michael Murtaugh

di.versions.space/sketchy-recognition



Bread, Nose, Kangaroo or Teddy Bear?

A photograph from the collection of the Museum of Musical Instrument is processed by a contour detector algorithm. The algorithm draws the lines it found on the image sequentially. While it is tracing the contours, another algorithm, a sketch detector, tries to guess what is being drawn. Is it bread? A kangaroo? It is a teddy bear.

*Sketchy recognition* is an attempt to provoke a dialogue with, and between, algorithms, visitors and museum collections.

— Collection: *Musical Instruments Museum (MIM)* (<http://www.mim.be/en>)

v1: 10.10.2019

Michael Murtaugh & Nicolas Malevé



A close reading by Anne Laforet, October 2020

*Sketchy recognition* takes the form of an illustrated essay/story describing the work process of the Institute of Computational Vandalism for DiVersions. The essay is structured around a succession of documents and time-spaces, some of which were experiments by Nicolas Malevé and Michael Murtaugh.

The story starts with a conversation with Saskia Willaerts, curator of the African collections in the Musical Instruments Museum. The curator reveals some insights about the specific classification of musical instruments, which originated in 19th century Germany and was inspired by the classification of plants. The museum database is also accessible on a web portal for museums with similar collections, the aim being to call upon the African museums in this network to provide the exact names of these instruments and the people who created them. Willaerts points out the creation of a common vocabulary between the institutions and stresses that “the good thing about computers and digitization is that you don’t have to limit yourself to one specific term, you can use as many as you want to.”

The Institute of Computational Vandalism

considers these algorithms as interfaces to approach volumes of archived documents. The artists have executed scraping scripts that extract data from outside of a system, in this case the database of the Musical Instruments Museum. It is an ad hoc, partial process, but it allows for autonomy and sequencing of the data according to its own use. Starting with pictures of the instruments, they have used algorithms for contour recognition which produced drawings that were subsequently processed with sketch recognition tools. This type of algorithm explains the title of the project. By adding a letter however (the ‘y’ in *Sketchy recognition*), a DiVerted meaning arises: an unfinished, superficial, questionable recognition. This play on words underlines the experiments and thoughts of the collective around the names that are given to objects: by whom, through which social and technical modalities, with which power balances?

The sketch recognition algorithm they chose was QuickDraw, developed by Google, that is presented to the public as a game but in fact represents a machine learning tool that is always on the lookout for training data. New

names are then given to these drawings of museum objects, names that no longer pertain to the scientific vocabulary of the museum but are derived from daily life through a North American perspective on the world: the oud is recognised by the machine as a guitar, two bells are turned into binoculars, the statue of a figurine becomes an ice cream cone... Sketchy recognition shows us this process through short animations in which the modes of recognition and interpretation of museums and algorithms are juxtaposed and possibly collide. The Musical Instruments Museum uses taxonomies to recognise the instruments, their names, origin etc. and to produce data, meta data and images. QuickDraw uses algorithms to compare vast volumes of images to models and offers a series of hypotheses as the drawing gets clearer, in a conversational way, as if the programme were trying to guess the name of the object. (For instance, for the oud, you get: Is it a cup? A panda? A guitar? A guitar!) This triangular relation between images, museum and algorithms was expanded with an audience during the first DiVersions exhibit, where visitors were asked to colour the drawings based on the images of the collections. Thanks to a capturing

device for the drawings and a screen, the drawing person experienced the real time recognition process of QuickDraw and its dialogue function, and he or she could then decide whether to follow the hints of the algorithm or, on the contrary, to adopt a critical position.

This entertaining DiVersion, exploring the offset between two pieces, the difference in approach between a museum and a machine, makes us think about the fissures, frictions and frontiers between recognition, interpretation and identification, and the ensuing regimes of authority and truth. The Institute of Computational Vandalism answers its own questions with experiments that diffract and divert recognition systems. They create absurd and joyful probes where both informational systems collide and mix, for instance when the terms identified by QuickDraw for the museum objects end up in a cloned interface of the Musical Instruments Museum (*Find the Error*), or when the names of musical instruments are haphazardly displayed alongside words that were recognised by the algorithms to identify them (*Class Roulette*).

## NL Schetsmatige herkenning

v2: 25.06.2020

Nicolas Malevé & Michael Murtaugh

di.versions.space/sketchy-recognition



Brood, Neus, Kangoeroe of Teddybeer?

Een foto uit de collectie van het Museum of Musical Instrument wordt verwerkt door een algoritme om contouren te detecteren. Het algoritme tekent de lijnen die het op de foto heeft gevonden een voor een. Terwijl het de contouren traceert, probeert een ander algoritme, een schetsdetector, te raden wat er wordt getekend. Is het brood? Een kangoeroe? Het is een teddybeer. *Schetsmatige herkenning* (werktitel) is een poging om een dialoog uit te lokken met en tussen algoritmes, bezoekers en museumcollecties.

Collectie: Musical Instruments Museum (MIM) (<http://www.mim.be/en>)

Michael Murtaugh & Nicolas Malevé



Een aandachtige lezing van Anne Laforet, oktober 2020

*Schetsmatige herkenning* (*Sketchy recognition*) is een geïllustreerd essay, of verhaal, dat het werkproces uiteenzet dat het Institute of Computational Vandalism gebruikte voor DiVersies. Het essay is opgebouwd rond een opeenvolging van documenten en tijd-ruimtes, waaronder experimenten van Nicolas Malevé en Michael Murtaugh.

Het verhaal begint met een interview met curatrice Saskia Willaerts, verantwoordelijk voor de Afrikaanse collecties in het Muziekinstrumentenmuseum in Brussel. De curatrice rijkt enkele sleutels aan voor een welbepaalde classificatie van muziekinstrumenten die in de 19de eeuw in Duitsland werd gecreëerd, en die geïnspireerd is op die van planten. De database van het museum is ook beschikbaar op een portaal van musea met vergelijkbare collecties. Het doel is de Afrikaanse musea van dit netwerk hun zegje te geven, en zo de exacte namen van de instrumenten en de mensen die ze hebben gemaakt te achterhalen. Willaerts benadrukt het creëren van een gemeenschappelijke woordenschat tussen instellingen en benadrukt: "het goeie aan computers en digitalisering is dat je je niet hoeft te beperken tot één specifieke term, je kan er zoveel gebruiken als je wil."

Het collectief Institute of Computational Vandalism beschouwt algoritmen als gesprekspartners voor het benaderen van volumes van gearchiveerde documenten. De artiesten voerden scraping operations uit in de database van het Muziekinstrumentenmuseum. Scraping bestaat uit het extraheren van gegevens van buiten een systeem, middels scripts. Het is een partieel, ad-hocproces, maar het maakt autonomie en sequentiebepaling van gegevens mogelijk, al naargelang de eigen noden. Vertrekkende van foto's van de instrumenten gebruikte het Institute algoritmen voor contourherkenning die tekeningen genereerden waarop vervolgens tools voor sketch recognition werden losgelaten. De oorspronkelijke titel van het project, *Sketchy recognition*, verwijst naar dit soort van algoritme.

Door één letter (y) toe te voegen, verschijnt er een DiVergente betekenis: het gaat om een onvolledige, oppervlakkige, twijfelachtige herkenning. Het woordspel onderstreept de experimenten en reflecties van het collectief rond namen die aan objecten worden gegeven – en wie dat doet, en onder welke socio-technische modaliteiten en machtsverhoudingen.

Als schetsherkenning-algoritme werd gekozen voor het door Google ontwikkelde QuickDraw. QuickDraw wordt aangeboden als een onlinespeltje maar is eigenlijk een machine learning-tool die voortdurend zoekt naar nieuwe 'leergegevens'. Middels de tool worden aan tekeningen van voorwerpen uit het museum nieuwe namen gegeven. Zij maken niet langer deel uit van de wetenschappelijke woordenschat van het museum, maar zijn nu alledaagse termen, gefilterd via een Amerikaanse kijk op de wereld. Zo ziet de machine in een hoed een gitaar, twee klokken zijn voor haar een verrekijker, een beeldje wordt waargenomen als een ijschoortje enz. *Schetsmatige herkenning* toont dit proces in de vorm van korte animaties waarin de museale en algoritmische erkennings- en interpretatiemodi met elkaar in dialoog worden gebracht, en op elkaar botsen. Het Muziekinstrumentenmuseum gebruikt taxonomieën om instrumenten, hun namen, herkomsten enz. te herkennen en gegevens, metadata en afbeeldingen te produceren. QuickDraw gebruikt algoritmen om grote hoeveelheden afbeeldingen met modellen te vergelijken en stelt woorden voor die de tekening beschrijven, woorden die ook veranderen naarmate de tekening nauwkeuriger wordt. Het is alsof het programma de naam van het object raadt. Bij de hoed wordt dat bijvoorbeeld: is het een beker? een panda? een gitaar? – een gitaar! Naast deze driehoek beeld-museum-algoritme is er ook het publiek. Tijdens de eerste tentoonstelling van DiVersies werd het uitgenodigd om de tekeningen – gebaseerd op de afbeeldingen van de collectie – in te kleuren. Middels een scherm en een apparaat waarmee

de tekeningen werden vastgelegd zag diegene die de tekening maakte hoe de realtime-herkenning van QuickDraw werkte, en hoe het in dialoog treedt. Hij of zij kon beslissen om de aanwijzingen van het algoritme te volgen, of zich integendeel kritisch op te stellen.

Dit spel – deze speling – tussen hoe een museum kijkt en hoe een machine kijkt, bevrucht de tussenruimten, wrijvingen en grenzen tussen herkenning, interpretatie en identificatie, en de machts- en waarheidsregimes die eruit voortvloeien. Op zijn eigen vragen reageert het Institute of Computational Vandalism met

experimenten die de herkenningssystemen afleiden en ombuigen. Ze creëren absurde en vreugdevolle sondes waartegen de twee informatiesystemen botsen en waarin ze samenvloeien, zoals in *Find the Error*, waarin termen die door QuickDraw worden geïdentificeerd voor museumobjecten, terecht komen in een gekloonde interface van het Muziekinstrumentenmuseum of in *Class Roulette*, waar namen van instrumenten willekeurig worden weergegeven naast woorden die worden herkend door de algoritmen om diezelfde instrumenten te identificeren.

## FR Reconnaissance esquissée

v2: 25.06.2020

Nicolas Malevé & Michael Murtaugh

di.versions.space/sketchy-recognition



Du pain, un nez, un kangourou ou un ours en peluche?

Une photo de la collection du Musée des Instruments de

Musique est traitée par un algorithme de détection de contours.

L'algorithme dessine les lignes qu'il trouve dans l'image l'une après l'autre. Pendant qu'il trace les lignes, un autre algorithme, un détecteur de croquis, essaie de deviner ce que les lignes représentent. Est-ce du pain? Un kangourou? C'est un ours en peluche.

*Reconnaissance Esquissée* (titre provisoire) essaie de provoquer un dialogue entre et avec les algorithmes, les visiteurs et les collections de musées.

Collection: Musical Instruments Museum (MIM) (<http://www.mim.be/en>)

v1: 10.10.2019

Michael Murtaugh & Nicolas Malevé



Une lecture attentive par Anne Laforet, octobre 2020

*Reconnaissance Esquissée* (*Sketchy recognition*) se présente sous la forme d'un essai-récit illustré qui décrit le processus de travail de l'Institute of Computational Vandalism pour DiVersions. Cet essai s'organise autour d'une succession de documents et d'espaces-temps, dont certains sont des expérimentations de Nicolas Malevé et Michael Murtaugh.

Le récit commence par un entretien avec la

conservatrice Saskia Willaerts chargée des collections africaines au Musée des instruments de musique. La conservatrice donne quelques clés sur la classification spécifique aux instruments de musique, créée en Allemagne au 19<sup>ème</sup> siècle, classification inspirée par celle des plantes. La base de données du musée est également disponible sur un portail muséal ayant des collections similaires, avec le but de

faire intervenir les musées africains de ce réseau pour indiquer les noms exacts des instruments et des personnes qui les ont créés. Willaerts met en avant la création d'un vocabulaire commun entre les institutions et souligne que "The good thing about computers and digitization is that you don't have to limit yourself to one specific term, you can use as many as you want to."

L'Institute of Computational Vandalism considère les algorithmes comme des interlocuteurs pour approcher des volumes de documents archivés. Les artistes ont effectué des opérations de scraping (du verbe anglais scrape pour gratter la surface), des scripts qui extraient les données depuis l'extérieur d'un système, sur la base de données du Musée des instruments de musique. C'est un processus ad hoc, partial, mais qui permet une autonomie et un séquençage des données selon son propre usage. À partir des photos des instruments, ils ont utilisé des algorithmes de reconnaissance de contours qui ont généré des dessins qui sont alors passé au crible des outils de reconnaissance de croquis ('Sketch Recognition' en anglais). Ce type d'algorithme explicite le titre du projet : en ajoutant une lettre (le titre original de leur projet est Sketchy recognition), un sens DiVergent apparaît : une reconnaissance inachevée, superficielle, douteuse. Un jeu de mots qui souligne les expérimentations et réflexions du collectif autour des noms qui sont donnés à ces objets, par qui, sous quels modalités socio-techniques, avec quel rapport de forces.

Comme algorithme de reconnaissance des croquis, ils ont choisi QuickDraw, développé par Google, qui est proposé au public comme un jeu mais est en fait une démonstration d'un outil d'apprentissage automatique (machine learning) en perpétuelle recherche de données d'entraînement. De nouveaux noms sont alors donnés aux dessins d'objets de musée, qui ne relève plus du vocabulaire scientifique du musée mais de termes du quotidien perçu à travers une expérience nord-américaine du monde : un oud est vu par la machine comme une guitare, deux cloches comme des jumelles, la statuette comme un cornet de glace... Reconnaissance

esquissée montre ce processus sous forme de courtes animations où sont mis en dialogue, voire en collision, les modes de reconnaissance et d'interprétation muséaux et algorithmiques. Le Musée des instruments de musique utilise des taxinomies pour reconnaître les instruments, leurs noms, provenances, etc., et produire des données et métadonnées ainsi que des images. Quick draw emploie des algorithmes pour comparer des volumes importants d'images à des modèles, et propose une série d'hypothèses au fur et à mesure que le dessin se précise, de manière conversationnelle comme si le programme devinait le nom de l'objet (pour l'oud, cela donne : est-ce une tasse, un panda, une guitare ? Une guitare !). À ce triangle images, musée, algorithme, s'ajoute le public qui lors de la première exposition de DiVersions fut invité à colorier les dessins issus des images de la collection. Grâce à un dispositif de capture des dessins et à un écran, le-a dessinateur-riche était confronté-e à la reconnaissance en temps réel de QuickDraw et son mode de dialogue, et pouvait décider de suivre les indices de l'algorithme, ou au contraire adopter une position critique.

Ce jeu (employé ici autant dans le sens de DiVertissement que de marge entre deux pièces) entre regarder comme un musée et regarder comme une machine interroge sur les interstices, frictions et frontières entre reconnaissance, interprétation et identification, et les régimes d'autorité et de vérité qui en découlent. À ses propres questions, l'Institute of Computational Vandalism répond par des expérimentations qui diffractent et dévient les systèmes de reconnaissance. Ils créent des sondes absurdes et joyeuses où les deux systèmes informationnels se heurtent et se mélangent. Comme dans *Find the Error* où les termes identifiés par QuickDraw pour les objets de musée se retrouvent dans une interface clonée du Musée des instruments de musique ou comme dans *Class Roulette*, où les noms d'instruments sont affichés aléatoirement à côté de mots reconnus par les algorithmes pour identifier les mêmes instruments .



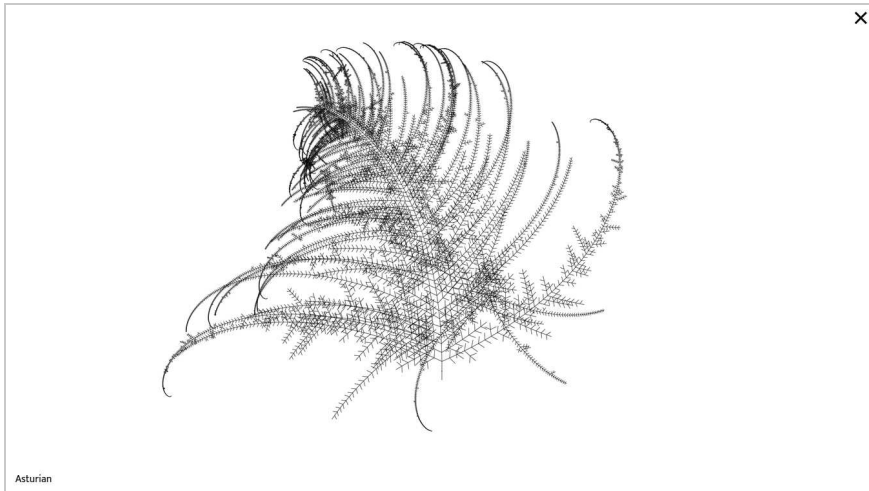
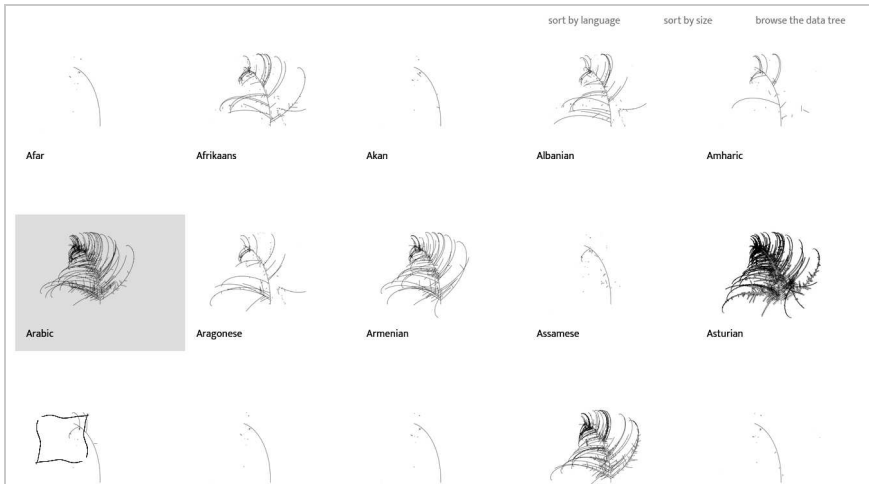


# When organic trees meet the data tree

## Wanneer organische bomen de binaire boom ontmoeten

## Lorsque les arbres organiques rencontrent l'arbre binaire

Anaïs Berck



vi: 10.10.2019

# Wikified colonial botany

## Koloniale wikiplantkunde

### La botanique coloniale wikifiée

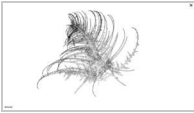
Anais Berck



# When organic trees meet the data tree

Anaïs Berck

[di.versions.space/when-organic-trees-meet-the-data-tree](https://di.versions.space/when-organic-trees-meet-the-data-tree)



Wikipedia and Wikidata are used worldwide to train language software, such as translation apps and autocomplete functions in search

engines. Wikipedia and Wikidata data are accessible and free of charge, the information is up-to-date and exists in many different languages.

When organic trees look for how they are represented in these databases, cultural and power structures become visible. This work makes it clear, for example, that not all languages are present in the same way. Moreover, the search term tree leads to individual trees, such as the chestnut tree that grew next to Anne Frank's house. Whereas even a child can easily point to a tree in physical life, the concept of a tree is a challenge for programmers in the digital world.

This is the result of the classification culture that prevailed in the 18th century, and more specifically of the Swedish physician and scientist Carl Linnaeus. His classification system lies at the basis of contemporary botanical nomenclature. A tree is non-existent in this nomenclature, in the belief that any plant can potentially grow into a tree, depending on the climate in which it is located.

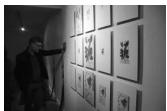
*When organic trees meet the data tree* gives a voice to trees, algorithms and people. Their visual stories give a critical view on the creation process of apps and other software we use on a daily basis.

- Concept: *Anaïs Berck*
- Realisation: *Anaïs Berck, Gijs de Heij*
- Trees: *all species belonging to the families defined on Wikipedia*
- Code: *Python, Sparql, Turtle, Jinja, Imagemagick*
- Collections: *Wikidata, Wikipedia*

vi: 10.10.2019

# Wikified colonial botany

Anaïs Berck



*Wikified colonial botany* is a proposal to look for otherness in the online encyclopedia Wikipedia and its structural referent Wikidata. The otherness in this work is

represented by trees. These other-than-human beings are an essential part of colonial histories, as there existed an intimate relationship between botanical science, commerce and state politics. As Londa Schiebinger and Claudia Swan state in their book *Colonial Botany*, 'colonial endeavours moved plants

and knowledge of plants promiscuously around the world’.

Non-western trees were not only moved during that period, they were also renamed by Europeans, using Linnaeus’ classification system. These Latin names are still the global standard today. Their medicinal, edible and material uses were commodified. Botanical gardens were created worldwide as part of the colonial economic exploration policy.

Wikipedia is the most used online source for facts. It is multilingual, daily updated and freely available. Its pages are analysed and added as structural data in Wikidata. This data and all Wikipedia texts are worldwide an important source for developing and training new software’s that co-shape our world.

*Wikified colonial botany* shows how Wikipedia and Wikidata represent some major trees originating from different continents. By looking at their quantitative and qualitative descriptions in different languages, *Wikified colonial botany* hopes to give a sense of how the representation of these other-than-human beings is dependent on perspectives and global relationships.

- Code for this project (<https://gitlab.constantvzw.org/diversions/diversions-2019/tree/master/wikidata>)
- Tools: *Python, Gimp, Scribus*
- Inspiration: Visits to the Botanical Gardens of Bali, Singapore, Kuala Lumpur, Meise.
- References: Londa Schiebinger & Claudia Swan, *Colonial Botany*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2007; Patricia Fara, *Sex, Botany and Empire*, Icon Books, London, 2017; Guy De Kinder, *ABC van het plantenlatijn: betekenis van botanische namen*, Guy De Kinder, Melle, 2010.
- Collections: *Wikidata* (<https://en.wikipedia.org/wiki/Wikidata>), *Wikipedia* (<https://www.wikipedia.org/>)

A close reading by Anne Laforet, October 2020

*When organic trees meet the data tree* by Anaïs Berck raises questions about our knowledge of trees and the way it is represented in the different language versions of the Wikipedia online encyclopaedia and the Wikidata structured database.

For the DiVersions exhibit in 2019, Anaïs Berck had developed *Wikified colonial botany*, a project comparing Wikidata articles (in different languages) about trees that symbolise European colonisation. This project exposed how trees have been subject to appropriation by European colonial powers, through the exploitation of resources in the colonised territories and of knowledge, through recoding operations (new names chosen from Latin and integrated in Linnaeus’s existing taxonomy). This economic and scientific exploitation of plants occurred both in the colonised and in the colonising countries, in plantations and in botanical gardens. The selection of trees in *Wikified colonial botany* reflected this. With *When organic*

*trees meet the data tree*, Anaïs Berck continues her research, extending it to all trees and all language versions of Wikidata. The qualitative analysis of *Wikified colonial botany* makes way for a quantitative analysis and the generation of data-based graphs, hierarchised in tree structures. In her research, Anaïs Berck sets up a dialogue between the organic trees and the way they served as a model for an algorithmic, hierarchised tree structure, growing from top to bottom, as opposed to the trees we find in interdependent environments such as forests.

The project is presented as a series of graphs depicting the number of genera and species of trees in most of Wikidata’s languages. Starting from a common root for all graphs, each article for a genus of trees (for instance *Acacia*) generates a branch, and each article about a species (for instance *Acacia mathuataensis*) generates a sub-branch. Furthermore, articles about subspecies lead to extra ramifications. These fern-shaped graphs are constructed with

data that were automatically extracted from Wikipedia and Wikidata through scripts. Wikipedia and Wikidata are two projects by the Wikimedia Foundation whose data are intertwined. Wikidata is the centralised relational database linked to the different language versions of the Wikipedia encyclopaedia. (For instance, Wikidata allows for the automation of information such as interlingual links, i.e. links between articles on the same subject in different languages – one of the sources of information that were scraped for this project.) The encyclopaedia project, through its bundling of all knowledge, implies an overall viewpoint, camouflaged by the argument of neutrality. At the same time, Wikidata embeds a hierarchy of knowledge in its structure, where each element has its place, with its own identifier to distinguish it from the others. Despite Wikipedia and Wikidata's potential as free projects, open to contributors in the whole wide world, not hindered by traditional power and knowledge management structures, their naming, counting and organising activities place it in line with the colonial project of capturing and exploiting all things living. (The Wikipedia and Wikidata data in turn become exploitable resources in the digital environment, for instance in machine learning applications, in particular for linguistic uses.)

*When organic trees meet the data tree* exposes Wikidata's infrastructure and brings to light the disparities and similarities of the versions in each language. The graphs can be displayed by language or by number of articles. The project shows us that the Wikidata of the most widely spoken European languages have the largest number of articles about trees, but amongst them, the versions in Latin (first on the list), Bulgarian and Asturian contain a very high number. These ferns have branches and subbranches; the genera and species of trees seem complete, or almost, in accordance with the hierarchised classification of plants. They offer a stark contrast with the brittle straws representing the languages with small numbers of articles about trees, for instance the Twi version of Wikidata.

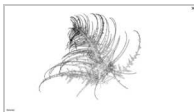
The herbarium presented to us by Anaïs Berck allows us to partially grasp the intertwining links between knowledge, its genealogy and its dependence on power, and what is materially produced in automated digital systems. Thus, the tree, at once organic, singular and binary, like Donna Haraway's cyborg, cuts into the classifications, allows grafting for the reading/writing of successive versions, open to pluriversality and friction.

NL v2: 26.06.2020

## Wanneer organische bomen de binaire boom ontmoeten

Anaïs Berck

[di.versions.space/when-organic-trees-meet-the-data-tree](https://di.versions.space/when-organic-trees-meet-the-data-tree)



Wikipedia en Wikidata worden wereldwijd gebruikt om taalsoftware te trainen, zoals vertaalapps en

autocomplete functies in zoekmachines. De gegevens van Wikipedia en Wikidata zijn toegankelijk en gratis, de informatie is up-to-date en bestaat in veel verschillende talen.

Wanneer organische bomen op zoek gaan naar hoe zij worden gerepresenteerd in deze databases, worden culturele en machtsstructuren zichtbaar. Dit werk maakt duidelijk dat bijvoorbeeld niet alle talen er op dezelfde manier aanwezig zijn. Bovendien leidt de zoekterm boom er naar individuele bomen, zoals de tamme kastanje die naast het huis van Anne Frank groeide. Waar zelfs een kind gemakkelijk een boom kan aanwijzen in het fysieke leven, is het concept van een boom een uitdaging voor

programmeurs in de digitale wereld.

Dit is het gevolg van de classificatiecultuur die in de 18e eeuw heerste, en meer bepaald van de Zweedse arts en wetenschapper Carl Linnaeus. Zijn classificatiesysteem ligt aan de basis van de hedendaagse botanische nomenclatuur. Een boom is daarin onbestaande, vanuit de opvatting dat elke plant potentieel kan uitgroeien tot een boom, afhankelijk van het klimaat waarin die zich bevindt.

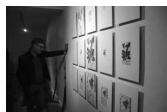
*Wanneer organische bomen de binaire boom ontmoeten* geeft een stem aan bomen, algoritmes en mensen. Hun visuele verhalen geven een kritische blik op het creatieproces van apps en andere software die we dagelijks gebruiken.

- Concept: Anaïs Berck
- Uitwerking: Anaïs Berck, Gijs de Heij
- Bomen: alle soorten van de families beschreven op Wikipedia
- Code: Python, Sparql, Turtle, Jinja, Imagemagick
- Vorige versie: *Koloniale wikiplantkunde*
- Collecties: Wikidata, Wikipedia

vi: 10.10.2019

## Koloniale wikiplantkunde

Anaïs Berck



*Koloniale wikiplantkunde* is een voorstel om op zoek te gaan naar het anders-zijn in de online encyclopedie Wikipedia en de structurele versie ervan in Wikidata. Het anders-zijn in dit werk wordt vertegenwoordigd door bomen. Deze anders-dan-menselijke wezens vormen een essentieel onderdeel van de koloniale geschiedenis. Er bestond een intieme relatie tussen botanische wetenschap, handel en staatspolitiek. Zoals Londa Schiebinger en Claudia Swan in hun boek *Kolonial Botany* stellen: “Koloniale inspanningen hebben planten en kennis van planten over de hele wereld op een promiscue manier verplaatst”.

Niet-westerse bomen werden in die periode niet alleen verplaatst, ze werden door Europeanen ook hernoemd volgens het classificatiesysteem van Linnaeus. Deze Latijnse namen zijn vandaag nog steeds de standaard wereldwijd. De medicinale, eetbare en materiële toepassingen van bomen en planten werden gecommercialiseerd. Botanische tuinen werden wereldwijd aangelegd als onderdeel van de koloniale economische exploratiepolitiek.

Wikipedia is de meest gebruikte online bron voor feiten. Het is een meertalig platform, dagelijks bijgewerkt en gratis beschikbaar. De pagina's worden tegelijkertijd geanalyseerd en toegevoegd als structurele gegevens in Wikidata. Die gegevens en alle Wikipedia-teksten vormen wereldwijd een belangrijke bron voor het ontwikkelen en trainen van nieuwe software die onze wereld mee vormgeeft.

*Koloniale wikiplantkunde* toont hoe Wikipedia en Wikidata enkele belangrijke bomen uit verschillende continenten vertegenwoordigen. Door hun kwantitatieve en kwalitatieve beschrijvingen in verschillende talen te bekijken, hoopt *Koloniale wikiplantkunde* een idee te geven van hoe representatie van deze andere-dan-menselijke wezens afhankelijk is van perspectieven en internationale relaties.

- Code voor het project (<https://gitlab.constantvzw.org/diversions/diversions-2019/tree/master/wikidata>)
- Gereedschappen: *Python*, *Gimp*, *Scribus*
- Inspiratie: Bezoeken aan botanische tuinen in Bali, Singapore, Kuala Lumpur, Meise.
- Referenties: Londa Schiebinger & Claudia Swan, *Colonial Botany*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2007; Patricia Fara, *Sex, Botany and Empire*, Icon Books, London, 2017; Guy De Kinder, *ABC van het plantenlatijn: betekenis van botanische namen*, Guy De Kinder, Melle, 2010.
- Collecties: *Wikidata* (<https://en.wikipedia.org/wiki/Wikidata>), *Wikipedia* (<https://www.wikipedia.org/>)

Een aandachtige lezing van Anne Laforet, oktober 2020

Met *Wanneer organische bomen de binaire boom ontmoeten* (When organic trees meet the data tree) onderzoekt Anaïs Berck de kennis over bomen die voorkomt in verschillende taalversies van Wikipedia en de gerelateerde databank met gestructureerde gegevens, Wikidata.

Voor de eerste versie van DiVersies in 2019 ontwikkelde Anaïs Berck *Koloniale wikiplantkunde*. Het werk vergeleek Wikipedia-artikelen (in verschillende taalversies) met elkaar die gewijd zijn aan bomen die symbool staan voor de Europese kolonisatie. Het project benadrukte de manier waarop bomen toegeëigend werden door de Europese koloniale machten, via de exploitatie van de hulpbronnen uit gekoloniseerde gebieden, maar ook van kennis – via hercoderingsoperaties: er werden nieuwe (Latijnse) namen gekozen en Linnaeus' bestaande taxonomie werd ingevoerd. De economische en wetenschappelijke exploitatie van planten vond zowel plaats in de gekoloniseerde als in de koloniserende landen, zowel in plantages als in kruidtuinen. De keuze van de bomen in *Koloniale wikiplantkunde* weerspiegelde dit. Met *Wanneer organische bomen de binaire boom ontmoeten* zet Anaïs Berck dit onderzoek voort en breidt het uit naar alle bomen en alle taalversies van Wikidata. De kwalitatieve analyse van *Koloniale wikiplantkunde* wordt hier een kwantitatieve analyse met grafieken die gegenereerd kunnen worden op basis van hiërarchische gegevens in een boomstructuur. In haar onderzoek plaatst Anaïs Berck organische bomen in dialoog met de algoritmes waarvoor ze model hebben gestaan. In tegenstelling tot een hiërarchische data-structuur die zich van boven naar beneden ontvouwt, zijn de bomen die we aantreffen in

bossen onderling afhankelijke omgevingen.

Het project wordt gepresenteerd in de vorm van grafieken die het aantal geslachten en soorten bomen in de meeste taalversies van Wikidata visualiseren. Vertrekkende van een stam die gemeenschappelijk is voor alle grafieken, genereert elk artikel over een geslacht van bomen (bijvoorbeeld *Acacia*) een tak, en elk artikel over een soort (bijvoorbeeld *Acacia mathuataensis*) creëert een subtak. Artikelen die gewijd zijn aan ondersoorten genereren nog extra vertakkingen. Deze grafieken, die varen evoceren, zijn samengesteld uit gegevens die automatisch via scripts uit Wikipedia en Wikidata worden opgehaald. Wikipedia en Wikidata zijn twee projecten van de Wikimedia Foundation waarvan de gegevens nauw verweven zijn: Wikidata is de gecentraliseerde relationele database, gekoppeld aan de verschillende taalversies van de Wikipedia-encyclopedie. (Wikidata maakt bijvoorbeeld de automatisering van informatie mogelijk, zoals tussentalige links, m.a.w. links tussen artikelen in verschillende talen over hetzelfde onderwerp, meteen één soort info die door dit project wordt gescrapet). Door de synthese van al die kennis impliceert het encyclopedisch project een vogelperspectief, dat zich echter verschuilt achter het argument van neutraliteit. Achter de structuur van Wikidata gaat een kennishiërarchie schuil, waarbij elk element zijn plaats heeft, met een eigen identifier die het van anderen onderscheidt. Ondanks het potentieel van Wikipedia en Wikidata – namelijk gratis projecten die openstaan voor bijdragen van mensen wereldwijd, buiten de traditionele instellingen die kennis en macht beheren – ligt hun manier van benoemen, opsommen en organiseren in één lijn met het koloniale project



van de verovering en exploitatie van levende wezens. Zo worden Wikipedia- en Wikidata-gegevens hulpbronnen die in de digitale omgeving kunnen worden geëxploiteerd, zoals in toepassingen voor machinelearning, met name voor linguïstische doeleinden.

*Wanneer organische bomen de binaire boom ontmoeten* legt de infrastructuur van Wikidata bloot en toont de verschillen en overeenkomsten van de versies, per taal. Grafieken kunnen worden weergegeven op taal of op aantal artikelen. Dankzij het project zien we dat de Wikidata's van de meest gesproken Europese talen het hoogste aantal artikelen over bomen hebben, en ook de Latijnse (eerste op de lijst), Bulgaarse en Spaanse versies zijn erg uitgebreid. De varens hebben takken en zijtakken en de hiërarchie van boomgeslachten en -soorten lijkt (bijna) volledig overeen te stemmen

met die van plantclassificaties. Ze vormen een contrast met de gebroken grassprietten. Zij beelden de taalversies uit die slechts weinig artikelen over bomen bevatten, zoals de Wikidata in het Twi.

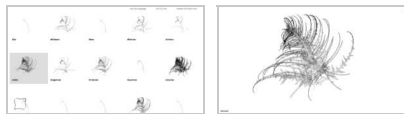
Het herbarium dat Anaïs Berck ons aanbiedt, stelt ons gedeeltelijk in staat om de verstrengelingen te vatten tussen kennissystemen, de genealogieën van die kennissystemen, en de afhankelijkheid tussen kennis en macht – en wat kennis materieel produceert in geautomatiseerde digitale systemen. Zo kerft de boom – tegelijkertijd organisch, singulier en binaire, zoals Donna Haraways cyborg – in classificaties, en maakt hij de enting mogelijk van een lezing-schrijftuur, via opeenvolgende versies, die openstaat voor pluriversaliteit en wrijving.

FR v2: 26.06.2020

## Lorsque les arbres organiques rencontrent l'arbre binaire

Anaïs Berck

[di.versions.space/when-organic-trees-meet-the-data-tree](https://di.versions.space/when-organic-trees-meet-the-data-tree)



Wikipédia et Wikidata sont utilisés dans le monde entier pour créer des logiciels linguistiques, tels que des applications de traduction et des fonctions

d'autocomplétion dans les moteurs de recherche. Les données de Wikipédia et Wikidata sont accessibles et gratuites, les informations sont à jour et existent dans de nombreuses langues.

Lorsque les arbres biologiques cherchent à savoir comment ils sont représentés dans ces bases de données, les structures culturelles et de pouvoir deviennent visibles. Ce travail montre, par exemple, que toutes les langues n'y sont pas présentes de la même manière. De plus, le terme de recherche 'arbre' mène à des arbres individuels, comme le châtaignier qui vivait à côté de la maison d'Anne Frank. Alors que même un enfant peut facilement désigner un arbre dans la vie physique, le concept d'arbre est un défi pour les programmeur.rice.s dans le monde numérique.

C'est le résultat de la culture de classification qui existait au XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement du médecin et scientifique suédois Carl Linnaeus. Son système de classification est à la base de la nomenclature botanique contemporaine. Un arbre n'existe pas dans cette nomenclature, suite à l'idée que toute plante peut potentiellement devenir un arbre, selon le climat dans lequel elle se trouve.

*Lorsque les arbres organiques rencontrent l'arbre binaire* donne une voix aux arbres, aux algorithmes et aux personnes. Leurs histoires visuelles offrent un

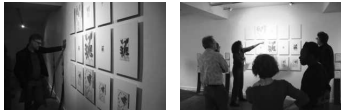
point de vue critique sur le processus de création des applications et autres logiciels que nous utilisons au quotidien.

- Concept: Anaïs Berck
- Réalisation: *Anaïs Berck, Gijs de Heij*
- Arbres: *toutes les espèces appartenant aux familles définies sur Wikipédia*
- Code: *Python, Sparql, Turtle, Jinja, Imagemagick*
- Collections: *Wikidata, Wikipedia*

vi: 10.10.2019

## La botanique coloniale wikifiée

Anaïs Berck



*La botanique coloniale wikifiée* est une proposition de recherche de l'altérité dans l'encyclopédie en ligne Wikipedia et son référent structurel Wikidata. L'altérité dans ce

travail est représentée par les arbres. Ces êtres autres qu'humains sont une partie essentielle de l'histoire coloniale car il existait une relation intime entre la science botanique, le commerce et la politique étatique. Comme le disent Londa Schiebinger et Claudia Swan dans leur livre *Botanique coloniale*: « les entreprises coloniales ont déplacé les plantes et la connaissance des plantes indifféremment dans le monde ».

Les arbres non occidentaux n'ont pas seulement été déplacés pendant cette période, ils ont aussi été rebaptisés par les Européens, en utilisant le système de classification de Linnéus, dont les noms latins sont encore aujourd'hui la norme mondiale. Les utilisations médicinales, comestibles et matérielles furent ainsi marchandisées et les jardins botaniques furent créés dans le monde entier comme composants de la politique d'exploration économique coloniale.

Wikipedia est la source en ligne la plus utilisée pour la recherche de faits, le site est multilingue et les mises à jour sont quotidiennes et disponibles gratuitement. Ses pages sont analysées et ajoutées en tant que données structurelles dans Wikidata. Ces données et tous les textes de Wikipédia sont une source importante pour le développement et la formation de nouveaux logiciels qui co- façonnent notre monde.

*La botanique coloniale wikifiée* montre comment Wikipedia et Wikidata présentent des arbres majeurs provenant de différents continents. En examinant leurs descriptions quantitatives et qualitatives dans différentes langues, *La botanique coloniale wikifiée* espère donner une idée de la façon dont la représentation de ces êtres autres qu'humains dépend des perspectives et des relations globales.

- Code pour le projet (<https://gitlab.constantvzw.org/diversions/diversions-2019/tree/master/wikidata>)
- Outils: *Python, Gimp, Scribus*
- Inspiration: Visites aux Jardins Botaniques de Bali, Singapoure, Kuala Lumpur, Meise.
- Références: Londa Schiebinger & Claudia Swan, *Colonial Botany*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2007; Patricia Fara, *Sex*,

*Botany and Empire*, Icon Books, London, 2017; Guy De Kinder, *ABC van het plantenlatijn: betekenis van botanische namen*, Guy De Kinder, Melle, 2010.

- Collections: Wikidata (<https://en.wikipedia.org/wiki/Wikidata>), Wikipedia (<https://www.wikipedia.org/>)

Une lecture attentive par Anne Laforet, octobre 2020

*Lorsque les arbres organiques rencontrent l'arbre binaire* (*When organic trees meet the data tree*) d'Anaïs Berck interroge les savoirs sur les arbres tel qu'il apparaît dans des versions linguistiques de Wikipédia et la base de données structurées Wikidata.

Pour la première version de DiVersions en 2019, Anaïs Berck a développé *La Botanique Coloniale Wikifiée* qui compare les articles Wikipédia (de plusieurs versions linguistiques) consacrés à des arbres symboliques de la colonisation européenne. Ce projet mettait en relief la façon dont les arbres ont été l'objet d'appropriations par les puissances coloniales européennes, à travers l'exploitation des ressources des territoires colonisés ainsi que des savoirs par des opérations de recodage (nouveaux noms choisis à partir du latin et entrée dans la taxonomie existante de Linné). Cette exploitation économique et scientifique des plantes a eu lieu autant dans les pays colonisés que dans les pays colonisateurs, que ce soit dans la plantation ou le jardin botanique. Le choix des arbres de *La botanique coloniale wikifiée* en était le reflet. Avec *Lorsque les arbres organiques rencontrent l'arbre binaire*, Anaïs Berck continue cette recherche en l'étendant à l'ensemble des arbres et à toutes les versions linguistiques de Wikidata. L'analyse qualitative de *La Botanique Coloniale Wikifiée* laisse place à l'analyse quantitative et à la génération de graphes à partir des données hiérarchisées sous forme d'arborescence. Dans sa recherche, Anaïs Berck met en dialogue les arbres organiques et la manière dont ils ont servi de modèle à une structure algorithmique d'arbres hiérarchisée, se déployant de haut en bas, à l'inverse des arbres que l'on rencontre dans les environnements interdépendants que sont les forêts.

Le projet se présente sous la forme de graphes qui visualisent le nombre de genres et d'espèces d'arbres dans la plupart des versions linguistiques de Wikidata. À partir d'un tronc commun à tous les graphes, chaque article d'un genre d'arbres (par exemple, *Acacia*) génère une branche, et chaque article d'une espèce (comme *Acacia mathuataensis*) crée une sous-

branche. La présence d'articles consacrés à des sous-espèces génère des bifurcations supplémentaires. Ces graphes qui évoquent des fougères sont composés à partir de données récupérées automatiquement depuis Wikipédia et Wikidata par des scripts. Wikipédia et Wikidata sont deux projets de la Fondation Wikimedia dont les données sont imbriquées, Wikidata est la base de données relationnelles centralisée qui est reliée aux différentes versions linguistiques de l'encyclopédie Wikipédia (par exemple, Wikidata permet l'automatisation d'informations comme les liens interlangues, c'est-à-dire les liens entre les articles sur un même sujet dans des langues différentes, qui sont l'une des informations scrapées par ce projet). Le projet encyclopédique, par la synthèse de tous les savoirs, sous-entend un point de vue surplombant, bien que camouflé par l'argument de la neutralité, et Wikidata inscrit dans sa structure une hiérarchie des savoirs, où chaque élément a sa place, avec un identifiant propre qui permet de le distinguer des autres. Malgré les potentialités de Wikipédia et Wikidata comme projets ouverts aux contributeur·rices extérieur·es aux institutions traditionnelles gestionnaires des savoirs et du pouvoir, leurs actions de nommer, dénombrer et organiser les placent en continuité du projet colonial de capture et d'exploitation du vivant. Il est important de le mentionner sachant que les données de Wikipédia et de Wikidata deviennent des ressources dans l'environnement numérique, telles que des applications d'apprentissage automatique, en particulier pour des usages linguistiques.

*Lorsque les arbres organiques rencontrent l'arbre binaire* expose l'infrastructure de Wikidata, et donne à voir les disparités et les similitudes de ses versions par langue. Les graphes peuvent être affichés par langue ou nombre d'articles. Le projet permet d'observer que les Wikidata des langues européennes les plus parlées ont le plus grand nombre d'articles sur les arbres, mais parmi elles, les versions en latin (la première sur la liste), en bulgare, en asturien sont très fournies. Les fougères

comportent des branches et sous-branches, les genres et espèces d'arbres semblant complets, ou presque, en conformité avec la hiérarchie des classifications des plantes. Elles forment un contraste avec les brins d'herbe brisés représentant les versions linguistiques avec peu d'articles consacrés aux arbres, comme par exemple Wikidata en twi.

L'herbier que nous propose Anaïs Berck permet de saisir partiellement les

enchevêtrements entre les savoirs, leurs généalogies et leurs liens de dépendance aux pouvoirs, et ce qu'ils produisent matériellement dans des systèmes numériques automatisés. Ainsi l'arbre, à la fois organique, singulier et binaire, comme la cyborg de Donna Haraway, entaille les classifications, et permet la greffe pour une lecture-écriture par versions successives ouverte à la pluriversalité et à la friction.



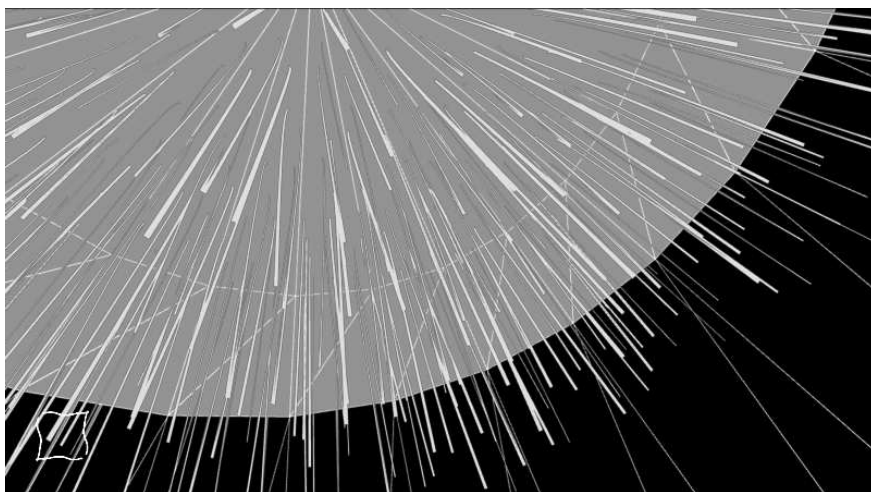
# Material journeys through other realities

## Materiële reizen door andere realiteiten

## Voyages matériels à travers d'autres réalités

v2: 25.06.2020

Phil Langley & Mia Melvær



vi: 10.10.2019

Phil Langley & Mia Melvær

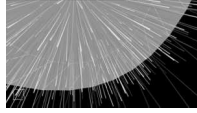


# Material journeys through other realities

v2: 25.06.2020

Phil Langley & Mia Melvær

[di.versions.space/material-journeys-through-other-realities](https://di.versions.space/material-journeys-through-other-realities)



Stacks and volumes of raw material taken out of place when acquired by a museum collection. Shown in its accumulative, collective form, these

vitrines contain outlines of great piles, the mass of its body and your body together.

Bring your own hair and bones, come sit with us.

We promise to guide you through it.

- Project developed by *Mia Melvær* and *Phil Langley*
- Collection: *Royal Museums of Art and History* (Carmentis)

v1: 10.10.2019

Phil Langley & Mia Melvær



A close reading by Anne Laforet, October 2020

*Material journeys through other realities* by Mia Melvær and Phil Langley invites web users to explore a series of seven windows, where they can discover works from the collection of the Brussels Royal Museums of Art and History.

The works they show us differ from the ones we usually get to see in a museum, as they are not depicted based on their definition by the museum, but they are grouped according to their raw materials. Following their searches in the Carmentis database linked to these collections, the artists chose seven types of material, one for each window. The materials were chosen by the artists to reflect different relationships to the objects: objects made by elements of human and animal bodies (hair, fur, bones, to establish a link with the body of the web users), objects made to support and restrain bodies (mostly those of animals), non-identified raw materials (a frequent entry in the Carmentis database), fruit (whose transformation in bowls or musical instruments has altered their usually very short life cycle),

coins (whose usage value has disappeared), and human heads (these occur frequently throughout the 2500 years covered by the museum). These materials may seem heterogeneous but they illustrate the different classification modes in a collection.

When entering each window, and thus changing their observation mode, the web users are welcomed by a soundtrack that is addressed directly to them, a poetic audio guide describing the material on display, its volume in the window shared with the body of the web user. Each window is represented in three dimensions, in a very minimalistic way (a few coloured lines on a black background). By moving their mouse, the web users can change their viewpoint inside the window and observe a representation of the materials (for instance, white spheres for the heads, short blue lines for hair). Together with the inverted perspective, the web users entering the object space are experiencing an inversion of the senses in order to approach the object not only through sight but also through their volume,



the different smells, the sounds they produce, the textures of the materials on the skin of the web users... The extremely minimalistic 3D rendering enables a memory game, through the senses, more than if actual images of the objects were presented to the web users. This form of evocation questions the way in which objects are represented in databases (photographs, 3D scans, catalogue entries) and opens up new possibilities of interpretation. For instance, the volume of each raw material in the windows of Mia Melvær and Phil Langley's project is calculated approximatively, based on a quantification of the data in Carmentis. This scale- and mass-based approach reorganises the collection according to the artists' own terms. Digitalisation transforms the objects in pixels and numbers that can be rearranged differently from the museum's approach, one that is based on the distinction between objects thanks to taxonomies. On the contrary, the

software programmes do not make any distinctions; they gather and aggregate the information based on the queries.

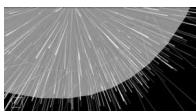
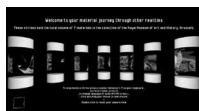
*Material journeys through other realities* is an invitation to a new spatial relationship between the web user and the museum object, an entry into a completely virtual museum where the objects are present with their own materiality, the result of transcoding operations and a set-up between physical and digital spaces. Mia Melvær and Phil Langley's creation, at the crossroads of their respective works, enables an incarnation, brought to life by voices and graphics and anchored in imagination, in a way that differs from the museum where the object is on display, with a spectacular, often univocal narrative. With this experimental set-up, web users can create their own relationship to the objects, in a sensual, paradoxical way in relation to their digital and physical materialities.

## NL Materiële reizen door andere realiteiten

v2: 25.06.2020

Phil Langley & Mia Melvær

di.versions.space/material-journeys-through-other-realities



Grote stapels en volumineuze, ruwe materialen, niet meer op hun plaats vanaf het moment dat ze door een museum werden verworven. In een

accumulatieve, collectieve vorm, bevatten deze vitrines de omtrekken van grote hopen en stapels, van de massa van dit lichaam en jouw lichaam samen.

Breng je eigen haar en botten mee, en kom bij ons zitten.

Wij beloven je er doorheen te loodsen.

- Project ontwikkeld door *Mia Melvær* en *Phil Langley*
- Collectie: *Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis* (Carmentis)

v1: 10.10.2019



*Materiële reizen door andere realiteiten* (*Material journeys through other realities*) van Mia Melvær en Phil Langley nodigt de internetgebruiker uit om zeven virtuele vitrines binnen te stappen om er in contact te komen met werken uit de collectie van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel.

De werken die ze ons tonen verschillen van wat je normaal in een museum aantreft, omdat de objecten niet worden getoond in functie van het hoe het museum ze definieert, maar ze werden verzameld op basis van hun grondstoffen. Na hun onderzoek in de Carmentis-database, die gewijd is aan de collectie, kozen de kunstenaars zeven materialen, één per vitrine. De materialen werden dan weer gekozen in zoverre ze verschillende relaties met de objecten weerspiegelen: voorwerpen gemaakt van elementen van menselijke en dierlijke lichamen (haar, beharing, botten: het legt een link met de lichamen van internetgebruikers), voorwerpen om lichamen (vooral van dieren) in bedwang te houden, niet-geïdentificeerde grondstoffen (een frequente vermelding in de Carmentis-database), fruit (de transformatie van fruit tot kommen of instrumenten is een ingreep in hun doorgaans zeer korte levenscyclus), munten (nu zonder gebruikswaarde), mensenhoofden (zeer aanwezig gedurende de 2500 jaar die de museumcollectie beslaat). Deze materialen lijken misschien heterogeen, maar illustreren de verschillende modaliteiten om een collectie te classificeren.

Bij het betreden van elk vitrine, waardoor ook de manier van kijken verandert, wordt de internetgebruiker begroet door een aan haar of hem geadresseerde en gesproken soundtrack. Het is een poëtische museale audiogids die het aangetroffen materiaal beschrijft, en het volume ervan, dat gedeeld wordt met het lichaam van de internetgebruiker. Elke vitrine wordt zeer rudimentair in drie dimensies weergegeven middels een paar gekleurde lijnen op een zwarte achtergrond. Door de muis te verplaatsen, kan de gebruiker zijn positie binnen het venster veranderen en een afbeelding bekomen van de materialen: een witte bol is bijvoorbeeld een hoofd, korte blauwe lijnen vormen het haar.

Deze omkering van perspectief (met de bezoeker die de ruimte van de objecten

betreedt) gaat gepaard met een omkering van de zintuigen om het materiaal te vatten op een niet uitsluitend visuele manier: het volume, de verschillende geuren, het geluid dat geproduceerd wordt, de textuur van de materialen op de huid van de internetgebruiker.

De uiterst minimale 3D-visualisatie maakt een spel rond geheugen mogelijk – via de zintuigen. De ervaring is rijker dan wanneer slechts de afbeeldingen van objecten worden gepresenteerd. Deze vorm van evocatie bevrucht de manier waarop objecten in databases worden weergegeven (foto's, 3D-scans, catalogusrecords) en opent nieuwe interpretatiemogelijkheden. Zo wordt het volume van de objecten gemaakt in een bepaalde grondstof ruwweg berekend op basis van een kwantificering van gegevens in Carmentis. Dit werk rond schaal en massa reorganiseert de collectie volgens de voorwaarden die de kunstenaars zelf bepalen. Digitalisering transformeert objecten tot pixels en getallen die anders kunnen worden gerangschikt dan museale benaderingen die objecten van elkaar onderscheiden door middel van taxonomieën. Meer zelfs: softwareprogramma's onderscheiden niets, maar verzamelen en schikken informatie op basis van zoekopdrachten.

*Materiële reizen door andere realiteiten* nodigt uit om een ongekeerde ruimtelijke relatie te beleven tussen internetgebruiker en museumobject, en om een volledig virtueel museum binnen te stappen waar objecten aanwezig zijn in hun eigen materialiteit, als gevolg van operaties van transcoding en een indeling tussen fysieke en digitale ruimtes. Het werk van Mia Melvær en Phil Langleys raakt aan aspecten van hun respectieve praktijken als plastisch kunstenaar (Mia) en directeur van een team dat software ontwikkelt voor architectonisch ontwerp (Phil). Het maakt een incarnatie mogelijk die wordt aangereikt door de stem en de grafische interface, en die verankerd wordt door de verbeelding. Dit in tegenstelling tot het museum waar het object in scène wordt gezet en gekaderd door een spectaculair en vaak ondubbelzinnig verhaal. Via dit experiment kan de internetgebruiker zijn eigen relatie tot de objecten creëren, via een sensuele en paradoxale relatie tot hun digitale en fysieke materialiteit.

FR

# Voyages matériels à travers d'autres réalités

v2: 25.06.2020

Phil Langley & Mia Melvær

di.versions.space/material-journeys-through-other-realities



Empilements et volumes de matière brute ôtés de leur place lors de leur acquisition par une collection muséale. Présentés sous leur forme accumulative

et collective, ce sont des contours de grandes piles, la masse de son corps et de votre corps ensemble.

Apportez vos cheveux et vos os, venez vous asseoir avec nous.

Nous vous promettons de vous guider.

- Projet développé par *Mia Melvær* et *Phil Langley*
- Collection: *Musées royaux d'Art et d'Histoire (Carmentis)*

v1: 10.10.2019

Phil Langley & Mia Melvær



Une lecture attentive par Anne Laforet, octobre 2020

*Voyages matériels à travers d'autres réalités* (*Material journeys through other realities*) de Mia Melvær et Phil Langley invite l'internaute à entrer tour à tour dans sept vitrines pour y faire l'expérience d'œuvres de la collection du Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles.

Les œuvres qu'iels nous donnent à voir diffèrent de celles habituellement rencontrées dans un musée car les objets ne sont pas montrés en fonction de la manière dont celui-ci les définit mais rassemblés en fonction de leurs matières premières. Les artistes ont choisi sept matières, une par vitrine, suite à leurs investigations dans la base de données Carmentis dédiée à ces collections. Ces matières ont été choisies par les artistes pour refléter différents rapports aux objets : des objets faits à partir d'éléments de corps d'humains et d'animaux (cheveux, poils, os, afin de faire lien avec les corps des internautes), des objets pour restreindre des corps (surtout ceux des animaux), des matières premières non identifiées (une entrée fréquente dans la base

de données Carmentis), des fruits (dont la transformation en bols ou en instruments de musique a modifié leur cycle de vie d'habitude très court), des pièces de monnaie (dont la valeur d'usage a disparu), des têtes humaines (très représentées pendant les 2500 ans que couvre la collection du musée). Ces matières peuvent sembler hétérogènes mais illustrent les diverses modalités de classement d'une collection.

En entrant dans chaque vitrine, en changeant ainsi de mode d'observation, l'internaute est accueilli-e par une bande-son parlée qui lui est adressée, un audio-guide muséal poétique qui décrit la matière rencontrée, son volume dans la vitrine qu'elle partage avec le corps de l'internaute. Chaque vitrine est représentée en trois dimensions, de manière très minimale (quelques traits colorés sur fond noir). En bougeant la souris, l'internaute peut changer son point de vue à l'intérieur de la vitrine, et voir une représentation des matières (par exemple, des sphères blanches pour les

têtes, des courts traits bleus pour les cheveux).

Ce renversement de perspective, le-a visiteur-se entrant dans l'espace des objets, est accompagné d'un renversement des sens pour appréhender la matière au delà de la seule vue : le volume, les différentes odeurs, le bruit produit, la texture de ces matériaux sur la peau de l'internaute. La visualisation en 3D extrêmement minimale permet un jeu sur la mémoire, par les sens, plus riche que si les images des objets se présenteraient à l'internaute. Cette forme d'évocation interroge la manière dont les objets sont représentés dans les bases de données (photos, scans 3d, notices de catalogue) et ouvre de nouvelles pistes d'interprétation. Ainsi, le volume de chaque matière première dans les vitrines du projet est calculé approximativement à partir d'une quantification des données issues de Carmentis. Ce travail sur l'échelle et la masse réorganise la collection selon des termes propres aux artistes. La numérisation transforme les objets en pixels et en nombres qui peuvent être ré-agencés différemment des approches muséales basées sur la distinction des objets entre eux grâce à des taxinomies. Au contraire,

les programmes logiciels ne distinguent rien, mais amassent et agrègent les informations en fonction des requêtes.

*Voyages matériels à travers d'autres réalités* invite à un rapport spatial inédit entre l'internaute et l'objet muséal, à entrer dans un musée pleinement virtuel où les objets sont présents dans une matérialité propre issue d'opérations de transcodage et d'agencement entre des espaces physique et numérique. La proposition de Mia Melvær et de Phil Langleys touche à des aspects de leurs pratiques respectives, en tant qu'artiste plastique (Mia) et directeur d'une équipe développant des logiciels pour la conception architecturale (Phil). Elle permet une incarnation amenée par la voix et le graphisme, et ancrée par l'imagination autre que celle du musée ; au sein duquel l'objet est mis en scène et en récit de manière spectaculaire et souvent univoque. Avec ce dispositif expérimental, l'internaute peut créer sa propre relation aux objets, dans un rapport sensuel et paradoxal à leurs matérialités autant numériques que physiques.



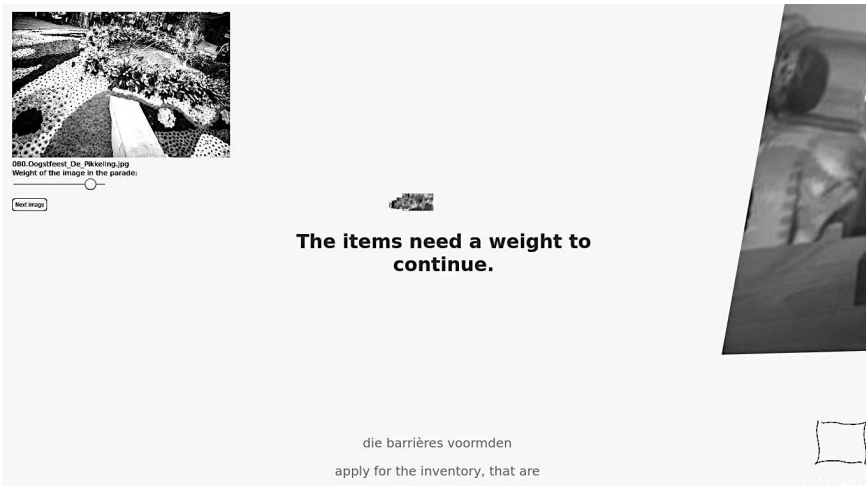
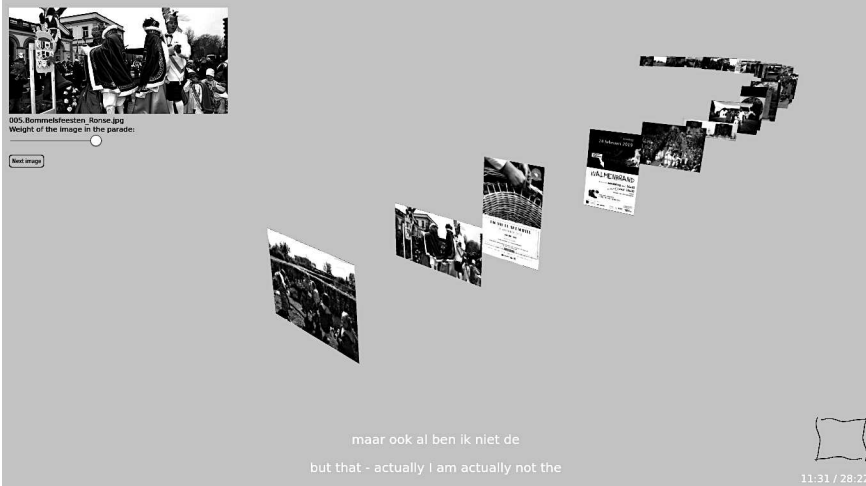
# The weight of things

## Het gewicht van dingen

### Le poids des choses

v2: 25.06.2020

Cristina Cochior



vi: 10.10.2019

Cristina Cochior



# EN The weight of things

v2: 25.06.2020

Cristina Cochior

di.versions.space/the-weight-of-things



*The weight of things* brings forward the negotiation involved in declaring intangible heritage elements in a digital inventory, which is not recorded

through the database. By drawing a parallel between the care work involved in the assemblage of a heritage element and formalist actants, such as the form for entering elements into the database, this project highlights the “weight” of intangible heritage objects.

The name of the project comes from the “sorting weight” setting, a function which is only accessible to *immaterieelerfgoed.be* moderators. The setting determines in what order the elements should be displayed on the website. Although a common feature of online sites, it is a trace of the many ways in which the care work of the moderators imprint the public interaction with heritage and the materiality of intangible things.

The interface for *The weight of things* takes this function and applies it to images from the database that move towards the visitor in the form of a parade.

Parades arrange bodies and objects in a particular setting. They may be collective moments of celebration and community making, but they may also serve nation building purposes. They fissure the quotidian for a moment in time through a shared mobility of objects and beings.

As elements of intangible heritage march past the visitor, they are asked to alter or confirm the order in which they make their appearance to be able to continue listening to the interview with former *immaterieelerfgoed.be* moderator Ellen Janssens. The conversation touches upon the role of the moderator as a nexus point in such collections.

- Project developed by *Cristina Cochior*
- Collection: *immaterieelerfgoed.be*
- Site architecture: *Ruben van de Ven*
- Interviewee: *Ellen Janssens*

v1: 10.10.2019

Cristina Cochior





*The weight of things* by Cristina Cochior consists of an interface to question the sociotechnical device of the Werkplaats Immaterieel Erfgoed, an institute working on intangible cultural heritage in Flanders. The web user will get to hear a conversation with Ellen Janssens, who moderated the database of the Werkplaats Immaterieel Erfgoed's collection, while at the same time manipulating a parade of images from the collection. These images are only accompanied by their file name; there is no access to other contextual elements (depicted activities and/or persons, places, dates ...). The scrolling order of the images depends on a parameter of the images in the institution's database, namely the possibility to give a weight (in percentage) to any given image so that it is highlighted on the institute's website ([immaterieelerfgoed.be](http://immaterieelerfgoed.be)). This weight is manually adjusted by the person who moderates the website's database, and in Cristina Cochior's experimental device, it is the web user who has to make the images scroll, by moving a cursor or by selecting the next image. Thus, the title of the project refers to this function and more in general to the act of conferring a body to what is immaterial – both the intangible heritage as well as the digital images. At the same time, it evokes a form of gravity. This weight is also a trick by the database developers to counter the absence of algorithmic automation, due to a lack of funds.

The act of listening to the conversation between Ellen Janssens and Cristina Cochior is affected by the manipulation of the order of the images by the web user, which can be troubling at times, as it is not possible to control how the conversation or the images move along.

Through the rapid scrolling of the images we can get a glimpse of elements in the Werkplaats Immaterieel Erfgoed's database, but we cannot engage in individual practices, nor recognise situations beyond the rapid visual information (whether the photograph contains humans, whether it was taken inside or outside, whether there are any indicators of age, race, gender, class, whether the photograph seems recent...). The parade of images is not only a way to show images in a certain order and time lapse, it is also a display window for the activities of this living intangible heritage, whose ambiguity and ambivalence are pointed out by Cristina Cochior. In French (the mother tongue of the author of this text), the word for heritage is 'patrimoine', which refers to the patriarchy and to

paternalism, as well as to the transmission of goods within the heteronormative family, in a society that is made up of family units – a far cry from the idea of the commons where resources are shared and maintained by a community. The English term 'heritage' and the Dutch word 'erfgoed' relate to the same fields.

This partial control of the interface that intertwines sound and images reflects the different interlacing mechanisms that occur throughout this project. The choice to interview the database moderator instead of other players (in the specific context of Werkplaats Immaterieel Erfgoed or more in general in the Flemish domain of intangible cultural heritage) allows us to shine a light on a certain number of operations that are necessary in order to materialise such a database and which are otherwise invisible as a caretaking and relational practice. The conversation enters into detail about the role of the mediator in assisting people who want to have their practices inventoried as intangible cultural heritage according to the definition of the UNESCO charter, and the negotiations between the different players involved (practitioners of this living heritage, associations, Flemish government) in order to simplify the procedure, so that more people contribute to this inventory. This institutional quest for diversification of the practices and practitioners is described by Ellen Janssens through the setting up of a second database, and the transition from one system to the other. Operations in the databases materialise the tensions in the daily moderation practices centred around the relationships and values of the different players. Another form of interlacing is the relationship between the artist and the institute, through the usage of data for a piece of work in a context that is different from the one of the original institute. In the case of *The weight of things*, the data were exported by the institute and handed over to the artist, in contrast to other interventions of DiVersions whereby the data were obtained through scraping of publicly accessible data. This access to data, and to the circumstances of their production and their operators, creates relationships of both trust and duty, similar to acts of care. Thus, the artist finds herself at the crossroads of the institute's conservation and promotional logic and the curiosity and generosity of the players in the same institute.

# NL Het gewicht van dingen

v2: 25.06.2020

Cristina Cochior

di.versions.space/the-weight-of-things



*Het gewicht van de dingen* brengt de onderhandelingsruimte naar voren in het proces dat er toe leidt dat een traditie of gewoonte tot immaterieel

erfgoed wordt verklaard. Die ruimte blijft onzichtbaar in de inventaris zoals die in de database wordt weergegeven. Door een parallel te trekken tussen het zorgwerk dat mensen rond een erfgoed-element doen, en de formele actanten, zoals de formulieren waarmee elementen in de database worden ingevoerd, belicht dit project de geschiedenis van het immaterieel erfgoedobject als een narratieve ruimte tussen gebruik en representatie.

De titel van het project is afkomstig van de 'sorting weight setting', een instelling die alleen toegankelijk is voor moderatoren van immaterieelerfgoed.be. Deze instelling bepaalt in welke volgorde de elementen moeten worden getoond op de website. Hoewel zo'n functie in de meeste online sites aanwezig is, is het een weerslag van de subtiele manier waarop moderatoren hun stempel drukken op de interactie tussen publiek en erfgoed, en daarmee de ongrijpbaarheid van immateriële zaken materialiseren.

Terwijl immateriaal erfgoed elementen voor de bezoeker langsmarcheert, kan de volgorde waarin het verschijnt worden aangepast.

- Project ontwikkeld door *Cristina Cochior*
- Website architectuur: *Ruben van de Ven*
- Interview met: *Ellen Janssens*
- Collectie: *immaterieelerfgoed.be*

vi: 10.10.2019



*Het gewicht van dingen* (The weight of things) van Cristina Cochior bevraagt, via een interface, de socio-technische aspecten van de Werkplaats Immaterieel Erfgoed (WIE), een organisatie die zich toelegt op immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen. De internetgebruiker wordt uitgenodigd om een interview te beluisteren met Ellen Janssens, moderator van de database van de collectie van de Werkplaats Immaterieel Erfgoed, die een beeldparade uit de collecties van WIE moest manipuleren. De afbeeldingen gaan enkel vergezeld van de naam van hun bestand, maar er wordt geen toegang verleend tot andere contextuele elementen (afgebeelde activiteiten en/of personen, plaatsen, data enz.). De volgorde van de beeldparade wordt bepaald door een parameter in de database, die het mogelijk maakt om een percentage – dat de belangrijkheid van de afbeelding aanduidt – toe te voegen aan een afbeelding, om zo te bepalen waar ze verschijnt op de website van WIE (immaterieelerfgoed.be). Dit 'gewicht' wordt handmatig aangepast door de persoon die de database van de website beheert. In de experimentele interface die Cochior creëerde, is het aan de internetgebruiker om de volgorde van de beeldparade te bepalen door de cursor te verplaatsen of door de volgende afbeelding te selecteren. De titel van het project verwijst dus naar deze functionaliteit en speelt, meer in het algemeen, in op het gegeven om het immateriële (zowel immaterieel cultureel erfgoed als digitale beelden) te belichamen. Hij evoceert ook een graad van belangrijkheid. Dit 'gewicht' is ook een trucje van de databaseontwikkelaars, als compensatie voor het gebrek aan algoritmische automatisering – die door gebrek aan middelen niet doorgevoerd kon worden.

Wanneer je online luistert naar het interview tussen Ellen Janssens en Cristina Cochior wordt wát je hoort beïnvloed door de manier waarop je de volgorde van de beelden manipuleert. Op bepaalde momenten kan dat storend zijn, omdat het niet mogelijk is zelf te bepalen hoe het interview of de beelden zich ontvouwen.

Door snel te scrollen door de beelden kom je terecht op elementen van de WIE-databank, maar je krijgt geen individuele praktijken te zien, noch situaties die buiten de snelle visuele informatie vallen – of er mensen op de foto staan, of hij binnen of buiten werd gemaakt, kenmerken als leeftijd, ras, geslacht, klasse, of de foto recent is, enz. De beeldparade is niet alleen een manier om beelden in een orde en een

tijdsverloop te tonen, maar is tegelijk een vitrine van de activiteiten van dit levende immateriële erfgoed, waarvan Cristina Cochior de ambiguïteit en ambivalentie aantoonde. In het Frans verwijst 'le patrimoine' naar patriarchaat en paternalisme, en naar de overdracht van goederen binnen de heteronormatieve familie, met een de samenleving die bestaat uit familie-eenheden, wat ver afstaat van het idee van de commons, met een gemeenschap die bestaansmiddelen deelt en onderhoudt. Ook het Engelse 'heritage' en de Nederlandse termen 'erfgoed' en 'patrimonium' hebben die connotaties.

Deze gedeeltelijke controle van de interface, die geluid en beeld met elkaar verweeft, verwijst naar de verschillende modi van verstrengeling die in dit project voorkomen.

Omdat de database-moderator wordt geïnterviewd, eerder dan andere actoren/actrices (in de specifieke context van WIE, of meer algemeen Vlaamse actoren in het immaterieel cultureel erfgoed), is het mogelijk een aantal handelingen zichtbaar te maken die nodig zijn voor de totstandkoming van een dergelijke databank maar die als zorgzame en relationele praktijk uit zicht verdwijnen. Uit het interview blijkt, in detail, de rol die de moderator speelt bij het ondersteunen van mensen die hun praktijken willen laten opnemen in de inventaris van immaterieel cultureel erfgoed, zoals hij gedefinieerd wordt door het UNESCO-charter. Dit omvat tevens de onderhandelingen tussen de verschillende actoren – beoefenaars en beoefenaarsters van dit levend erfgoed, verenigingen, de Vlaamse overheid – opdat de procedure wordt vereenvoudigd en dus meer mensen kunnen bijdragen aan deze inventaris. De institutionele zoektocht naar de inclusie van een diversiteit aan praktijken en beoefenaars wordt door Ellen Janssens beschreven aan de hand van de oprichting van een tweede database en de overgang van het ene systeem naar het andere. Operaties in databases materialiseren de spanningen rond relaties en waarden tussen de verschillende actoren/actrices die in de dagelijkse praktijk van een moderatrice voorkomen.

Een andere vorm van verstrengeling is de relatie tussen de kunstenaar en de organisatie, wanneer data worden gebruikt voor een werk dat zich inschrijft in een context die verschilt van die van de oorspronkelijke organisatie. In het geval van *Het gewicht van dingen* werden de gegevens geëxporteerd door de instelling en ter beschikking gesteld van de kunstenaar, in

tegenstelling tot andere 'DiVersies', waar de gebruikte gegevens afkomstig zijn van openbaar toegankelijke data, middels scraping. Deze toegang tot gegevens – en tot de productievoorwaarden en de operatoren – scheidt vertrouwensrelaties en verplichtingen die vergelijkbaar zijn met de relaties en de

verplichtingen die ontstaan rond zorghandeligen. Zo bevindt de kunstenaar zich dus op een kruispunt, met enerzijds de institutionele logica van behoud en promotie, anderzijds de nieuwsgierigheid en vrijgevigheid van de actoren/actrices uit diezelfde instellingen.

## FR Le poids des choses

v2: 25.06.2020

Cristina Cochior

di.versions.space/the-weight-of-things



*Le poids des choses* met en avant la négociation qu'implique l'acte de déclarer des éléments du patrimoine immatériel dans un inventaire

numérique, qui n'est pas enregistré dans la base de données. En établissant un parallèle entre le travail impliqué dans l'assemblage d'un élément du patrimoine et les agents formalistes, tels que le formulaire de demande d'entrée d'un élément dans la base de données, ce projet met en évidence le "poids" des éléments du patrimoine immatériel.

Le nom du projet vient du réglage 'trier les poids', qui n'est accessible qu'aux gestionnaires de contenu d'[immaterieelergoed.be](http://immaterieelergoed.be). Le réglage détermine dans quel ordre les éléments doivent être affichés sur le site web. Bien qu'il s'agisse d'une caractéristique commune des sites en ligne, il reflète les nombreuses manières dont le travail soigneux des modérateurs influence l'interaction du public avec le patrimoine ainsi que la forme physique des choses immatérielles.

L'interface de *Le poids des choses* prend cette fonction et l'applique aux images de la base de données qui se déplacent vers l'internaute sous la forme d'un défilé.

Les défilés présentent les corps et les objets dans un cadre particulier. Ils peuvent être des moments collectifs de célébration et de création de communauté, mais ils peuvent aussi servir à la construction d'une nation. Ils fissurent le quotidien pendant un moment grâce à une mobilité partagée des objets et des êtres.

Lorsque des éléments du patrimoine immatériel défilent devant l'internaute, il leur est demandé de modifier ou de confirmer l'ordre dans lequel ils apparaissent afin de pouvoir continuer à écouter l'interview de l'ancienne modératrice d'[immaterieelergoed.be](http://immaterieelergoed.be), Ellen Janssens. La conversation porte sur le rôle de la modératrice en tant que point de liaison dans de telles collections.

- Projet développé par *Cristina Cochior*
- Architecture de site: *Ruben van de Ven*
- Interviewée: *Ellen Janssens*
- Collection: *immaterieelergoed.be*

vi: 10.10.2019

Cristina Cochior



Une lecture attentive par Anne Laforet, octobre 2020

*Le poids des choses* (*The weight of things*) de Cristina Colchior propose une interface qui interroge le dispositif socio-technique de la Werkplaats Immaterieel Erfgoed, une organisation dédiée au patrimoine culturel immatériel en Flandres. L'internaute est invité·e à écouter un entretien avec Ellen Janssens qui a modéré la base de données de la collection de la Werkplaats Immaterieel Erfgoed, tout en manipulant une parade d'images issues de la collection. Ces images sont seulement accompagnées du nom de leur fichier, aucun accès n'est donné à d'autres éléments de contexte (activités et/ou personnes représentées, lieux, dates...). L'ordre qui prévaut à la parade dépend d'un paramètre des images dans la base de données de l'organisation, la possibilité d'ajouter un poids (en pourcentage) à une image donnée afin qu'elle se retrouve mise en avant sur le site web de l'institution ([immaterieelerfgoed.be](http://immaterieelerfgoed.be)). Ce poids est ajusté manuellement par la personne qui modère la base de données du site, et dans le dispositif expérimental mis en place par Cristina Colchior, c'est à l'internaute de faire défiler les images, en déplaçant un curseur ou en sélectionnant l'image suivante. Le titre du projet fait donc référence à cette fonctionnalité, et plus largement joue sur le fait de donner corps à ce qui est immatériel, autant le patrimoine culturel que les images numériques. Il évoque également une forme de gravité. Ce poids est aussi une astuce des développeur·ses de la base de données pour pallier l'absence d'automatisation algorithmique, faute de fonds.

L'écoute de la captation audio de l'entretien entre Ellen Janssens et Cristina Colchior est conditionnée par la manipulation de l'ordre des images par l'internaute, ce qui peut être troublant à certains moments, car il n'est pas possible de contrôler comment l'entretien ou les images défilent.

Le défilement rapide des images nous permet de saisir des éléments de la base de données de Werkplaats Immaterieel Erfgoed mais ne nous permet pas d'entrer dans des

pratiques individuelles, de reconnaître les situations au-delà d'informations visuelles rapides (si la photographie comporte des humaine·s, si elle a été prise à l'intérieur ou à l'extérieur, si des indicateurs d'âge, de race, de genre, de classe apparaissent, si la photographie semble récente...). La parade n'est pas seulement une forme pour montrer des images dans un ordre et un temps, mais est une vitrine des activités de ce patrimoine intangible vivant dont Cristina Colchior pointe l'ambiguïté et l'ambivalence. Dans la langue française (la langue maternelle de l'auteurice de ce texte), le patrimoine renvoie au patriarcat et au paternalisme, ainsi qu'à la transmission des biens à l'intérieur de la famille hétéronormative, et où la société est composée d'unités familiales, loin de l'idée de communs où les ressources sont partagées et maintenues par une communauté. Les termes anglais de 'heritage' et néerlandais de 'erfgoed' renvoient au même champ.

Ce contrôle partiel de l'interface, qui imbrique son et images renvoie aux différents modes d'enchevêtrement qui transparaissent dans ce projet.

Le choix d'interviewer la modératrice de la base de données au lieu d'autres acteur·rices (dans le contexte spécifique de la Werkplaats Immaterieel Erfgoed ou bien plus généralement parmi les acteur·rices flamands du patrimoine culturel immatériel) permet de rendre visible un certain nombre d'opérations nécessaires à la matérialisation d'une telle base de données et qui sont invisibilisées en tant que pratique de soin et de relation. L'entretien décrit en détail le rôle de la médiatrice dans l'accompagnement des personnes souhaitant inventorier leurs pratiques comme constitutives du patrimoine culturel immatériel selon la définition de la charte de l'UNESCO, et la négociation entre les différents acteur·rices (praticien·nes de ce patrimoine vivant, associations, gouvernement flamand) pour que la procédure soit simplifiée afin que plus de personnes contribuent à cet inventaire. Cette quête institutionnelle d'une diversité des pratiques et des praticien·nes est

décrite par Ellen Janssens à travers la mise en place d'une seconde base de données, et de la transition d'un système à l'autre. Les opérations dans des bases de données matérialisent les tensions dans la pratique quotidienne de modération autour des relations et des valeurs des différentes acteur-rices.

Une autre forme d'intrication est la relation entre l'artiste et l'institution à travers l'usage des données pour un travail qui s'inscrit dans un contexte distinct de celui de l'institution d'origine. Dans le cas de *Le poids des choses*, les données

ont été exportées par l'institution et fournies à l'artiste, contrairement aux autres dispositifs de DiVersions où les données utilisées sont issues de scraping de données publiquement accessibles. Cet accès aux données, ainsi qu'aux conditions de production de celles-ci et aux opérateur-rices, crée des relations à la fois de confiance et d'obligation, similaires à des actes de soin. L'artiste se trouve ainsi à la croisée des logiques institutionnelles de conservation et de promotion et de la curiosité et générosité des acteur-rices de ces mêmes institutions.



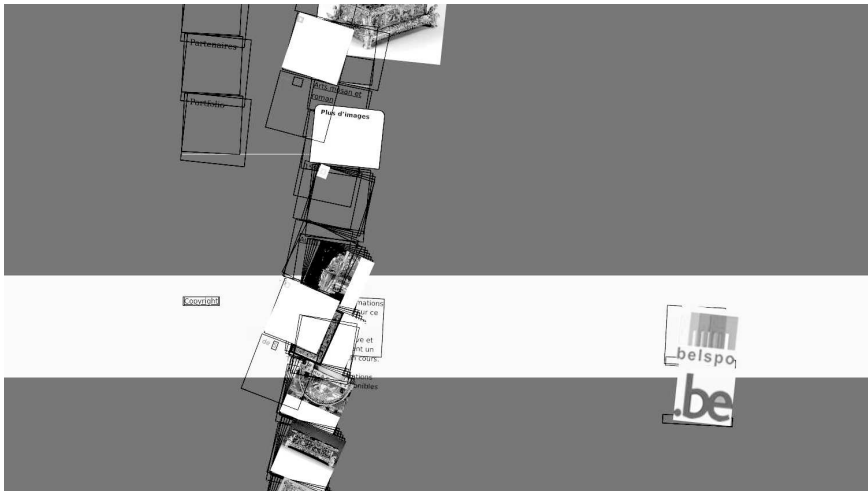
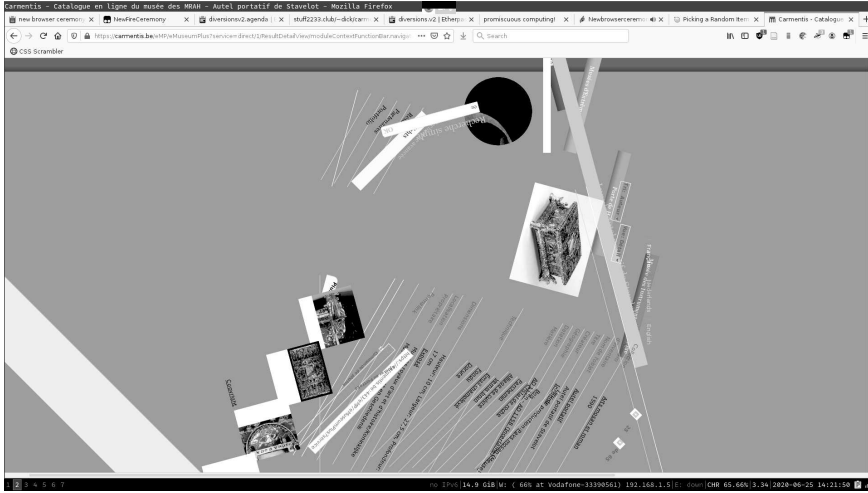
v2: 25.06.2020

# A new browser ceremony

## Een nieuwe browserceremonie

## Une nouvelle cérémonie de navigateur

Zoumana Meïté & Martino Morandi





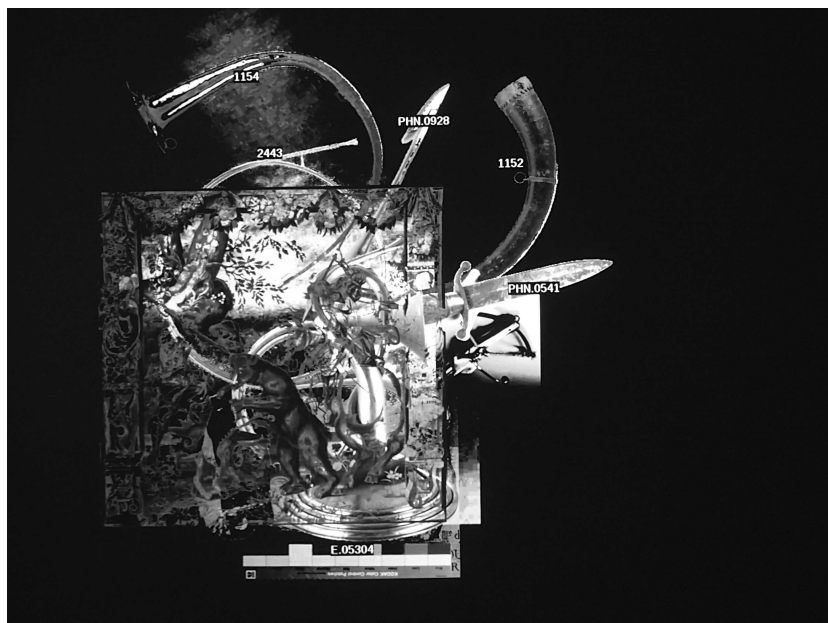
vi: 10.10.2019

# A new fire ceremony

## Een nieuwe vuurceremonie

## Une nouvelle cérémonie de feu

Zoumana Meïté



# A new browser ceremony

Zoumana Meïté & Martino Morandi

[di.versions.space/a-new-fire-ceremony/README.html](http://di.versions.space/a-new-fire-ceremony/README.html)



*A new browser ceremony* builds a cross-eyed relation between the narratives (of origin, authenticity, fathership, power demonstration...) embedded in the

knowledge production model of the museum's database and catalog, and the informational structures of hypertext language and internet browsers. The promiscuous browser is designed to give visitors an opportunity to sense the relations between the objects' specific stories and the categorical narratives they are set into. It enhances and explores the ambiguity of data structuring processes and questions the way versions and conflicts transpose the colonial history of the museum to digital infrastructures.

Insofar as direct access to the catalog's structure and database is not permitted, we take the webpages through which the catalog is experienced in the browser as a simulation of data structuring categories. In particular, we use the DOM (Document Object Model) elements that constitute a webpage, and their graphical characteristics ( borders, colors, margins, fonts, orientations,...). Thanks to a script that modifies the DOM elements and displays the page according to a set of rules, the promiscuous browser performs the amalgamation of the metadata categories of the DOM with data-based categories of the catalog. Hence, it destabilizes the normalized relation between collected object (data), collecting subproducts (metadata) and the hosting structure of the database, disobeying one fundamental rule of the economy of computing: the separation of instructions and data.

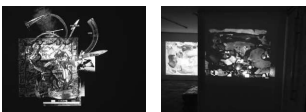
In the promiscuous browser milieu each object potentially takes hold of the whole catalog structure, according to its contents, performing the display of the web page, re-structuring knowledge and stories in a graphical sense. As another form of promiscuity and of disregard of normal security limitations of individual browsers, the promiscuous browser allows several visitors to find each other on the very same page, sharing mouse and keyboard, opening up the knowledge process to a wild range of sensibilities.

— Collection: *Royal Museums of Art and History (Carmentis)* (<http://www.kmkg-mrah.be/art-history-museum-0>)

v1: 10.10.2019

# A new fire ceremony

Zoumana Meïté



Curatorial proposal for a digital catalogue by  
AAM 00071.1

Let's consider the method of collecting and archiving as a narration. A discursive narration that supports argumentation by relying on the paradigm of the origin/the

source (with the correlative rhetoric of authenticity and its tools for identification). This graphic novel, seen as curatorial proposition, understands itself as a rereading of the paradigm on which the organization of the collection of the Royal Museums of Art and History is based. It also means a narrative development of a new paradigm which is inspired by digitization technologies. Moulding, data matrix and reproduction.

Actually, this story is the narration of the invention of a curatorial proposal for the objects that are part of the collection of the Royal Museums of Art and History. An entity/object of a museum embodies itself digitally to propose its proper version, or let's say its model, of validation regarding the organisation and the creation of an online museum catalogue. The piece whose identity is indeterminate ('maybe'), suggests as a classifying method a fusion of data relying on the objects of the catalogue as well as on the instruction for the collection.

The arguments put forward in the history of this piece of the collection replace the arguments for indexing the museum's objects, some of which appear in the Carmentis digital catalogue. Instead of relying on scientific proof - a scientific rationalization of authenticity - the version told by this piece of the museum is based on the assumption that the history of the objects from Carmentis' point of view is a narrative developed thanks to and through technical and conceptual tools. In other words, the way of caring for the objects of a collection is a manner of reproducing their meaning.

This graphic novel/this proposition/this exhibition aims to suggest a different way of narrating the museum objects. Here our story relies on the version of the piece AAM 00071.1 'statue representing maybe the goddess Xochiquetzal or a Tzitzimime' - might be the protecting goddess for pregnant women, or maybe goddess of world destruction. Also it could be what we imagine by contemplating the statue. For sure it is a piece of the museum's collection. We can perceive its materiality by visiting the museum, but its origin, its identity, its authenticity, the path that connects us to its author is never sure ... the father is never sure.

- Project developed by *Zoumana Meité* with *Martino Morandi*
- Collection: *Royal Museums of Art and History (Carmentis)* (<http://www.kmkg-mrah.be/art-history-museum-0>)

A close reading by Anne Laforet, October 2020

*A New Browser Ceremony* by Zoumana Meité and Martino Morandi is an experimental browser-based intervention using the Carmentis database of the Royal Museums of Art and History. The title of the work is a play on *A new fire ceremony (Une nouvelle cérémonie de feu)*, an earlier version of the project which told the story of Tzitzimime, the Aztec goddess who every 52 years threatens to destroy the world, unless humankind renews its knowledge during a fire ceremony.

This intervention is a dialogue between the Aztec goddess and Carmentis, the Roman goddess of new technology and childbirth. Carmentis allows access to the digitalised works

in the collections through various search fields (material, date, origin, dimensions, technique, description ...). It is meant to facilitate discoveries of the works outside of the museum. Tzitzimime is catalogued in the inventory under the number AAM 00071.1. She represents an agent of destabilisation of the museum institute backed up by a colonial system, with regard to the definition of the taxonomies as well as to the gathering and processing of the objects. Tzitzimime calls for a profound transformation, aimed at restoring relationships. She will however destroy these relationships if repair is not possible, in cases where the modalities regarding knowledge, and the power it brings,

are not questioned.

In this dialog, the promiscuous browser occupies a central role, as it is used for consulting the database. Zoumana Meité and Martino Morandi's intervention takes place on the Carmentis website, but through a modified browser, either with a so-called promiscuous browser or through an extension for the Firefox browser. The promiscuous browser is a browser that has been specifically modified for Carmentis. It is accessible through a browser (with the help of a virtual machine) than can handle several users simultaneously. When the virtual machine is off-line, a Firefox-extension allows for a similar result when consulting the carmentis.be website.

Through this intervention, *A New Browser Ceremony* suggests a prototype for museum catalogues. Each object that is searched for in the database changes the way the results are displayed on the screen. Depending on the registered material in the catalogue (animal-based, plant-based, stone, undetermined ...), the display of the object entry is altered. For instance, if the material is 'metal', the text pivots and the entry colours are completely inverted. Other elements of the entry, such as the dimensions or the date, function as parameters for the transformations. For instance, with metallic objects, the dimensions influence the rotation angle. Through this process, a relationship of reciprocity is formed between the objects and the structure that classifies and

processes them, opening up possibilities for the circulation and hybridisation of stories.

This browser-based intervention also highlights the proximities between the hierarchical structure of the museum database and the Document Object Model. The latter is the way in which browsers interpret the source code of a webpage, treating it as a hierarchical structure made up of nested information objects. Both can be represented as logical trees, with the possibility to add or remove branches. This resemblance allows for the visual transformation. *A New Browser Ceremony* also includes a text and diagrams to illustrate these relationships and the mutations caused by the promiscuous browser.

With *A New Browser Ceremony*, Zoumana Meité and Martino Morandi take up a position of critical interdependence with regard to the museum institution. Their tools are tactical, similar to scraping, the copying of data from the outside of an information system, the difference here being that their intervention does not occur on a copy. They are dialoguing with Carmentis through digital rebellion, an act of resistance against technocolonialism, directed at the museum collections. This is done by using authentic museum data in real time, which are then subverted. Tzitzimime generates f(r)ictions, speculations that transcend the museum or even make it obsolete, like a version that needs to be updated or deleted.

NL v2: 25.06.2020

## Een nieuwe browserceremonie

Zoumana Meité & Martino Morandi

[di.versions.space/a-new-fire-ceremony/README.html](https://di.versions.space/a-new-fire-ceremony/README.html)



*Een nieuwe browserceremonie* legt een schele relatie tussen de verhalen (van oorsprong, authenticiteit, vaderschap, machtsdemonstratie...) die zijn ingebed

zijn in het kennisproductiemodel van de database en de catalogus van het museum, en de informatiestructuren van hypertextstaal en internetbrowsers. De browser is ontworpen om de bezoeker de mogelijkheid te geven de relaties aan te voelen tussen de specifieke verhalen van de objecten en de categorische vertellingen waarin ze zich bevinden. Het versterkt en verkent de ambiguïteit van gegevensstructureringsprocessen en stelt ter discussie hoe versies en conflicten de koloniale geschiedenis van het museum omzetten in digitale infrastructuren.

Aangezien directe toegang tot de structuur en de database van de

catalogus niet is toegestaan, beschouwen we de webpagina's waarmee de catalogus in de browser kan worden ervaren als een simulatie van datastructureringscategorieën. In het bijzonder gebruiken we de DOM-elementen (Document Object Model) die een webpagina vormen, en hun grafische kenmerken (randen, kleuren, marges, lettertypes, oriëntaties,...). Dankzij een script dat de DOM-elementen wijzigt en de pagina weergeeft volgens een aantal regels, voegt de promiscue browser de metadatacategorieën van de DOM samen met de op gegevens gebaseerde categorieën van de catalogus. Zo destabiliseert het de genormaliseerde relatie tussen het verzamelde object (data), het verzamelen van subproducten (metadata) en de hostingstructuur van de database, waarbij één fundamentele regel van de economie van de computer wordt genegeerd: de scheiding van instructies en data.

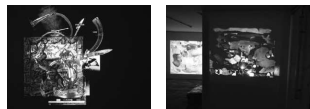
In het promiscue browser milieu neemt elk object in potentie de hele catalogusstructuur in beslag, op basis van de inhoud ervan, en voert het de weergave van de webpagina uit, waarbij het de kennis en de verhalen in grafische zin herstructureert. Als een andere vorm van promiscuïteit en het negeren van de normale veiligheidsbeperkingen van individuele browsers, stelt de promiscue browser meerdere bezoekers in staat om elkaar op dezelfde pagina te vinden, waarbij muis en toetsenbord worden gedeeld, waardoor het kennisproces wordt opengesteld voor een wild spectrum van sensibilititeiten.

— Collectie: *Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Carmentis)* (<http://www.kmkg-mrah.be/art-history-museum-0>)

vi: 10.10.2019

## Een nieuwe vuurceremonie

Zoumana Meité



Curatoriële intentie voor een digitale catalogus, voorgesteld door AAM 00071.1.

Laten we de methode van verzamelen, archiveren en bewaren als een verhaal beschouwen. Een

discursief verhaal dat zijn argumentatie ondersteunt door te vertrouwen op het paradigma van de herkomst/de bron [met zijn bijtende retoriek van authentic-city-fication en identificatie-instrumenten]. Dit graphic novel/curatoriaal voorstel is bedoeld als een herlezing van het paradigma waarop de organisatie van de collectie van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis is gebaseerd. Het is ook de ontwikkeling van een verhaal naar aanleiding van een ander paradigma, geïnspireerd door digitaliseringstechnologie. De gietmal; de datamatrix en de reproductie.

In feite is dit verhaal de vertelling van de uitvinding van een curatoriaal voorstel voor de stukken in de collectie van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Een museale entiteit/object belichaamt zich digitaal om zijn versie of laten we zeggen zijn validatiemodel voor te stellen aan de organisatie en creatie van een digitale catalogus van het museum. Dit object waarvan de identificatie onbepaald is ("kan zijn") stelt een samenvoeging voor van de gegevens die betrekking hebben op de objecten en de instructies voor het organiseren van de verzameling.

De argumenten die in de geschiedenis van dit verzamelobject worden aangevoerd, vervangen de argumenten voor de indexerings van de objecten van het museum, waarvan sommige voorkomen in de digitale catalogus Carmentis. In plaats van zich te richten op wetenschappelijk bewijs (de wetenschappelijke rationalisering van de authenticiteit), is de versie van dit museumstuk gebaseerd op de veronderstelling dat de geschiedenis van de objecten vanuit het standpunt van Carmentis een verhaal is dat ontwikkeld is met behulp van technische en conceptuele instrumenten. Daarom passen deze tools ook een semantische modellering toe van de geschiedenis van objecten. De wijze waarop we met objecten in een collectie omgaan is een manier om de betekenis van deze objecten te reproduceren.

Deze graphic novel/dit voorstel/deze tentoonstelling wil een ander verhaal vertellen over de werken in het museum... Die van ons is gebaseerd op de versie van het onderdeelnummer AAM 00071.1 “Standbeeld dat misschien de godin Xochiquetzal of een Tzitzimime voorstelt”, het kan een beschermgodin van zwangere vrouwen zijn, het kan de godin zijn die de wereld verwoest, of wat we ons voorstellen als we over het standbeeld nadenken... Zeker één van de stukken in de collectie van het museum. We kunnen de materialiteit van het beeld waarnemen door het museum te bezoeken, maar zijn oorsprong, identiteit, authenticiteit, de weg die ons verbindt met de maker van het beeld is nooit zeker... De vader weet het nooit zeker.

- Project ontwikkeld in samenwerking met *Martino Morandi*
- Collectie: *Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Carmentis)* (<http://www.kmkg-mrah.be/art-history-museum-0>)

Een aandachtige lezing van Anne Laforet, oktober 2020

*Een nieuwe browserceremonie* van Zoumana Meité en Martino Morandi is een experimentele interventie, vanuit een internetbrowser, in de Carmentis-database van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. De titel van het werk speelt met de naam van een eerdere versie, *Een nieuwe vuurceremonie (Une nouvelle cérémonie du feu)* waarin het verhaal wordt verteld van Tzitzimime, de Azteekse godin die elke 52 jaar de wereld dreigt te vernietigen, tenzij de mensen tijdens een nieuwe vuurceremonie hun kennis vernieuwen.

Deze interventie is een dialoog tussen de Azteekse godin en Carmentis, de Romeinse godin van de geboorteen technologische vernieuwing. Dankzij Carmentis krijg je toegang tot de gedigitaliseerde werken van de collectie, dankzij verschillende zoekvelden: materiaal, datum, herkomst, afmetingen, techniek, beschrijving, enz. De tool maakt het ook makkelijker om werken buiten het museum te vinden. Tzitzimime is in de collectie geïnventariseerd onder de code AAM 00071.1. Ze fungeert als een destabiliserend element binnen de museuminstelling – die gestut wordt door het koloniale systeem, zowel

wat de definitie van taxonomieën als het verzamelen en verwerken van objecten betreft. Tzitzimime roept op tot een diepgaande transformatie, die relaties herstelt – of zelfs vernietigt, als die niet hersteld kunnen worden, namelijk gevallen waarin de relaties tot kennis, en tot de macht die uit die kennis voortvloeit, niet in twijfel worden getrokken.

Binnen deze dialoog neemt de browser een belangrijke plaats in omdat hij precies wanneer de database wordt geraadpleegd, ingrijpt. De interventie van Zoumana Meité en Martino Morandi in de Carmentis-website gebeurt effectief via een aangepaste browser, hetzij de Promiscuous Browser, hetzij via een extensie voor de Firefox-browser. De eerste maakt het mogelijk om Carmentis uitzonderlijk met meerdere internetgebruikers tegelijk in hetzelfde venster op dezelfde computer te bezoeken. Dankzij een virtuele machine kan deze applicatie met behulp van een gewone browser worden gebruikt. Door haar promiscue opvatting over gebruikersrechten het weglaten van routineuze veiligheidsmechanismen, is de virtuele machine opzettelijk niet bedoeld als

betrouwbare oplossing. Wanneer de virtuele machine off-line is, biedt de Firefox-extensie een soortgelijke ervaring bij raadpleging van de website carmentis.be maar de applicatie moet door elke gebruiker zelf worden geïnstalleerd.

Met deze ingreep stelt *Een nieuwe browserceremonie* een prototype voor een museumcatalogus voor. Elk object waarnaar nu in de database wordt gezocht, verandert de manier waarop de resultaten op het scherm worden weergegeven. Afhankelijk van het materiaal waarnaar in de catalogus wordt verwezen (dier, plant, steen, onbepaald), wordt het bijschrift van het object getransformeerd. Zoek je bijvoorbeeld op het materiaal 'metaal', dan roteert de tekst en worden de kleuren van de online-'fiche' volledig omgekeerd. Andere elementen van de beschrijving zoals afmetingen of datering worden gebruikt als parameters voor de transformaties. Zo heeft bij metalen voorwerpen de dimensie invloed op de hoek van de rotatie. Via dit proces vormt zich een wederkerige relatie tussen de objecten en de structuur die ze classificeert en verwerkt, waardoor een potentieel ontstaat voor de circulatie en hybridisatie van verhalen.

De interventie in de browser maakt ook zichtbaar hoezeer de hiërarchische structuur van de museumdatabase en die het Document

Object Model (DOM) op elkaar lijken. Dit laatste is een programmeerinterface waarmee scripts de inhoud van de webbrowser kunnen onderzoeken en wijzigen. Beide kunnen worden weergegeven als boomstructuren waaraan takken kunnen worden toegevoegd of verwijderd. Het is deze gelijkenis die de visuele transformatie van de zoekresultaten mogelijk maakt. *Een nieuwe browserceremonie* bevat ook tekst en diagrammen die deze relaties, alsook de door de promiscue browser veroorzaakte mutaties, illustreren.

Met *Een nieuwe browserceremonie* bevinden Zoumana Meité en Martino Morandi zich in een positie van kritische onderlinge afhankelijkheid tegenover de museuminstelling. Hun tools zijn tactisch en leunen dicht aan bij die van *scraping* (gegevens worden van buiten een computersysteem gekopieerd), met dit verschil dat ze niet ingrijpen op een kopie. Door de voorgestelde interventie van een digitale vorm van 'muitering' op de collectie – daden van verzet tegen vormen van technokolonialisme – staan ze in dialoog met Carmentis. Dit alles door de authentieke gegevens van het museum in realtime te gebruiken, die tegelijk gesubverteerd worden en die – met de hulp van Tzitzimime – f(r)icties genereren, speculaties die Carmentis overtreffen, haar zelfs overbodig maken, als een versie die bijgewerkt of vernietigd moet worden.

FR v2: 25.06.2020

## Une nouvelle cérémonie de navigateur

Zoumana Meité & Martino Morandi

[di.versions.space/a-new-fire-ceremony/README.html](http://di.versions.space/a-new-fire-ceremony/README.html)



*Une nouvelle cérémonie de navigateur* établit une relation croisée entre les récits (d'origine, d'authenticité, de paternité, de démonstration de

pouvoir...) intégrés dans le modèle de production de connaissances de la base de données et du catalogue du musée, et les structures informationnelles du langage hypertexte et des navigateurs Internet. Le navigateur est conçu pour donner aux visiteur·euse·s la possibilité de ressentir les relations entre les histoires spécifiques des objets et les récits catégoriques dans lesquels ils sont insérés. Il met en valeur et explore l'ambiguïté des processus de structuration des données et interroge la manière dont les versions et les conflits transposent l'histoire coloniale du musée aux infrastructures numériques.

Dans la mesure où l'accès direct à la structure et à la base de données du catalogue n'est pas autorisé, nous prenons les pages web à travers lesquelles le catalogue est vécu dans le navigateur comme une simulation de structuration des catégories de données. En particulier, nous utilisons les éléments DOM (Document Object Model) qui constituent une page web, et leurs caractéristiques graphiques (bordures, couleurs, marges, polices, orientations,...). Grâce à un script qui modifie les éléments DOM et affiche la page selon un ensemble de règles, le navigateur libéré effectue la fusion des catégories de métadonnées du DOM avec les catégories de données du catalogue. Ainsi, il déstabilise la relation normalisée entre l'objet collecté (données), les sous-produits collectés (métadonnées) et la structure d'hébergement de la base de données, désobéissant à une règle fondamentale de l'économie de l'informatique : la séparation des instructions et des données.

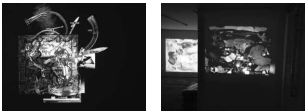
Dans le milieu du *nouvelle cérémonie de navigateur*, chaque objet s'empare potentiellement de toute la structure du catalogue, en fonction de son contenu, assurant l'affichage de la page web, restructurant les connaissances et les histoires dans un sens graphique. Autre forme de promiscuité et de non-respect des limites normales de sécurité des navigateurs individuels, le *Navigateur libéré* permet à plusieurs visiteur·euse·s de se retrouver sur une même page, en partageant la souris et le clavier, ouvrant le processus de connaissance à un large éventail de sensibilités.

Collection: Musées royaux d'Art et d'Histoire (Carmentis) (<http://www.kmkg-mrah.be/art-history-museum-0>)

vi: 10.10.2019

## Une nouvelle cérémonie de feu

Zoumana Meïté



**Intention curatoriale pour un catalogue numérique, proposée par AAM 00071.1**

Considérons la méthode de collection, d'archivage et de conservation comme une

narration. Une narration discursive qui étaye ses arguments en s'appuyant sur le paradigme de l'origine/la source [avec son corrolaire rhétorique de l'authenti-cité-fication et les outils d'identification]. Ce roman graphique/Cette proposition curatoriale se veut comme une relecture de ce paradigme sur lequel repose l'organisation de la collection Musées royaux d'Art et d'Histoire. C'est aussi le développement narratif d'un autre paradigme inspirés par la technologie de digitalisation. Le moulage; la matrice de donnée et la reproduction.

Dans les faits, cette histoire est le récit de l'invention d'une proposition curatoriale pour les pièces de la collection des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Une entité/objet du musée s'incarne digitalement pour proposer sa version ou disons son model de validation quant à l'organisation et la création d'un catalogue numérique du musée. Cette pièce dont l'identification est inderterminée (« peut être ») propose comme méthode de collection une fusion entre les données relatives aux objets et les instructions d'organisation de la collection.

Les arguments avancés dans l'histoire de cette pièce de collection se



substituent aux arguments d'indexation des objets du musée dont une partie apparaît dans le catalogue digital Carmentis. Plutôt que de porter sur la preuve scientifique (la rationalisation scientifique de l'authenticité) la version racontée par cette pièce du musée repose sur le fait d'assumer que l'histoire des objets du point de vue de Carmentis est une narration développée grâce et à travers les outils techniques et conceptuels. Par conséquent ces outils appliquent eux aussi un modelage sémantique de l'histoire des objets. Autrement dit, la manière de prendre en charge les objets d'une collection est une manière de reproduire le sens de ces objets.

Ce roman graphique/Cette proposition/cette exposition vise à raconter une autre histoire des pièces du musée... Ici, notre histoire repose sur la version de la pièce numéro AAM 00071.1 "Statue représentant peut-être la déesse Xochiquetzal ou une Tzitzimime", peut être déesse protectrice des femmes enceintes, peut être déesse destructrice des mondes, peut être ce que nous imaginons en contemplant la statue... Surement une des pièces de la collection du musée. Nous pouvons percevoir la matérialité de la statue en visitant le musée, mais son origine, son identité, son authenticité, le parcours qui nous relie à son auteur.e n'est jamais sûr.e... Le père n'est jamais sûr.

- Le projet a été développé avec *Martino Morandi*
- Collection: *Musées royaux d'Art et d'Histoire (Carmentis)* (<http://www.kmkg-mrah.be/art-history-museum-0>)

Une lecture attentive par Anne Laforet, octobre 2020

*Une nouvelle cérémonie de navigateur* (*A new browser ceremony*) de Zoumana Meïté avec Martino Morandi est une intervention expérimentale sur la base de données Carmentis des Musées royaux d'Art et d'Histoire depuis un navigateur web. Le titre de l'œuvre joue avec le titre d'une version précédente du projet, *A new fire ceremony* (*Une nouvelle cérémonie de feu*) qui raconte l'histoire de Tzitzimime, la déesse aztèque qui tous les 52 ans, menace de détruire le monde à moins que les humains ne renouvellent leurs connaissances lors d'une nouvelle cérémonie du feu.

Cette intervention est un dialogue entre la déesse aztèque et Carmentis, déesse romaine des nouvelles technologies et des naissances. Carmentis permet l'accès aux œuvres numérisées de la collection en cherchant dans plusieurs champs (matière, date, provenance, dimensions, technique, description...), et elle facilite la rencontre avec les œuvres hors du musée. Tzitzimime est inventoriée dans la collection sous le numéro AAM 00071.1. Elle fait figure d'agent de déstabilisation de l'institution muséale adossée au système colonial, tant dans la définition des taxinomies que dans la collecte et le traitement des objets. Tzitzimime appelle à une transformation profonde, qui répare les relations, voire les détruit si la réparation ne peut

avoir lieu, dans les cas où les modalités du rapport au savoir, et au pouvoir qui en découle, ne sont pas remises en question.

Dans ce dialogue, le navigateur libéré (*promiscuous browser*) a une place importante car il intervient lors de la consultation de la base de données. L'intervention de Zoumana Meïté et de Martino Morandi a lieu sur le site web de Carmentis mais à travers un navigateur modifié, soit le navigateur libéré, soit une extension pour le navigateur Firefox. Le navigateur libéré est modifié spécifiquement pour Carmentis accessible depuis un navigateur (grâce à une machine virtuelle). Lorsque la machine virtuelle est hors ligne, une extension Firefox permet d'obtenir un résultat similaire lors de la consultation du site [carmentis.be](http://carmentis.be).

*Une nouvelle cérémonie de navigateur* propose avec cette intervention un prototype pour catalogue de musée. Chaque objet qui est recherché dans la base de données change la manière dont les résultats sont visibles à l'écran. Selon la matière référencée dans le catalogue (animal, végétal, pierre, indéterminé...), l'affichage de la notice de l'objet est transformée. Ainsi, si la matière est « métal », le texte pivote et les couleurs de la fiche sont entièrement inversées. D'autres éléments de la notice comme les dimensions ou la datation

servent de paramètres aux transformations. Pour les objets métalliques, la dimension influe sur l'angle de la rotation. Avec ce procédé, une relation de réciprocité se noue entre les objets et la structure qui les classifie et traite, ouvrant des potentialités de circulation et d'hybridation de récits.

Cette intervention dans le navigateur rend également visible les proximités entre la structure hiérarchique de la base de données du musée et le modèle d'objets de document (Document Object Model ou DOM). Ce dernier est une interface de programmation qui permet à des scripts d'examiner et de modifier le contenu du navigateur web. Toutes deux peuvent être représentées sous forme d'arbres logiques, et des branches peuvent être rajoutées ou supprimées. C'est cette ressemblance qui permet la transformation visuelle. *Une nouvelle cérémonie de navigateur* inclut également un

texte et des diagrammes pour illustrer ces relations, et les mutations provoquées par le promiscuous browser.

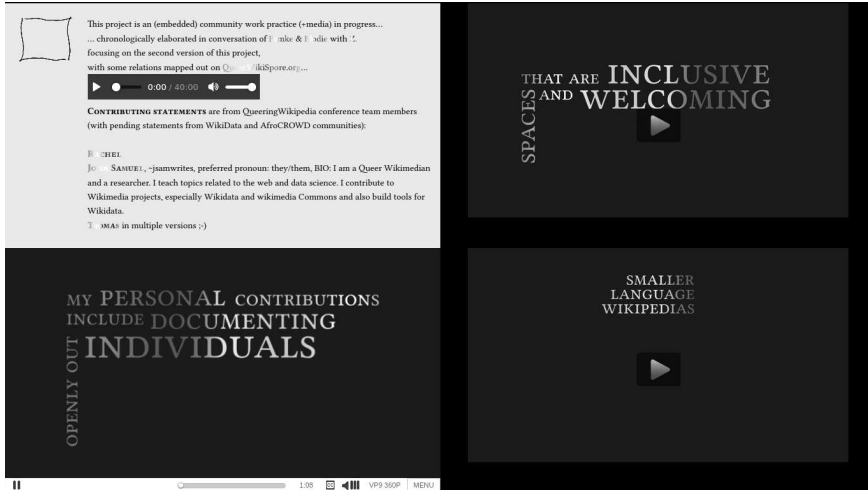
Avec *Une nouvelle cérémonie de navigateur*, Zoumana Meïté et Martino Morandi sont dans une position d'interdépendance critique envers l'institution muséale. Leurs outils sont tactiques, proches de ceux du scraping, la copie de données depuis l'extérieur d'un système informatique, avec néanmoins la différence qu'ils n'interviennent pas sur une copie. Ils sont en dialogue avec Carmentis par l'intervention de marronnage numérique — actes de résistance aux technocolonialismes — qu'ils proposent sur ses collections. Ceci, en utilisant les données authentiques du musée en temps réel tout en les détournant et générant grâce à Tzitzimime des f(r)ictions, des spéculations qui le dépasse, voire le rend obsolète, comme une version à mettre à jour ou à supprimer.



# Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!. V3rschill3nd3VversiesZijnMOGELIJK?!. Diff3r3nt3sVversionsSontPOSSIBLES ?!.

v2: 25.06.2020

Z.



vi: 10.10.2019

Z. Blace

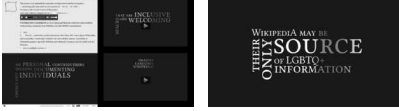


# Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!

v2: 25.06.2020

Z.

[di.versions.space/Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE](https://di.versions.space/Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE)



If we accept that #AnotherWorldIsPossible, then maybe this aspiration should scale and render around us on multiple levels and in

multiple domains. If we can think of many manifestations of difference(s), for a variety of experiences/subjectivities and contexts, we should consider not only differences of information and knowledge in terms of content but also its form, logic, experience, and access points. Different versions of different “truths” are not only different perspectives and arguments in the system but potentially different (world-making) systems, models of viewing, and argumentation-making as well. In the case of the monumental Wikipedia project, this should go far. As this digital commons project aims at being free, open, participatory, collaborative, accessible, neutral, accumulative, and universal it also fails to accommodate different modes of (re)producing itself and therefore relating to different realities. As it has grown to a size of epic proportions it also accommodates hegemonic aspirations and renders Wikipedia admins with fairly notorious reputations for disciplining - normalized. The institutional-like protocols and armatures that are built to sustain a particular vision of encyclopedic work also reduce the elasticity that was once essential for Wiki (sub)culture(s).

The Hawaiian word “Wiki” means “quick” and was initially used to describe web content development through spontaneous, organic, and incremental web-making; its structure would emerge from the content accumulation and form articulation via constant editing and refactoring. Ward Cunningham (author of the first WikiWikiWeb) was interested in tracking the number and locations of wiki page edits as a sociological experiment and considered even the degradation of a wiki page as part of its process towards stability. ‘There are those who give and those who take. You can tell by reading what they write.’ (Ward Cunningham, 2009) The current state of Wikipedia as a platform leaves little space to imagine such non-formal and non-normalized approaches and/or space for experimentation; the room for diverting from norms is super limited if even possible. Content conflicts as ‘edit wars’ are hidden under a single tab link and nothing on the front page hints at the impression of the state of potential contestation or even just web-making (power)dynamics.

*Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!*. points to some of these issues in explicit and implicit ways by considering queer perspectives as counter-normative positions that are not only antagonistic interventions but also ridicule and hope to retract the dominant logic of single ‘neutral viewpoint’ objectivity and its oppressive implications.

- Project developed by: Z.
- Collection: *Wikipedia*

vi: 10.10.2019

Z. Blace



A close reading by Anne Laforet, October 2020

*Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!* by Z. consists of a series of interventions that scrutinise Wikipedia with regard to collaboration, conflict and multiplicity.

But instead of being a space fostering a plurality of approaches and viewpoints, Wikipedia is presented as a place of uniformity and univocity. On the one hand, because knowledge is approached through a universalist perspective derived from colonial and heteronormative disciplinary concepts where the written word is the norm. On the other hand, because of the practice of registering this knowledge in writing, whereby objectivity and neutrality, even though they are impossible, are set forth as principles and are used to smother any attempt at diverging conceptions. As an organisation, Wikipedia is partially aware of this chasm between its programme and its realisation, and answers with a call for diversity. The participation of more women, racialised and queer people etc. is publicly encouraged, by supporting a foundation that fosters contributors' initiatives and partly through updates to its institutional discourse. This discourse, presented in the shape of actions, is however not coupled with a will to question and transform the power relations and diverse representation between contributors or the ways to approach knowledge, so as to address different conditions and enable a plurality of voices.

*Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!* compiles a number of tactics to combat the normalisation of the online encyclopaedia and to decentralise its hegemonic stories thanks to a queer perspective. The "queerification" rubs up against the current situation and exposes relationships of dominance, destabilising the categories and taxonomies. The queerification operations bundled by Z. occur in different shapes and temporalities, and not only concern the production of content for the encyclopaedia (adding of articles and information by and for LGBTQIA+ people), but also the interface (added functions) and its social organisation

(organisation and coordination of events and actions). These operations are listed on the [queer.wikispore.org](http://queer.wikispore.org) page that was created by Z. Wikispore is a wiki platform intended for experiments and is hosted by the foundation. Apart from a link to Queer Spore, *Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!* also offers a homepage showing short videos with LGBTQIA+ Wikipedia contributors explaining what it means to them to queerify Wikipedia, along with the importance of their activities for the LGBTQIA+ communities and more in general for web users. These videos were produced by Z. thanks to funding from the Wikimedia foundation, the non-profit organisation hosting the encyclopaedia and its sister projects. They also announce the upcoming Queering Wikipedia conference (planned for 2021), the first conference about these topics supported by the foundation. There is a public call for funding (and complexities of production on Talk page), with a link from the Queer Wikispore page. These videos are accompanied by a conversation between Z., Élodie Mugreyfa and Femke Snelting, members of Constant and the driving forces behind *DiVersions*, in which they elaborate on the stakes of the project and its formal proposal.

Queer Spore also hosts speculative proposals regarding the Wikipedia infrastructure. Based on the wiki, it works with the cumulative versions, i.e. the successive additions of information, that are presented as linear and static, unless the web user chooses to abandon the default combination of "Article" and "Read" and clicks on "Talk", "View history" or another link in the right-hand column on the website. The collective writing process and the ensuing conflicts are not readable in one single view. *Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!* speculates on adding banners to make the plurality of the approaches visible, or colour codes to identify toxic projects.

Z. proposes a treasure hunt inside the complex sociotechnical structure of Wikipedia and invites web users reading Wikipedia to get a glimpse behind the screens, to read how articles

are created and discussed, how events are organised. This way, *Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!*. questions behaviours and interventions in institutions, regardless of their missions, contexts or financial means, through a queerified experimental device. The project is fully nestled within Wikipedia, which leads to frictions, creates alliances, decants ways of doing things, all the while being almost imperceptible, resisting normalisation. Z. proposes a treasure hunt inside the complex sociotechnical structure of Wikipedia and invites web users reading

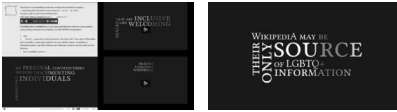
Wikipedia to get a glimpse behind the screens, to read how articles are created and discussed, how events are organised. This way, *Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!*. questions behaviours and interventions in institutions, regardless of their missions, contexts or financial means, through a queerified experimental device. The project is fully nestled within Wikipedia, which leads to frictions, creates alliances, decants ways of doing things, all the while being almost imperceptible, resisting normalisation.

## NL V3rschill3nd3VversiesZijnMOGELIJK?!

v2: 25.06.2020

Z.

[di.versions.space/Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE](https://di.versions.space/Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE)



Als we er van uit gaan dat #AnotherWorldIsPossible, dan moeten we die aspiratie misschien op meerdere niveaus en in meerdere domeinen om

ons heen schalen en in de praktijk brengen. Als we denken aan de vele verschijningsvormen van verschil(len), en een verscheidenheid aan ervaringen/subjectiviteiten en contexten, dan moeten we niet alleen rekening houden met verschillen in informatie en kennis in termen van inhoud, maar ook met de vorm, logica, ervaring en de toegang tot informatie. Rekening houden met verschillende versies van verschillende "waarheden" wil niet alleen zeggen dat verschillende perspectieven en argumenten zichtbaar worden, maar ook dat er plek moet zijn voor verschillende (wereldomspannende) systemen, kijk- en argumentatiemodellen. In het geval van het monumentale Wikipedia-project zouden we hier ver mee moeten gaan. Aangezien dit digital commons project erop gericht is om vrij, open, participatief, collaboratief, toegankelijk, neutraal, accumulatief en universeel te zijn, slaagt het er ook niet in om verschillende modi van (her)productie een plek te geven en dus te relateren aan verschillende realiteiten. Aangezien Wikipedia uitgroeide tot een project met epische proporties, biedt het ook ruimte aan hegemonische aspiraties en normaliseert het bijvoorbeeld admins met beruchte reputaties om de manier waarop ze 'fouten' bestraffen. De institutioneel-technische protocollen en armaturen, die zijn gebouwd om een bepaalde visie op encyclopedisch werk te ondersteunen, verminderen ook de elasticiteit die ooit essentieel was voor de Wiki (sub)cultuur(en).

Het Hawaïaanse woord "Wiki" betekent "snel" en werd in eerste instantie gebruikt om de ontwikkeling van webinhoud te beschrijven door middel van spontane, organische en incrementele webproductie; de structuur ervan zou voortkomen uit de accumulatie van de inhoud en de articulatie door middel van constante herbewerking. Ward Cunningham (auteur van het eerste WikiWikiWeb) was er in geïnteresseerd het aantal en de locaties van de bewerkingen van wikipagina's bij te houden als een sociologisch experiment



en beschouwde zelfs de degradatie van een wikipagina als onderdeel van het proces naar stabiliteit. “Er zijn mensen die geven en mensen die nemen. Je kunt het herkennen door te lezen wat ze schrijven” (Ward Cunningham, 2009). De huidige staat van Wikipedia als platform laat weinig ruimte om zich zulke niet-formele en niet-genormaliseerde benaderingen en/of ruimte voor experimenten voor te stellen; de ruimte om af te wijken van normen is super beperkt als dat zelfs al mogelijk is. Content conflicten als ‘edit wars’ worden verborgen onder een enkele tab en niets op de voorpagina wijst op de stand van zaken bij potentiële betwistingen of zelfs maar op de (kracht)dynamiek van het web.

*V3rschill3nd3VversiesZijnMOGELIJK?!* wijst op expliciete en impliciete wijze op een aantal van deze kwesties door queer-perspectieven te beschouwen als tegennormatieve posities. Niet alleen als antagonistische interventies, maar ook door dingen belachelijk te maken en te hopen daarmee de dominante logica van een enkele ‘neutrale kijk’, het geloof in objectiviteit en de beklemmende implicaties daarvan, te kunnen herroepen.

- Project ontwikkeld door Z.
- Collectie: *Wikipedia*

vi: 10.10.2019

Z. Blace



Een aandachtige lezing van Anne Laforet, oktober 2020

*V3rschill3nd3VversiesZijnMOGELIJK?!*  
(*Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!*) van Z.  
presenteert een reeks interventies die Wikipedia bevragen wat betreft samenwerking, conflict en pluraliteit.

Wikipedia, een van de drukstbezochte websites ter wereld, stelt zich voor als een project dat openstaat voor de bijdragen van een groot aantal mensen wereldwijd, die ook afkomstig zijn uit verschillende taalkundige en culturele gebieden. Doel is samen een encyclopedie te schrijven die de bestaande kennis weerspiegelt. Maar in plaats van een ruimte die gewijd is aan een pluraliteit aan benaderingen en standpunten, is Wikipedia een plaats van uniformiteit en eenduidigheid. Enerzijds omdat kennis er wordt opgevat vanuit een universalistisch perspectief dat het gevolg is van koloniale en heteronormatieve disciplinaire opvattingen die het geschreven woord als norm beschouwen. Anderzijds door de praktijk zelf van het schrijven van die kennis, waarbij objectiviteit en neutraliteit (die nochtans onmogelijk zijn) als principes worden ingesteld

en ingezet om uiteenlopende opvattingen het zwijgen op te leggen. Als organisatie is Wikipedia zich deels bewust van die kloof tussen programma en uitvoering, het reageert er dan ook op met een oproep tot diversiteit. De deelname van meer vrouwen, mensen van kleur, queer-personen enz., wordt aangemoedigd: de organisatie steunt concrete initiatieven van mensen die bijdragen leveren, en is er ook een institutioneel discours. Deze ondersteuning, gepresenteerd in de vorm van actieplannen, gaat echter niet gepaard met de wens om de machtsverhoudingen tussen de contribuanten, noch de wijzen van kennisverwerving, te veranderen, wat een veelheid aan stemmen zou toelaten.

*V3rschill3nd3VversiesZijnMOGELIJK?!*  
verzamelt tactieken om de normalisatie van Wikipedia het hoofd te bieden en haar hegemonische verhalen dankzij een queer-perspectief te decenteren. Queerisation tart elke vanzelfsprekendheid en legt machtsrelaties bloot, het destabiliseert categorieën en taxonomieën. De queerisation-operaties die Z.

samenbrengt nemen verschillende vormen en temporaliteiten aan. Ze betreffen de productie van de encyclopedie-inhoud (artikels en informatie worden toegevoegd door en voor LGBTQIA+ personen), maar ook de interface (toevoeging van functionaliteiten) en de sociale organisatie van Wikipedia (organisatie en coördinatie van evenementen en acties). De operaties worden opgelijst op de webpagina [queer.wikispore.org](http://queer.wikispore.org), aangemaakt door Z. Wikispore is een wikiplatform dat gereserveerd is voor experimenten; het wordt gehost door de Wikimedia Foundation.

Naast een link naar Queer Spore toont de homepage van *V3rschill3nd3VversiesZijnMOGELIJK?!* korte video's met bijdragen van leden van de LGBTQIA+ gemeenschap die uitleggen wat het voor hen betekent om Wikipedia te queeriseren en hoe hun activiteiten en het belang van hun werk voor LGBTQIA+ gemeenschappen en internetgebruikers in het algemeen. De video's werden geproduceerd door Z. met fondsen van de Wikimedia Foundation, de non-profitorganisatie die de encyclopedie en haar zusterprojecten host. Ze vormen tevens een aankondiging van de Queering Wikipedia-conferentie (gepland voor 2021), de eerste conferentie die de stichting over dit onderwerp ondersteunt. De subsidieaanvraag is openbaar en op Queer Wikispore staat een link naar de aanvraag. De video's gaan in dialoog met een interview tussen Z., Élodie Mugrefya en Femke Snelting, leden van Constant. Het initiatief komt van DiVersies, dat de uitdagingen van het project, alsook het formele voorstel, toelicht.

Queer Spore verwelkomt ook speculatieve voorstellen rond de infrastructuur van Wikipedia. Het vertrekt vanuit de wiki maar is gebaseerd op cumulatieve versies, dat wil zeggen opeenvolgende toevoegingen van informatie, en wordt als lineair en statisch gepresenteerd – tenzij de gebruiker ervoor kiest de standaardcombinatie 'Artikel'/Lezen' te verlaten door te klikken op 'Discussie', 'Geschiedenis weergeven' of een andere link in de rechterkolom van de site. Het collectieve schrijfproces en de daaruit voortvloeiende conflicten zijn niet in één oogopslag te lezen. *V3rschill3nd3VversiesZijnMOGELIJK?!.* speculeert over de toevoeging van banners om de pluraliteit aan benaderingen leesbaar te maken, of van kleurcodes, om toxische projecten te identificeren.

Z. stelt een spoorzoekspel voor binnen de complexe socio-technische structuur van Wikipedia en nodigt de internetgebruiker die Wikipedia leest uit om achter de coulissen te kijken, te lezen hoe artikelen worden gemaakt en besproken en hoe de evenementen worden georganiseerd. Op die manier onderzoekt *V3rschill3nd3VversiesZijnMOGELIJK?!.* hoe interventies binnen instellingen uitgevoerd en getoond worden – ongeacht de opdrachten, contexten of financiële middelen van die instellingen – door een gequeeriseerd experimenteel tool te presenteren. Het project is volledig verweven met Wikipedia, wat wrijving veroorzaakt, allianties creëert, en manieren van doen met elkaar vermenigt. Als geheel blijft het project echter quasi onopgemerkt, waardoor het weerstaat aan normalisatie.

## FR Diff3r3nt3sVversions SontPOSSIBLES ?!.

v2: 25.06.2020

Z.

[di.versions.space/Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE](http://di.versions.space/Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE)



Si nous acceptons qu' #UnAutreMonde EstPossible, alors peut-être que cette aspiration devrait s'étendre et se concrétiser autour de nous sur plusieurs

niveaux et dans plusieurs domaines. Si nous pouvons penser à de nombreuses manifestations de différence(s), pour une variété d'expériences/subjectivités et de contextes, nous devrions considérer non seulement les différences d'informations et de connaissances en termes de contenu, mais aussi leur

forme, leur logique, leur expérience et leurs points d'accès. Les différentes versions de différentes "vérités" ne sont pas seulement des perspectives et des arguments différents dans le système, mais aussi des systèmes (de création de monde), des modèles de visionnement et de création d'argumentation potentiellement différents. Dans le cas du projet monumental Wikipédia, cela devrait aller loin. Alors que ce projet de biens communs numériques vise à être libre, ouvert, participatif, collaboratif, accessible, neutre, cumulatif et universel, il ne parvient pas à s'adapter à différents modes de (re)production et, par conséquent, à différentes réalités. Atteignant des proportions épiques, il normalise les aspirations hégémoniques des administrateur(ric)e.s de Wikipédia, dont la réputation disciplinaire est assez notoire. Ce sont les protocoles et les armatures de type institutionnel, construits pour soutenir une vision particulière du travail encyclopédique, qui réduisent également l'élasticité qui était autrefois essentielle pour la (sous-)culture(s) Wiki.

Le mot hawaïen 'Wiki' signifie 'rapide' et était initialement utilisé pour décrire le développement de contenu web par la création spontanée, organique et progressive de site web ; sa structure émergeait de l'accumulation de contenu et formait une articulation par le biais d'une édition et d'un remaniement constants. Ward Cunningham (auteur du premier WikiWikiWeb) s'est intéressé au suivi du nombre et des emplacements des éditions de pages wiki en tant qu'expérience sociologique et a même considéré la dégradation d'une page wiki comme faisant partie de son processus vers la stabilité. "Il y a ceux qui donnent et ceux qui prennent. Vous pouvez le savoir en lisant ce qu'ils écrivent". (Ward Cunningham, 2009) L'état actuel de Wikipédia en tant que plateforme laisse peu de place pour imaginer de telles approches non formelles et non normalisées et/ou un espace pour l'expérimentation ; la marge de manœuvre pour s'écarter des normes est limitée, voire possible. Les conflits de contenu comme les 'guerres d'édition' sont cachés sous un seul onglet et rien sur la page d'accueil ne suggère une contestation potentielle ou même simplement une dynamique de pouvoir provenant du web.

*Diff3r3nt3sVversionsSontPOSSIBLES ?!*. souligne certains de ces problèmes de manière explicite et implicite en considérant les perspectives queer comme des positions contre-normatives qui ne sont pas seulement des interventions antagonistes, mais aussi ridiculisent et espèrent rétracter la logique dominante de l'objectivité d'un seul 'point de vue neutre' et ses implications oppressives.

- Projet développé par Z.
- Collection: *Wikipedia*

vi: 10.10.2019

Z. Blace



*Diff3r3nt3sVversionsSontPOSSIBLES ?!*. (*Diff3r3ntVversionsArePOSSIBLE?!*) de Z. présente une série d'interventions qui questionnent Wikipédia à propos de la collaboration, du conflit et de la multiplicité.

Site web parmi les plus fréquentés à l'échelle mondiale, Wikipédia est un projet qui se présente comme étant ouvert à la contribution de très nombreuses personnes dans le monde, issues de zones linguistiques et culturelles variées, afin qu'elles écrivent ensemble une encyclopédie qui reflète les savoirs existants. Au lieu d'un espace dédié à la pluralité d'approches et de points de vue, Wikipédia est un lieu d'uniformité et d'univocité. D'une part, parce que le savoir y est envisagé dans une perspective universaliste issue de conceptions disciplinaires coloniales et hétéronormatives où l'écrit est la norme. D'autre part, par la pratique de l'écriture de ces savoirs où l'objectivité et la neutralité, pourtant impossibles, sont érigées en principes et sont utilisées pour faire taire des conceptions divergentes. Wikipédia en tant qu'organisation est en partie consciente de cet écart entre son programme et son actualisation, et y répond par un appel à la diversité. La participation de plus de femmes, de personnes racisées, de personnes queer, etc. y est encouragée, par le soutien de la fondation à des initiatives de contributeur·rices et par un discours institutionnel. Ce soutien, présenté sous la forme de plans d'action, n'est pas accompagné de la volonté de transformer ni les rapports de pouvoir entre contributeur·rices, ni les manières d'appréhender les savoirs, afin de permettre cette pluralité de voix.

*Diff3r3nt3sVversionsSontPOSSIBLES ?!* rassemble des tactiques pour contrer la normalisation de l'encyclopédie en ligne et décentrer ses récits hégémoniques grâce à une perspective queer. La « queerisation » se frotte à ce qui va de soi et met à nu les rapports de domination, déstabilise les catégories et taxonomies. Les opérations de queerisation rassemblées par Z. prennent plusieurs formes et temporalités, et concernent la production de contenu de l'encyclopédie (ajout d'articles et d'informations par et pour les personnes LGBTQIA+), mais aussi son interface (ajout de fonctionnalités) et son organisation sociale (organisation et coordination d'événements et d'actions). Ces opérations sont listées sur la page [queer.wikispore.org](http://queer.wikispore.org) créée par Z., Wikispore étant une plateforme de wiki réservée aux expérimentations et hébergée par la fondation.

Outre un lien vers Queer Spore, *Diff3r3nt3sVversionsSontPOSSIBLES ?!* propose sur sa page d'accueil des courtes vidéos avec des contributeur·rices LGBTQIA+ de Wikipédia qui explicitent ce que veut dire queeriser Wikipédia pour elleux et les enjeux de leurs activités pour les communautés LGBTQIA+ et plus largement pour les internautes. Ces vidéos sont produites par Z. grâce à des fonds de la fondation Wikimedia, l'organisation à but non-lucratif qui héberge l'encyclopédie et ses projets sœurs, et ont également pour but d'annoncer la conférence Queering Wikipédia (prévue en 2021), première conférence sur ce sujet soutenue par la fondation. La demande de subvention est publique, et en lien depuis le Queer Wikispore. Ces vidéos sont mises en dialogue avec un entretien entre Z., Élodie Mugrefya et Femke Snelting, membres de Constant à l'initiative de DiVersions, qui déplie les enjeux du projet et éclaire sur la proposition formelle.

Queer spore accueille également des propositions spéculatives quant à l'infrastructure de Wikipédia. Basée sur le wiki, elle repose sur des versions cumulatives, c'est-à-dire des ajouts successifs d'informations, et sont présentées comme linéaires et statiques, à moins que l'internaute choisisse de quitter la combinaison « Article » et « Lire » par défaut en cliquant sur « Discussion », « Voir l'historique » ou un autre lien dans la colonne de droite du site. Le processus d'écriture collectif et les conflits qui en découlent ne sont pas lisibles d'un seul regard. *Diff3r3nt3sVversionsSontPOSSIBLES ?!* spéculé sur l'ajout de bannières pour rendre lisible la pluralité des approches ou de codes couleurs pour identifier les projets toxiques.

Z. propose un jeu de pistes à l'intérieur de la structure socio-technique complexe de Wikipédia et invite l'internaute lecteur·rice de Wikipédia à voir une partie des coulisses, lire comment les articles sont créés et discutés, les événements organisés.

*Diff3r3nt3sVversionsSontPOSSIBLES ?!* interroge ainsi la manière de conduire et de montrer des interventions au sein d'institutions, quelles que soient les missions, contextes ou moyens financiers de ces dernières, en présentant un dispositif expérimental queerisé. Le projet est pleinement enchevêtré dans Wikipédia, provoquant des frictions, créant des alliances, siphonnant des manières de faire, tout en passant quasi-inaperçu en tant qu'ensemble, résistant ainsi à la normalisation.





# Appendix





**Archive**

An archive is a collection of documents, digital or physical, that is constructed to operate across multiple contexts: academic and governmental, private and commercial, educational, non-profit and cultural etc. This multiplicity of environments causes the documents to be kept for a wide range of reasons. In many cases, the process of archiving is a rigidly codified act from the start due to the institutionalised aspect of the process. Being the product of institutionalisation, archives have been attracting much critical scrutiny because of their strong political implications. More often than not, the act of archiving creates will create an imbalanced relationship between the one who's archiving and the one who's being archived. Archives assembled by museums and scientific centers mirror the disproportionate power relations shaping our society such as wealthy educated professionals observing and archiving the underprivileged or the white West archiving indigenous populations. Archives have the power to maintain or even strengthen the oppression and subjugation of their archived subjects through the shaping of particular narratives by the archivist. As Achille Mbembe argued 'the archive is primarily the product of a judgement, the result of the exercise of a specific power and authority'. But not all archives, and not all institutions are the same. They are also being used by communities as tools and practices of resistance. Caring for their own documents and histories allows these communities to thwart the authority of institutional archives as they create possibilities to shape other narrative and to fight their eradication by capitalist, patriarchal and colonial states.

**Augmented Reality**

Augmented Reality (AR) is applied in for example military, entertainment and healthcare. It is generally described as a technique for 'enhancing real-world

environments with computer-generated perceptual information', emphasizing a clear separation and hierarchy between what is "real" and what is "computer-generated".<sup>2</sup> In addition, AR also assumes a two-eyed user. This not only because it relies on ocular devices such as smartglasses, head-mounted devices or smartphone applications, but also because the Computer Vision algorithms that calculate the alignment between physical and computational reality, calculate their so-called "real world coordinates" from stereo cameras that mimic human eyes. AR is different from Virtual Reality (VR) and potentially more interesting, in the sense that the interactive experiences of AR explicitly mix computational materiality with physical environments. What other perspectives could AR make possible?

**Cultural heritage**

Cultural heritage is a term used to describe the tangible and intangible legacies that a culture is considered to be heir to. Cultural heritage often plays a role in the construction of national and regional identities; its genealogical understanding of culture presupposes a stable lineage. What counts as cultural heritage is therefore easily confused with establishment or a cultural norm and when a lively debate around the terms of inclusion or exclusion is missing, it risks to become a tool for sedimenting conventions. In Belgium, cultural heritage is also an administrative term that sets apart cultural production from work being done at museums and archives. It is exactly these borders that DiVersions would like to blur. The close look we took at physical and digital repositories of cultural heritage made us also interested in the ambitions behind the construction of such repositories in relation to the articulation of national narratives. It is common to see the formulation of such national narratives used as a marker tool for the work of inclusion or exclusion as this capitalisation

on cultural heritage tends to fix elements and to leave very little room for critique, changes and examination.

### **Classification**

Classification is the act of sorting out elements. The practice of classification relates to many different areas hence its pervasiveness in our everyday life. Classification finds its presumed scientific grounds in the period called the Enlightenment. European scientists and intellectuals were driven by the illusion of objectivity and believed rigid methodologies such as classification were the way to achieve it. That process brought the classification of flora with for instance plants vs trees; fauna with for example mammals vs cephalopods; and the humans with for example blacks vs whites or women vs men. The classification of elements is highly problematic, not only for humans, because the process generally ignores complexity, multiplicity, fluidity and complexity. Furthermore, the classification of humanity turned into a strategy for scientists to validate their strong bias towards people who did not look or act like them, namely as white European men.<sup>3</sup> Nevertheless, classification remains omnipresent because it helps people make sense of what is around them. For instance, institutions working with cultural heritage are based on the construction of **databases** that rely on classification. The very scenography of institutions such as museums are designed following specific classifications (euro-centrist in many cases) with instances of displays of non-European populations following an European chronology as classifier. The act of classification has a history with claims of objectivity and fixity. If these claims are not questioned from the start, classifications' harms tend to intensify when implemented in digital systems.

### **Conservation**

A term that defines the work done in many cultural institutions such as museums. Conservation entails taking care, labelling

and ordering the various items making up a collection. As the word indicates, there is a purpose of keeping items that have entered a collection "as-is": to protect them from alteration due to exterior forces, or to save them from changing state. Conservation is conservative, conservare = "to keep, preserve, keep intact, guard". In addition to precise conservation techniques such as temperature and light control, digitization is a technique which meets the interests of conservation. In that mode of thinking, creating a digital double of a statue or a building is understood as a way to protect these elements from loss, oblivion or destruction since the public can be granted access to the double, and the original of that double can be kept in a controlled environment ... or returned to the countries or regions they were taken from. Conservation already holds power by creating the means and conditions for what needs to be "saved", how, by who and what state deserves to be fixed. In addition, the premise of conservatism in conservation techniques tends to disregard the many complexities specific to the items they are dealing with, such as the necessity or right for their disappearance, deterioration and forgetfulness. Digitization extends the intensity of the seizure by replicating, instead of displacing, the item within a foreign space; foreign in the sense of its conditions of existence and representation.

### **Cultural appropriation**

Cultural appropriation takes place when traditions, fashions, symbols, language, and music are transferred between cultures, along the axes of historical power and oppression. Cultural appropriation follows colonial faultlines and contributes to its continuation. This (dis)placement might involve exotisation and exploitation; it's problematics derive from the power difference between groups that block the possibility of actual cultural exchange. Sometimes cultural appropriation can be considered as a form of expropriation when the meaning of cultural elements are disrespected, distorted or even lost because they are removed from their context.

Obviously there is a complex tension with critiques of originality, purity and “true” culture. Another complicating factor is the assumption that culture operates under the regime of ownership (hence the possibility to appropriate), is itself deeply rooted in European conceptions of intellectual property and the colonialist ideologies from which they formed. In that sense, copyright and patent law enforce the systems of punishment and reward which benefit those already-powerful, at the cost of others. The private and public institutions, legal frameworks, and social values which uphold these systems are inseparable from broader forms of oppression. Understandably, these same frameworks are often considered as the only option for protecting cultures against exploitation.<sup>4</sup>

### Database

‘Within databases, the tractability of data and relations depends in no small part on the degree of normalization of data and the structures it is entered into. Normalization means the treatment of each piece of data and each relation as a separate entity. It involves stripping away unnecessary hierarchies or other structures within data. This means that as data are updated, deleted, or inserted, they do not carry any dependencies on other data or structures (such as nesting within a set of parent–child nodes). Normalization implies a neutrality as to the relative importance of one datum as compared to another. What it thus allows is for a query to be formulated through any point in the network of relations mapped by the table.

Nonnormalized data offer one kind of resistance, in that they require nested sets of dependencies. A red round thing may be a cricket ball or an apple, and neither may exactly be round, but once they are normalized and interpretable as simply exemplars of bearers of one or more of the categorizations red, round, and thing, they lose their specificity. The quality of irreducibility is transferred from the entity described to the categories into which its qualities are organized.<sup>5</sup>

### Digitisation

Digitisation is the act of transforming an object from an analog into a digital format. As a result, the object becomes **machine-readable**. Digitisation is a major challenge for cultural heritage institutions such as museums that are forced to allocate significant parts of their budgets in the process. 2D and 3D scanning technologies are used to create a digital file that acts as a digital double, a sort of extension of the “original” object which is now easily transportable, shareable, quantifiable and transformable in comparison with the infrastructural cares most museum objects are said to require. The possibilities brought by digitisation interestingly became an argument in favour of restitution and against it. Indeed, on one side, digitisation extends access (geographically and temporally) to an item which means it does not need to stay in an institution thousands of kilometres away from its place of creation. From the other side, since digital doubles can travel more easily (in terms of costs, legal issues, insurance, ...) than the “originals”, there is no reason to make an effort to remove it from the place it is considered to already been safely taken care of.

### Decolonial

A decolonial practice rejects everything taught by the system of racial oppression we were all born into. Decoloniality calls for an active, intellectually strong and unapologetic disobedience in the pursuit of dismantling this century-old system. The difficulty in practicing decoloniality comes from the omnipresence of colonial heritage in every part of our lives from education programs, languages (the dominance of English being a very good example), science, gender and sexuality, religion, fashion, food, travel and so many others. As Seloua Luste Boulbina insists, it is more useful to associate decolonization to ‘a kind of labor’ than a process.<sup>6</sup> Decolonial thinking attempts to propose generative gestures of thinking/doing from other point of entries than the ones of the ongoing historical and neo-colonial regimes. In

Belgium, the ongoing celebratory presence of Leopold II's regime in public space and the general lack of critique on the Belgian colonial rule, demonstrates that the decolonial process has not reached the collective conscience yet.

### **Diversity**

Diversity literally defines 'a condition of having or being composed by multiple elements'<sup>7</sup> and can be considered as a synonym for "variety". More recently, it became the default term to define groups composed by individuals considered as belonging to diverse categories of what we make up as human identities. Diverse refers in general to race, religion, ability or gender. The increased use of this word has moved it into the realm of corporate vocabulary, institutional management and marketing. In that transformation, the condition of diversity became deeply entangled with instances of "diversity training" and "diversity officers". In this context, diversity is framed in terms of aesthetics, hence focuses on visible traits such as race or ability, instead of fundamentally changing the way oppression and power work in relation to them.<sup>8</sup> Diversity acts as an agent of recognition for everything that fits within the norm. The general narrative surrounding "diversity", managed to create a feel-good politics by obscuring topics that are generally not-feel-good at all, such as racism and queerphobia by placing, once again, the focus on the not-white, not-straight, not-male so to prevent the uncomfortable formation of white, heterosexual and other types of guilt. 'Diversity is a white word', as Tania Canas argues, 'It seeks to make sense, through the white lens, of difference by creating, curating and demanding palatable definitions of "diversity" but only in relation to what this means in terms of whiteness.'<sup>9</sup> In September 2020, a large poster appeared which covered an important part of a building in Brussels city center. The poster reads: 'Embrace Diversity' and depicts several indiscernible rainbow-colored bodies holding each other,

as the artist states: 'the bodies "embrace" each others' diversity'.<sup>10</sup> The poster signalled the launch of an action plan by the city of Brussels for the "inclusion of LGBTQI + people". The banner exemplifies the feel-good politics of diversity mentioned earlier, with bodies being abstractly and aesthetically depicted in close-up and with inhuman colors; not showing anyone and therefore avoiding to engage with anything. The campaign stays within a discursive realm made of pleasant articulations instead of relating to unpleasant matters such as oppression and violence.

### **e-collection**

e-collection or electronic-collection can mean many things (from debt collection to on-line gallery). In DiVersions, it refers to digital or digitised collections brought together by cultural institutions.

### **Face recognition**

Face recognition systems are technologies aimed at recognizing human faces. The systems have various implementations, from "simply" detecting that there is a face to identifying specific individuals passing by searching and comparing it to massive databases of pictures. Unsurprisingly, these systems' functioning is embedded of various biases, especially gendered and based on racist patterns. It becomes increasingly clear that face recognition systems would maintain biases already present in society if there is no application of protocols for checking them. However, while activists demand fairer technology, as is the case for face recognition systems, one could wonder whether the existence of these technologies isn't already a threat to any fantasy of fairness. Instead of framing the response as working with or fixing face-recognition, is there room to refuse it altogether?

### **Institutions**

The word institution can refer both to social mechanisms and formal organisations. In sociology, institutions are seen as 'systems of established and

prevalent social rules that structure social interactions. Language, money, law, systems of weights and measures, table manners, and firms (and other organizations) are thus all institutions.<sup>11</sup> We can consider that traditions and governments are both institutions as they are inhabited by commands for the pursuit of certain goals. Certain institutions tend to work through the formulation and enforcement of explicit rules, procedures and organisation whereas others tend to be mostly formed through implicit rules and norms. However, most institutions fluctuate between the explicit and the implicit hence the multiplicity and multiformity of their social configurations and interactions. In that sense, cultural institutions such as museums work both through clear sets of commands stemming notably from the normative curatorial processes and their clear pursuit of preservation but operate also under less-clear mechanisms of social and cultural constructions. What mechanisms need to be undone, invented and practiced for a **decolonial** and **intersectional** institution to exist?

### **Intersectionality**

Intersectionality is a framework developed by Afro-American feminists to analyse how interlocking systems of power impact each other. It considers oppressions not as forces which exist separately from each other but understands that the entanglement of for example class, race, sexual orientation, age, disability and gender produce complex forms of marginalisation. Kimberlé Crenshaw explains: ‘Originally articulated on behalf of black women, the term brought to light the invisibility of many constituents within groups that claim them as members but often fail to represent them’<sup>12</sup>. To say that DiVersions is a site for “**decolonial**” and “**intersectional**” practice means that we try to pay attention to different interfering patterns of inclusion and exclusion that are acting on the digital archive so that the violence of these archives effectively emerges from the obscurity preserved by

cultural institutions’ operations.

### **Machine-readable**

Machine-readable data are texts, images or sounds that are prepared to be processed more efficiently by machines. Machine-readable materials are differently ordered or encoded than human-readable ones, sometimes at the price of legibility by non-machine ones. In an attempt to do away with the kind of ambiguities that interpreters other-than-machines can handle (“Time flies like an arrow”), human-readable data is generally broken up into smaller units before organizing it in simplified structures. Humans can aid this process by using specific *markup* in their documents such as micro-formats, Markdown, RDF or even HTML. Of course, formats specifically developed for machinic eyes and ears can be parsed by humans and vice versa. Reading the source file of a web page out loud, treating a poem like a bag of words, interpreting an image by machine vision, singing a comma separated file, or treating a poem or literary text as a data storage can lead to interesting mis-readings, interpretations and floatations between machinic and other systems of knowledge.

### **Open Access**

Open access (OA) is a specific set of principles and a range of practices through which outputs from knowledge production are distributed free of cost or other access barriers. The movement aims to make a difference from pay-walled, commercialised circulation of academic research and tries to convince universities, labs and funding bodies that research outcomes should be accessible for all. According to the 2001 definition, copying or reuse should also be possible and in this way Open Access enters the orbit of the Free Culture. The main focus of the open access movement is peer reviewed research literature such as academic journals, academic journal articles, conference papers, theses, book chapters and monographs. On the one hand, this focus grounds its universalist claim for openness

in a specific area of knowledge production but on the other it risks to assume that research circulates in these formats *only* and thereby further formats what counts as knowledge and who can contribute to its production. Furthermore, with its commitment to ‘openness’, Open Access might turn a blind eye to the need for opacity when accessing and transmitting knowledge, especially when it comes to marginalized communities. Re-use and access are often favourable, but sometimes not desired.

### Permission

Free Culture licenses make sure that we do not need to ask for permission if we want to consider, interrogate and discuss the technical details of software or hardware, or when we want to engage for example with the concepts, politics and histories of cultural representation and cultural appropriation. For DiVersions, Free Culture offers a framework to put pressure on the often proprietary behaviour around cultural heritage, and to demand it to be open to change. If digital imagery and infrastructures would be available under conditions that allowed re-appropriation and re-use, we might have a better chance of developing proposals with institutions rather than against them. At the same time, the problematics surrounding **cultural appropriation** make clear that it might be necessary to differentiate between who appropriates what and how in what context. Such questions are difficult to address in the current framework of copyright AND of copyleft. In addition, the problematic emerges as even more multi-layered when we accept that there are situations where appropriation is not an option. We need to rethink default assumptions about authorship, ownership and access. As the selection of stills included in the contribution *Palimpsest of the Africa Museum* shows, there are many questions to ask about the connection between Free Culture and white privilege, and how asking for permission might be a way to come to terms with interrelated geneologies of authorship, authority and

responsibility.

### Prism

A term that emerged in a first conversation on Free, Libre and Intersectional Technologies at Constant. It might be a prism itself; it diffracts words like *other*, *projection* and *open* through prism. It also resonates with El Lissitzky’s Proun.<sup>13</sup>

### Queering technologies

For DiVersions, the inevitable definitional elasticity of “queering” has been and still is an important set of tools to engage with the entangled troubles of digital technologies and **classification**. Binary logic is deeply embedded in computation and radiates out to its architectures, interface designs, and imagined functionalities. Queering actively resists the fixity of such binary oppositions, whether they relate to heteronormativity or to the neo-liberal pressure to compute. As an anti-essentialist, counter-disciplinary attitude, queering insists on de-stabilising fixed identity categorisations and taxonomic distinctions. ‘This software is not necessarily designed to reproduce but produce. The development kit aims for the production of new queer ontologies, epistemologies, and political ecologies. Replication is not a constituent, but a possibility. This software may be used to produce new theoretical concepts and systems of knowledge, power, and logic.’<sup>14</sup>

### Restitution

In the context of cultural heritage, the term “restitution” refers to the process during which objects kept inside museums find their way back to the countries or regions they were taken from before entering the space of a museum. According to Achille Mbembe, restitution shows itself in two moves. One that breaks what’s damaging and one that care for what/who’s has been damaged.<sup>15</sup> The demands for restitution have grown louder in the past years which consequently made it difficult for museum authorities to avoid the topic any longer. Two years ago, the director of the Museum of Central Africa in Tervuren, Belgium was mentioning loans, itinerant exhibitions and

digital archives when asked about restitution.<sup>16</sup> Today, the same museum slightly changes its communication around restitution. While reminding that the legal status of the collections makes them an inalienable property of the federal State, the museum says it is open to discuss the matter and advise the federal government in cases of ‘relevant and formal demands by a recognized authority and after a deep investigation into the ways the objects concerned by the demand were acquired’.<sup>17</sup> However, it is important to keep in mind that this legal frame was put in place by the states illegally plundering other countries. Legal matters aside, as Bambi Ceuppens declared, ‘When you’re confronted with the fact that 80 to 90% of African cultural heritage is kept outside of the continent, how can you not be in favour of restitution? It just doesn’t make any sense.’<sup>18</sup>

### Scraping

Scraping is short for Web scraping, web harvesting, or web data extraction. Scraping can be done manually by a software user in a browser, but usually involves a web crawler or other specific tools. It is a form of automated copying, in which selected data or complete websites are downloaded for later processing.<sup>19</sup> In DiVersions, scraping techniques were used to be able to recuperate and rebuild the Carmentis database without having access to its actual **database**. A partial export of the data was provided by the Museum for Art & History in 2016, but due to concerns about security and permissions, and also because the file was complex and hard to work with, we preferred this tangential technique. Scraping only fetches materials that are already publicly available, but because of its automated approach it is a good tactic for testing out versions of on-line reality without actually interfering in the order of things.

### Versioning

Versioning is a habitual operation in digital, often collaborative environments. It consists of identifying subsequent versions of digital files and comparing them to point

out their differences. The term may refer to *version control*, sometimes *revision control*, which is the management of changes to documents, computer programs, large web sites, and other collections of information. This type of versioning operates internally in most software applications (think about the “undo” or “⌘command + Z” option available in many software tools), or on-line on collaboration platforms (like the “View history” tab in MediaWiki and on Wikipedia pages). The term can refer to specific on-line environments that are developed to manage collaboration on software development, such as gitlab and Subversion. “Versioning” is also used to describe the *versioning of a file system*, a method to allow computer files to exist in several versions at the same time. And finally, there is the practice of *software versioning*, which means assigning unique version names to unique states of computer software. For DiVersions, these many versions of “versioning” are inspiring because by meticulously logging workflows, any action can be reversed or repeated at any time; errors or unwanted inputs can be later corrected but they remain legible as part of the process. This potentially changes linear relations between original and copy, redefining questions of authorship and the archive. Versioning invites us to consider digital documents as living objects that over time evolve into archives of hesitations and mistakes.

1. Achille Mbembe, *The Power of the Archive and its Limits*
2. [https://en.wikipedia.org/wiki/Augmented\\_reality](https://en.wikipedia.org/wiki/Augmented_reality)
3. [https://en.wikipedia.org/wiki/Scientific\\_racism#Carl\\_Linnaeus](https://en.wikipedia.org/wiki/Scientific_racism#Carl_Linnaeus)
4. *The Traditional knowledge (TK) licenses for example, address the diversity of Indigenous needs through their relation to intellectual property.* <https://localcontexts.org/tk-licenses>
5. Matthew Fuller and Andrew Goffey, *Evil Media*. MIT press, 2012
6. Seloua Luste Boulbina in *The Incantation of the Disquieting Muse*. The Green Box, 2017
7. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/diversity>

8. 'The language of diversity might have efficacy as a 'coping mechanism' for dealing with an actually conflicting heterogeneity'. Himani Bannerji quoted in: Sara Ahmed, (2007) *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*.
9. Tania Canas, [<https://www.artshub.com.au/education/news-article/opinions-and-analysis/professional-development/tania-canas/diversity-is-a-white-word-252910> Diversity is a white word], (2017)
10. [https://www.lavenir.net/cnt/dmf20200918\\_01510171/une-fresque-et-un-plan-d-action-pour-l-inclusion-des-personnes-lgbtqi](https://www.lavenir.net/cnt/dmf20200918_01510171/une-fresque-et-un-plan-d-action-pour-l-inclusion-des-personnes-lgbtqi)
11. Geoffrey M. Hodgson, What Are Institutions? (2006)
12. Kimberlé Crenshaw, Why Intersectionality Can't Wait (<https://www.washingtonpost.com/news/in-theory/wp/2015/09/24/why-intersectionality-cant-wait/?noredirect=on/>) (September 2015)
13. 'We brought the canvas into circles ... and while we turn, we raise ourselves into the space.' [https://en.wikipedia.org/wiki/EI\\_Lissitzky#Proun](https://en.wikipedia.org/wiki/EI_Lissitzky#Proun)
14. Zach Blas, license for the TransCoder Software Development Kit (2012)
15. Cited in [https://www.cadtm.org/spip.php?page=imprimer&id\\_article=17731](https://www.cadtm.org/spip.php?page=imprimer&id_article=17731)
16. *Faut-il restituer les objets sacrés du Congo aux Congolais?* <https://plus.lesoir.be/180529/article/2018-09-26/faut-il-restituer-les-objets-sacres-du-congo-aux-congolais>
17. [https://www.africamuseum.be/fr/about\\_us/restitution](https://www.africamuseum.be/fr/about_us/restitution).
18. *Un-Documented: Undoing Imperial Plunder*, A film by Ariella Azoulay
19. [https://en.wikipedia.org/wiki/Web\\_scraping](https://en.wikipedia.org/wiki/Web_scraping)



# Biographies / Biographies / Biografieën

**Rahel Aima**

EN is a writer and editor based between Brooklyn and Dubai, and a contributing editor at *The New Inquiry*.

FR est une écrivaine et rédactrice basée à Brooklyn et Dubai, et contributrice à *The New Inquiry*.

NL is schrijver en redacteur, gevestigd tussen Brooklyn en Dubai. Ze is redacteur van en levert bijdragen aan *The New Inquiry*.

**Algolit**

EN Algolit is a workgroup around i-literature, free code and texts. It was initiated by Constant in 2012. The group meets regularly following the principles of the Oulipo-meetings: they share work and thoughts and create together, with or without the company of an invitee. Algolit is open to anyone interested in exchanging practises around digital ways of reading and writing.

FR Algolit est un groupe de travail autour de la i-littérature, du code libre et des textes. Il a été initié par Constant en 2012. Le groupe se réunit régulièrement selon les principes des réunions de l'Oulipo : iels partagent leurs travaux et leurs réflexions et créent ensemble, avec ou sans la compagnie d'un.e invité.e. Algolit est ouvert à toute personne intéressée par l'échange de pratiques autour des modes numériques de lecture et d'écriture.

NL Algolit is een werkgroep rond i-literatuur, vrije code en teksten geïnitieerd door Constant in 2012. De groep komt regelmatig samen volgens de principes van de Oulipo-meetings: ze delen werk en ideeën met elkaar uit, en maken samen werk, met of zonder gezelschap van een genodigde. Algolit staat open voor iedereen die geïnteresseerd is in het uitwisselen van praktijken rond digitale lees- en schrijfwijzen.

**Ariella Aïsha Azoulay**

EN is an author, art curator, filmmaker, and theorist of photography and visual culture.

She is a professor of Modern Culture and Media and the Department of Comparative Literature at Brown University.

FR est une auteure, curatrice, cinéaste et une théoricienne de la photographie et de la culture visuelle. Elle est professeure de culture moderne et de médias et du département de littérature comparée à l'université de Brown.

NL is auteur, curator, filmmaker en theoreticus op het gebied van fotografie en beeldcultuur. Ze is hoogleraar Moderne Cultuur en Media en de afdeling Vergelijkende Literatuur aan de Brown University.

**Z. Blace / Z.**

EN was born 1976 in Čapljina/Socialist Federative Republic of Yugoslavia, (in+)consistently working (in-)between fields of contemporary culture and arts, digital technology and media, community sports and activism — by cross-pollinating queer perspectives and commoning practices... Z. co-founded Multimedia Institute/MaMa in Zagreb, researched generative media, software art, streaming aesthetics, operating systems, net tools/technologies, but also QueerSport as tensions between normativity and queer expressions and instigated critical and creative sport/ccSPORT as trans-local connective.

FR est originaire de Čapljina/République fédérative socialiste de Yougoslavie, et travaille (in+)constamment entre les domaines de la culture, des arts contemporains, de la technologie et des médias numériques, des sports communautaires et de l'activisme - en croisant les perspectives et les pratiques queers communes... Z. a co-fondé le Multimedia Institute/MaMa à Zagreb, a fait des recherches sur les médias génératifs, l'art logiciel, l'esthétique du streaming, les systèmes d'exploitation et les outils/technologies réseau. Avec QueerSport, Z. regarde les tensions entre

normativité et expressions queer en instigant un sport critique et créatif / ccSPORT comme connectif translocal.

NL is actief op meerdere domeinen: cultuur, activisme, media en sport. Z. heeft een achtergrond in media, kunst en design en een affiniteit met vrije cultuur. Z. maakt video- en installatie kunst maar ook generatieve media, net art en computer game art. Op dit moment speelt zijn praktijk zich vooral af op het gebied tussen sport en media. Z. onderzoek richt zich op QueerSport en de spanningen tussen sportnormativiteit en queer uitdrukkingvormen.

### Anaïs Berck

EN is a tree greffier. She invented the word in order to integrate her activities as a nature guide, writer, artist-programmer and practitioner of meditation. Anaïs likes to explore the presence of and care for flora in the physical world, as well as in the digitized world. By combining sensorial and technical tools, she gives form to stories that live where the physical and the virtual meet.

FR est une greffeuse d'arbres. Elle a inventé le mot afin d'intégrer ses activités de guide nature, d'écrivaine, d'artiste-programmeuse et de praticienne de la méditation. Anaïs aime explorer la présence de la flore, en prendre soin soit dans le monde physique, mais aussi dans le monde numérique. En combinant des outils sensoriels et techniques, elle donne forme à des histoires qui vivent là où le physique et le virtuel se rencontrent.

NL is een boomgreffier. Ze heeft het woord uitgevonden om haar activiteiten als natuurgids, schrijfster, kunstenaar-programmeur en beoefenaar van meditatie te integreren. Anaïs verkent graag de aanwezigheid van en zorg voor flora in de fysieke wereld, maar ook in de gedigitaliseerde wereld. Door het combineren van zintuiglijke en technische hulpmiddelen geeft ze vorm aan verhalen die zich op de grens van het fysieke en het virtuele afspeelen.

### Gert Biesta

EN is a Dutch (educational) pedagogue. He is Professor of Public Education at the Centre for Public Education and Pedagogy of Maynooth University in Ireland, as well as visiting Professor at NLA University College & University of Agder, Norway. He also holds the chair established by NIVOZ as extraordinary professor of Pedagogical Dimensions of Education, Training and Education at the University of Humanistics. Between 2015 and 2019 he was an associate member of the Dutch Education Council.

FR est un pédagogue (éducatif) néerlandais. Il est professeur d'éducation publique au Centre pour l'éducation publique et la pédagogie de l'université de Maynooth en Irlande, ainsi que professeur invité au Collège universitaire NLA et à l'université d'Agder, en Norvège. Il est également titulaire de la chaire créée par NIVOZ en tant que professeur extraordinaire des dimensions pédagogiques de l'éducation, de la formation et de l'enseignement à l'université de sciences humaines. Entre 2015 et 2019, il a été membre associé du Conseil néerlandais de l'éducation.

NL is een Nederlandse (onderwijs)pedagoog. Hij is als hoogleraar 'Public Education' verbonden aan het Centre for Public Education and Pedagogy van Maynooth University in Ierland, alsmede bezoekend Professor aan de NLA University College & University van Agder, Noorwegen. Tevens bekleedt hij de door het NIVOZ opgerichte leerstoel als bijzonder hoogleraar Pedagogische dimensies van Onderwijs, Opleiding en Vorming aan de Universiteit voor Humanistiek. Tussen 2015 en 2019 was hij geassocieerd lid van de Nederlandse onderwijsraad.

### Daniel Blanga Gubbay

EN Daniel Blanga Gubbay is a Brussels based curator and researcher. He is currently at the artistic co-direction of the Kunstenfestivaldesarts. He graduated with Giorgio Agamben at IUAV in Venice and he holds a PhD in Cultural Studies in Palermo and Berlin. In 2014 he founded Aleppo, a Brussels-based cultural platform

for public performance programs and discursive practices. He worked as co-curator for LiveWorks, a performing arts production and residency program at Centrale Fies and from 2015 to 2019 he was head of the Department of Arts and Choreography (ISAC) of the Académie Royale des Beaux Arts, in Brussels.

FR Daniel Blanga Gubbay est un curateur et chercheur basé à Bruxelles. Il est actuellement à la codirection artistique du Kunstenfestivaldesarts. Il est diplômé de Giorgio Agamben à l'IUAV de Venise et est titulaire d'un doctorat en études culturelles à Palerme et Berlin. En 2014, il a fondé Alep, une plateforme culturelle basée à Bruxelles pour les programmes de performances publiques et les pratiques discursives. Il a travaillé comme co-curateur pour LiveWorks, un programme de production et de résidence d'arts de la scène à Centrale Fies et de 2015 à 2019, il a dirigé le département des arts et de la chorégraphie (ISAC) de l'Académie Royale des Beaux Arts, à Bruxelles.

NL is een Brusselse curator en onderzoeker. Hij maakt momenteel deel uit van de artistieke co-directie van het Kunstenfestivaldesarts. Hij studeerde met Giorgio Agamben aan het IUAV in Venetië en hij heeft een doctoraat in Culturele Studies in Palermo en Berlijn. In 2014 richtte hij Aleppo op, een Brussels cultureel platform voor publieke performance programma's en discursieve praktijken. Hij werkte als co-curator voor LiveWorks, een productie en residentieprogramma voor podiumkunsten bij Centrale Fies en van 2015 tot 2019 was hij hoofd van het departement Kunst en Choreografie (ISAC) van de Académie Royale des Beaux Arts in Brussel.

### Martin Campillo

EN took part in the DiVersions worksession in 2016 and developed with Marie Lécivain the concept for *Collection of uncertainties*.

FR a participé à la session de travail DiVersions en 2016 et a développé avec Marie Lécivain le concept de *Collection des incertitudes*.

NL nam deel aan de DiVersies werksessie in

2016 en ontwikkelde met Marie Lécivain het concept voor *Collectie van onzekerheded*.

### Cristina Cochior

EN is a researcher and designer working in the Netherlands. With an interest in automation practices, disruption of the interface and peer to machine knowledge production, her practice consists of research investigations into technical and bureaucratic knowledge sharing systems. <http://randomiser.info/>

FR chercheuse et designer travaillant aux Pays-Bas. Elle s'intéresse aux pratiques d'automatisation, à la perturbation de l'interface et à la production de connaissances de pair à machine, sa pratique s'applique à des recherches sur les systèmes de partage des connaissances techniques et bureaucratiques. <http://randomiser.info/>

NL is een onderzoekster en ontwerpster met interesse in automatiseringspraktijken, en manieren om met interfaces en peer-to-machine-kennisproductie te experimenteren. Haar praktijk bestaat uit onderzoek naar technische en bureaucratiese kennisuitwisselingssystemen. <http://randomiser.info/>

### Sara Kaerts

EN is "Diversity" staff member at the Werkplaats immaterieel erfgoed. She cares for the richness and abundance of immaterial heritage practices, and attends to the multiplicity of signs and voices in its daily practice.

FR est membre du personnel à Werkplaats immaterieel erfgoed, et s'occupe de la 'diversité'. Elle prête attention à la richesse et l'abondance des pratiques du patrimoine immatériel et veille à la multiplicité des signes et des voix dans sa pratique quotidienne.

NL is stafmedewerker bij de Werkplaats immaterieel erfgoed. Ze weet als geen ander wat het begrip diversiteit in praktijk betekent. Bewaakt de rijkdom en veelheid aan immaterieel-erfgoedpraktijken, -insteken en -stemmen in de dagelijkse werking.

### Phil Langley

EN is an architect and ‘computational designer’ from London. Phil develops critical approaches to technology and software used in architectural practice and more generally for spatial design. Phil developed a number of software prototypes that show how software mediates in design.

FR est architecte et designer informatique basé à Londres. Phil développe des approches critiques de la technologie et des logiciels utilisés dans la pratique architecturale et plus généralement pour le design spatial. Phil a développé plusieurs prototypes de logiciels qui montrent comment le logiciel joue un rôle de médiateur dans le design.

NL is een architect en ‘computational designer’ uit Londen. Phil ontwikkelt kritische benaderingen van technologie en software die gebruikt wordt in de architectuurpraktijk en meer algemeen voor ruimtelijk ontwerp. Phil ontwikkelde een aantal software prototypes die laten zien hoe software bemiddelt in design.

### Marie Lécrivain

EN is based between Brussels and Belfort. After graduating in Cultural Studies at KU Leuven and Editorial Design at erg, Brussels, she works in collaboration with cultural institutions. Her interests include exploring the links between art and publishing practices, heritage collections and on-line/on-site research & mediation tools.

FR est basée entre Bruxelles et Belfort. Diplômée en Cultural Studies à la KU Leuven et Design Éditorial à l’erg, Bruxelles, elle travaille en collaboration avec différentes institutions culturelles. Elle s’intéresse aux liens entre pratiques artistiques et édition, les collections patrimoniales et leurs modes de médiation.

NL werkt met instellingen rond kunst, design, publiceren en erfgoed. Ze studeerde af aan de Faculteit der Kunsten van de KU Leuven met een MA in Culturele Studies in 2016 en met een Master in Redactionele Vormgeving aan de erg. Haar interesse gaat onder meer uit naar het verband tussen kunst en uitgeverspraktijken, erfgoedcollecties en on-line/on-site

onderzoek en tools voor mediatie.

### Nicolas Malevé

EN is a visual artist, computer programmer and data activist, who lives and works between Brussels and London. Nicolas is currently working on a PhD thesis on the algorithms of vision at the London South Bank University in collaboration with The Photographers’ Gallery.

FR est un artiste visuel, programmeur informatique et un activiste des données, qui vit et travaille entre Bruxelles et Londres. Nicolas est actuellement en thèse de doctorat sur les algorithmes de la vision à la London South Bank University en collaboration avec The Photographers’ Gallery.

NL is beeldend kunstenaar, computer programmeur en data-activist. Op dit moment woont en werkt hij tussen Brussel en Londen aan een onderzoek naar hoe en waarom machinale normen over ‘kijken’ in Computer Vision algoritmes worden geïmplementeerd.

### Zoumana Meité

EN is a performer and theatre-maker based in Brussels with a practice in artistic research, dramaturgy and improvisation. He concluded the post-master programme in a.pass, advanced performance and scenography studies. In his performances he moves with radio-waves, ink-drops and the memories of his own body.

FR est performeur, metteur en scène basé à Bruxelles avec une pratique dans la recherche artistique, la dramaturgie et l’improvisation. Il a finalisé le programme post-master à a.pass, ‘advanced performance and scenography studies’. Dans ses performances, il bouge avec les ondes radio, les gouttes d’encre et les souvenirs de son propre corps.

NL is een performer, acteur en theatermaker die in Brussel woont en werkt. Zijn praktijk omvat dramaturgie, improvisatie en artistiek onderzoek. Hij rondde het post-master programma af in a.pass, advanced performance and scenography studies. In zijn voorstellingen werkt hij met radiogolven, inktdruppels en de

herinneringen van zijn eigen lichaam.

### **Mia Melvær**

EN is a Norwegian visual artist working at the intersection of sculpture, technology and ways of archiving. With an hands-on approach to in-between materials and with or without a variety of collaborative constellations, she is often translating forth and back between the material and digital world. As a founding member of the Brussels-based collective Just for the Record, she also investigates how gender is narrated in the way history gets written, sung and shouted.

FR est une artiste plasticienne norvégienne qui travaille à l'intersection de la sculpture, la technologie et les méthodes d'archivage. Avec une approche pratique des matériaux intermédiaires avec ou sans une variété de constellations collaboratives, elle traduit souvent l'aller-retour entre le monde matériel et numérique. En tant que membre fondatrice du collectif bruxellois Just for the Record, elle s'intéresse également à la façon dont le genre est raconté dans la façon dont on écrit, chante et hurle l'histoire.

NL is beeldend kunstenaar, voornamelijk gevestigd in Brussel en gedeeltelijk in Noorwegen. Haar praktijk houdt het midden tussen beeldhouwkunst en installaties en verkent het kruispunt tussen technologie, materialiteit en manieren van opname of archivering. Met een speciale interesse in queer- en feministische archieven en hun kruisbestuiving met cyberspace, beweegt haar werk zich tussen hands-on sculpturale productie en het assembleren van stukjes tekst om narratieve patchworks te creëren. Samen met het collectief Just For The Record brengt Mia de vertegenwoordiging van gender in nieuwe media onder de aandacht, meer bepaald in nieuwe schrijf-gemeenschappen zoals Wikipedia.

### **Mondotheque**

EN a band of artists, archivists and activists that in 2013 set out to unravel the many implications of a statement that routinely compared the Mundaneum to "Google on

paper". Under the moniker Mondotheque they organised discussions, reflections and workshops in various locations. A Semantic MediaWiki functioned as a platform for writing, editing and bookdesign.

FR un groupe d'artistes, d'archivistes et de militants qui à partir de 2013, ont essayé de démêler les nombreuses implications d'une déclaration qui comparait régulièrement le Mundaneum à 'Google sur papier'. Sous le nom de Mondotheque, ils ont organisé des discussions, des moments de réflexions et des ateliers dans divers endroits. A WikiMedia Semantique a fonctionné comme une plate-forme pour l'écriture, l'édition et le graphisme.

NL een groep kunstenaars, archivarissen en activisten die vanaf 2013 op zoek ging naar de vele implicaties van een routinematige vergelijking tussen het Mundaneum en 'Google op papier'. Onder de naam Mondotheque organiseerden zij discussies, reflecties en workshops op verschillende locaties. Een Semantische MediaWiki fungeerde als een platform om samen te schrijven, te redigeren en het boek vorm te geven.

### **Martino Morandi**

EN researches at the intersections between technology, politics and art. His interests and projects articulate around the material conditions of technologies and their genealogies, using non-hegemonic paradigms like conviviality, semi-efficiency, dys-functioning. He collaborates with LAG in Amsterdam and Constant in Bruxelles.

FR fait des recherches à l'intersection de la technologie, la politique et l'art. Ses intérêts et projets s'articulent autour des conditions matérielles des technologies et de leurs généalogies, utilisant des paradigmes non hégémoniques comme la convivialité, la semi-efficacité, le dysfonctionnement. Il collabore avec LAG à Amsterdam et Constant à Bruxelles.

NL onderzoekt op het snijvlak van technologie, politiek en kunst. Zijn interesses en projecten zijn toegespitst op de materiële condities van technologieën en hun genealogie, waarbij hij gebruik maakt van

niet-hegemonische paradigma's als convivialiteit, semi-efficiëntie, en disfunctie. Hij werkt samen met LAG in Amsterdam en Constant in Brussel.

### Élodie Mugrefya

EN is co-responsible for artistic research & project development at Constant. She is interested in the conditions into which various forms of knowledge are being disseminated, maintained, modified or suppressed, and how these mechanisms intersect with systems and patterns of oppression.

FR est co-responsable de la recherche artistique et du développement de projets chez Constant. Elle s'intéresse aux conditions dans lesquelles diverses formes de savoirs sont diffusées, maintenues, modifiées ou supprimées, et à les manières dont ces mécanismes convergent avec des systèmes et logiques d'oppression.

NL is mede-verantwoordelijk voor artistiek onderzoek en project ontwikkeling by Constant. Zij is geïnteresseerd in de omstandigheden waarin verschillende vormen van kennis worden verspreid, onderhouden, aangepast of onderdrukt, en hoe deze mechanismen interfereren met systemen en logica's van onderdrukking.

### Michael Murtaugh

EN is a computer programmer who researches community databases, interactive documentaries and tools for new forms of online reading and writing. He contributes to projects such as Scandanavian Institute for Computational Vandalism and Active Archives, is a member of Constant and involved in Piet Zwart Media Design where he teaches at the Experimental Publishing Masters course. <http://automatist.org>

FR est un programmeur en informatique qui recherche les bases de données communautaires, les documentaires interactifs et les outils pour de nouvelles formes de lecture et d'écriture en ligne. Il contribue à des projets tels que le Scandanavian Institute for Computational Vandalism et Active Archives, il est membre de Constant et impliqué dans Piet Zwart Media Design où il enseigne dans le

cadre du cours Experimental Publishing Masters. <http://automatist.org>

NL is een computerprogrammeur die onderzoek doet naar community databases, interactieve documentaire en tools voor nieuwe vormen van online lezen en schrijven. Hij draagt bij aan projecten zoals Scandanavian Institute for Computational Vandalism en Active Archives, is lid van Constant en als docent betrokken bij het Experimental Publishing Traject van de Media Design Master aan het Piet Zwart Instituut in Rotterdam. <http://an>

### Colm O'Neill

EN is a designer and researcher working in Carlow (IE), Rotterdam (NL) and Brussels. His work is concerned with mediations of digital literacy through graphical, user and programmatic interfaces. The research and practice that result follow the ideals of free and open source development models.

FR est un designer et chercheur travaillant à Carlow (IE) Rotterdam (NL) et Bruxelles. Son travail porte sur la médiation de la culture numérique par le biais d'interfaces graphiques, d'utilisateur et programmatiques. La recherche et la pratique qui en résultent suivent les idéaux des modèles de développement libres et open source.

NL is ontwerper en onderzoeker en werkt in Carlow (IE) Rotterdam (NL) en Brussel. Zijn werk houdt zich bezig met de mediatie van digitale geletterdheid via grafische, gebruikers- en programmatische interfaces. Het onderzoek en de praktijk die daaruit voortvloeien, zijn gebaseerd op de ideeën van vrije en open source ontwikkelingsmodellen.

### Open Source Publishing

EN questions the influence and affordance of digital tools through its practice of (commissioned) graphic design, pedagogy and applied research. They prefer to use exclusively free and open source softwares (F/LOSS). Currently the group is composed of people with backgrounds in graphic design, typography and development. They find excitement in the cross-over between

its members respective fields and competences. Legally OSP is structured as a bilingual Belgian non-profit organization (asbl/vzw) and aims to question and find alternatives to the standard graphic design studio model.

FR s'interroge sur l'influence et l'accessibilité financière des outils numériques par sa pratique de la conception graphique (sur commande), de la pédagogie et de la recherche appliquée. Ils préfèrent utiliser exclusivement des logiciels libres et open source (F/LOSS). Actuellement, le groupe est composé de personnes ayant une formation en graphisme, typographie et développement. Ils trouvent leur intérêt dans le croisement des domaines et des compétences respectives de ses membres. Légalement, OSP est structuré comme une organisation belge bilingue sans but lucratif (asbl/vzw) et vise à remettre en question et à trouver des alternatives au modèle standard de studio de conception graphique.

NL stelt de invloed en bruikbaarheid van digitale hulpmiddelen in vraag vanuit haar praktijk van grafisch ontwerp (in opdracht), onderwijs en toegepast onderzoek. Zij geven de voorkeur aan het gebruik van vrije en open source software (F/LOSS). Momenteel bestaat de groep uit mensen met een achtergrond in grafisch ontwerp, typografie en ontwikkeling. Zij vinden de cross-over tussen de respectievelijke vakgebieden en competenties van de leden opwindend. Wettelijk gezien is OSP gestructureerd als een tweetalige Belgische non-profit organisatie (asbl/vzw) en heeft als doel het bevragen en vinden van alternatieven voor het standaard model van de grafische ontwerpstudio.

### **Kris Rutten**

EN works as a tenure track professor at the Department of Educational Studies of Ghent University where he leads the research group Culture & Education. He studied Art History and Comparative Cultural Studies and obtained a PhD in Educational Sciences with a dissertation on the rhetorical and narrative turn in education. His fields of expertise are: The

rhetorical curriculum, The rhetoric of cultural literacy, The ethnographic turn in the Arts, The pedagogical role of cultural institutions. works as a tenure track professor at the Department of Educational Studies of Ghent University where he leads the research group Culture & Education. He studied Art History and Comparative Cultural Studies and obtained a PhD in Educational Sciences with a dissertation on the rhetorical and narrative turn in education. His fields of expertise are: The rhetorical curriculum, The rhetoric of cultural literacy, The ethnographic turn in the Arts, The pedagogical role of cultural institutions. blac

FR travaille comme professeur titulaire au département d'études pédagogiques de l'université de Gand où il dirige le groupe de recherche Culture & Education. Il a étudié l'histoire de l'art et les études culturelles comparatives et a obtenu un doctorat en sciences de l'éducation avec une thèse sur le tournant rhétorique et narratif dans l'éducation. Ses domaines d'expertise sont les suivants : Le curriculum rhétorique, La rhétorique de l'alphabétisation culturelle, Le virage ethnographique dans les arts, Le rôle pédagogique des institutions culturelles.

NL is als tenure track docent verbonden aan de vakgroep onderwijskunde van de Universiteit Gent en leidt de onderzoeksgroep Cultuur & Educatie. Hij studeerde kunstwetenschappen en vergelijkende cultuurwetenschap en behaalde nadien een doctoraat in de pedagogische wetenschappen met een proefschrift over de retorische en narratieve wending in educatie. Zijn onderzoek richt zich op: De plaats van retoriek in het curriculum, De retoriek van culturele geletterdheid, De pedagogische rol van culturele instituties en De etnografische wending in kunst.

### **Hari Prasad Adhikari Sacré**

EN works as academic and cultural entrepreneur on educational, political and spiritual questions amidst histories of displacement, heteronormativity and imperialism. He is currently affiliated to

the department of educational studies at Ghent University, where he works on a PhD thesis in the domain of cultural pedagogy. He obtained a masters in Cultural Studies at the Catholic University of Leuven.

FR travaille comme académicien et entrepreneur culturel sur des questions éducatives, politiques et spirituelles à travers des histoires de déplacement, d'hétéronormativité et d'impérialisme. Il est actuellement affilié au département des études éducatives de l'université de Gand, où il travaille sur une thèse de doctorat dans le domaine de la pédagogie culturelle. Il a obtenu un master en études culturelles à l'Université catholique de Louvain.

NL werkt als academicus en cultureel ondernemer aan educatieve, politieke en spirituele vraagstukken aan de hand van verhalen over ontheemding, heteronormativiteit en imperialisme. Hij is momenteel verbonden aan de afdeling Onderwijskunde van de Universiteit Gent, waar hij werkt aan een doctoraatsthesis op het gebied van de cultuurpedagogie. Hij behaalde een masterdiploma in culturele studies aan de Katholieke Universiteit Leuven.

### Femke Snelting

EN develops research projects at the intersection of feminisms, design and free software. In various constellations she explores how digital tools and cultural practices might co-construct each other. She is member of Constant.

<http://snelting.domainepublic.net>

FR développe des projets de recherche à la croisée des féminismes, du design et des logiciels libres. Au sein de différentes constellations, elle explore comment les outils numériques et les pratiques culturelles peuvent se co-construire mutuellement. Elle est membre de Constant.

<http://snelting.domainepublic.net>

NL ontwikkelt onderzoeksprojecten op het snijvlak van feminisme, design en vrije software. In verschillende constellaties verkent ze hoe digitale tools en culturele praktijken elkaar kunnen co-construeren.

Ze is lid van Constant.

<http://snelting.domainepublic.net>

### Saskia Willaert

EN is in charge of the collection of African instruments at the Musical Instruments Museum in Brussels.

FR est responsable de la collection d'instruments africains au Musée des Instruments de Musique à Bruxelles.

NL is verantwoordelijk voor de collectie Afrikaanse instrumenten in het Muziekinstrumentenmuseum in Brussel.



# Colophon / Colofon / Colophon

<https://diversions.constantvzw.org>

**Edited by / Éditée par / Redactie**  
Constant (Elodie Mugrefya,  
Femke Snelting)

**Translations / Traductions / Vertalingen**  
An Mertens, Elodie Mugrefya, Donatella  
Portoghese, Femke Snelting. *Mise en Valeur*  
*et Omission*: Eva Van Walle, *Immaterieel*  
*erfgoed, soms schuurt het ook digitaal*: Judith  
Hoorens. *Close readings*: Nil Ramos, Steven  
Talon.

**Transcription**  
Mara Ittel

**Proofreading / Rélecture / Proeflezing**  
Emma Kraak, Donatella Portoghese

**Design + web development / Graphisme**  
**+ développement web / Grafisch ontwerp**  
**+ webontwikkeling**  
OSP (Sarah Magnan & Gijs de Heij)

**Fonts / Polices / Lettertypes**  
Avara, Spectral, Poppins, ocr-pbi

**Tools / Outils / Gereedschappen**  
MediaWiki, HTML, CSS, paged.js, Firefox,  
Gimp, Ghostscript, MuPDF, PDFtk

**Printing / Imprimée par / Druk**  
Graphius, Harry Studio (dust jacket /  
jaquette / stofomslag), AJM Print-Shop  
(color pictures / images couleur /  
kleurenfoto's)

**Copyleft with a difference, 2020**  
Artists, authors and Constant, Association  
for Art and Media, Brussels / Artistes,  
auteurs et Constant, Association pour les  
arts et les médias, Bruxelles / Kunstenaars,  
auteurs en Constant, Vereniging voor  
Kunst en Media

**License / License / Licentie**  
Texts and images developed by DiVersions  
are available under the Collective

Conditions for Re-Use (cc4r) 1.0. You may  
copy, distribute and modify them according  
to the terms of the cc4r. Other materials  
copyright by the authors / Les textes et  
images développées par DiVersions sont  
disponibles sous les Collective Conditions  
for Re-Use (cc4r) 1.0. Vous pouvez les  
copier, distribuer et modifier selon les  
termes de la cc4r. Les autres matériaux sont  
assujettis aux droits d'auteur choisis par les  
auteurs. Teksten en afbeeldingen  
ontwikkeld door DiVersions zijn  
beschikbaar onder de Collective  
Conditions for Re-Use (cc4r) 1.0. U kunt ze  
dus kopiëren, verspreiden en wijzigen  
volgens de voorwaarden van de cc4r.  
Andere materialen: auteursrecht bij de  
auteurs. [https://gitlab.constantvzw.org](https://gitlab.constantvzw.org/unbound/cc4r)  
[/unbound/cc4r](https://gitlab.constantvzw.org/unbound/cc4r)

**Thank you / Merci / Bedankt**  
De auteurs, Ariella Aïsha Azoulay, Jeroen  
Bourgonjon, Matthias De Groof, Louis  
Rodil-Fernández, Emiel Van Binnebeke,  
Nacha Van Steen, Els Van Rompuy, Chris  
Vastenhoudt, Saskia Willaert and the  
collections / et les collections / en de  
collecties: Musées royaux d'Art et  
d'Histoire (Carmentis), Musical  
Instruments Museum (MIM),  
immaterieelerfgoed.be, Wikidata +  
Wikipedia.

**Developed in collaboration with /**  
**Développée en collaboration avec /**  
**Ontwikkeld in samenwerking met**  
UGent (Department of Educational  
Studies), Werkplaats immaterieel erfgoed,  
meemoo (Vlaams Instituut voor het  
Archief), RoSa (Kenniscentrum voor gender  
en feminisme).

**With the support of / Avec le soutien de /**  
**Met de steun van**  
Vlaamse Overheid, Fédération Wallonie-  
Bruxelles Arts Numériques.

**ISBN**  
9789081145992



ve is a collection of documents  
: physical, that is constructed to  
: across multiple contexts such as  
: and governmental, private and  
: cial, educational, private and  
: etc. This multiplicity of  
: nents causes the documents to be  
: a wide range of reasons. The In  
: ses, the process of archiving has  
: is a rigidly codified act from the  
: to the institutionalised aspect of  
: ess. Being the product of  
: onalisation, archives have been  
: g much critical scrutiny because  
: strong political implications.  
: e most often of than the  
: t, the act of archiving creates  
: te an imbalanced relationship  
: t the one who's archiving and the  
: 's being archived. Archives  
: ed by institutions such as  
: is and scientific centers have  
: a mirror of the disproportionate  
: elations shaping our society such  
: wealthy educated professionals  
: ng and archiving the  
: ivileged or the white  
: a West archiving the indigenous  
: ions. Archives have the power to  
: n or even strengthen the  
: ion and subjugation of their  
: d subjects through the shaping of  
: lar narratives by the archivist. As  
: Mbembe argued 'the archive is  
: ly the product of a judgement, the  
: f the exercise of a specific power  
: hority'. But not all archives, and  
: nstitutions are the same. They are  
: ng used by communities as tools  
: ctices of resistance. Caring for  
: wn documents and histories for  
: ommunities to thwart the authority  
: tional archives as they create  
: lties to shape other narrative and  
: t their eradication by capitalist,  
: chal and colonial states.

al heritage is a term used to  
: al heritage is a term used to  
: be the tangible and intangible  
: is that a heritage is cultural h  
: ere a

# Content

What is a cultural heritage? The term is a bit confused with the term of 'cultural heritage' which is a bit more specific. The term 'cultural heritage' is used to describe the material and immaterial heritage of a community. It is a term that has been used for a long time, but it is not always clear what it means. In the past, it was often used to describe the physical remains of a civilization, such as buildings, monuments, and artifacts. But in the 20th century, the concept of cultural heritage expanded to include intangible heritage, such as traditions, customs, and languages. This expansion was driven by a growing awareness of the importance of these intangible elements in shaping a community's identity and history. Today, cultural heritage is seen as a key component of a community's cultural capital, and it is increasingly being recognized as a valuable resource for sustainable development. However, the concept of cultural heritage is still evolving, and there are many debates about what should be included and how it should be protected. One of the main challenges is how to balance the interests of different groups, including local communities, governments, and international organizations. Another challenge is how to deal with the commodification of cultural heritage, which can lead to the loss of its authenticity and meaning. Despite these challenges, the concept of cultural heritage remains an important one, and it is likely to continue to evolve in the years to come.

Classification is the practice of sorting out elements. The practice of classification is pervasive in our lives. We classify things in many different ways, from the way we organize our bookshelves to the way we categorize people. Classification is a fundamental part of how we make sense of the world around us. It allows us to identify patterns, understand relationships, and make predictions. In the past, classification was often done in a very rigid and hierarchical way. For example, in the 19th century, scientists classified plants and animals based on their physical characteristics. This approach was based on the idea of a 'great chain of being', where everything was seen as part of a single, continuous hierarchy. However, in the 20th century, there was a shift towards a more flexible and inclusive approach to classification. This was driven by a growing awareness of the complexity and diversity of the natural world. Scientists began to recognize that many organisms did not fit neatly into traditional categories, and they started to develop new classification systems that were more based on evolutionary relationships. Today, classification is still an important part of many fields, including biology, anthropology, and history. However, it is also being challenged by new technologies and ideas. For example, the rise of digital databases and big data has led to the development of new classification methods that are more dynamic and data-driven. Additionally, there is a growing emphasis on the importance of context in classification, with a focus on understanding how different elements are related to each other and to the world around them. Overall, classification remains a central part of how we understand the world, but it is also being re-examined and redefined in new and exciting ways.

What is a cultural heritage? The term is a bit confused with the term of 'cultural heritage' which is a bit more specific. The term 'cultural heritage' is used to describe the material and immaterial heritage of a community. It is a term that has been used for a long time, but it is not always clear what it means. In the past, it was often used to describe the physical remains of a civilization, such as buildings, monuments, and artifacts. But in the 20th century, the concept of cultural heritage expanded to include intangible heritage, such as traditions, customs, and languages. This expansion was driven by a growing awareness of the importance of these intangible elements in shaping a community's identity and history. Today, cultural heritage is seen as a key component of a community's cultural capital, and it is increasingly being recognized as a valuable resource for sustainable development. However, the concept of cultural heritage is still evolving, and there are many debates about what should be included and how it should be protected. One of the main challenges is how to balance the interests of different groups, including local communities, governments, and international organizations. Another challenge is how to deal with the commodification of cultural heritage, which can lead to the loss of its authenticity and meaning. Despite these challenges, the concept of cultural heritage remains an important one, and it is likely to continue to evolve in the years to come.

Cultural appropriation takes place when cultural elements are transferred between cultures. This is a complex and often controversial issue, as it involves the borrowing of elements from one culture and their use in another. There are many different ways in which cultural appropriation can occur, from the adoption of fashion styles to the use of religious symbols. Some people see cultural appropriation as a form of cultural exchange and appreciation, while others see it as a form of cultural exploitation and disrespect. The issue is particularly contentious when it comes to the appropriation of elements from marginalized or indigenous cultures. In these cases, the appropriation of cultural elements can be seen as a way of erasing or diminishing the identity and history of the original culture. Additionally, the appropriation of cultural elements can also be seen as a way of profiting from the culture of others, which can be particularly offensive to those who have been historically oppressed. However, there are also arguments in favor of cultural appropriation. Some people argue that it can be a way of promoting cross-cultural understanding and appreciation. They also argue that it can be a way of preserving and celebrating cultural diversity. Ultimately, the issue of cultural appropriation is a complex one, and it is one that requires careful consideration and dialogue. It is important to recognize the power of culture and the impact of appropriation, and to work towards a more equitable and respectful way of engaging with different cultures.

from the... Under... are ofte... protect...  
Decolo... A deco... taught... we we... for an... unapol... of dism... The di... move... omnip... part of... langua... being a... gender... food, t... Decolo... genera... from o... of the... regime... vige... II's... genera... coloi... decolo... collec...  
Divers... Divers... having... elem... syno... beca... defin... eom... as be... huma... refer... relig... use o... real... insti... In th... divers... inst... insta... "div... fra...