



**IV SEMINÁRIO  
INTERNACIONAL  
ARQUIVOS de  
MUSEUS e PESQUISA**

*A formação interdisciplinar do  
documentalista e do conservador*



**Anais do**  
**IV SEMINÁRIO**  
**INTERNACIONAL**  
**ARQUIVOS de**  
**MUSEUS e PESQUISA**

*A formação interdisciplinar do  
documentalista e do conservador*

Ana Gonçalves Magalhães (Organizadora)

Universidade de São Paulo  
Museu de Arte Contemporânea  
MAC USP

São Paulo  
2017

Seminário Internacional Arquivos de Museu e Pesquisa (4.: 2015: São Paulo, Brasil)

Anais do IV Seminário Internacional Arquivos de Museu e Pesquisa: A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador / Coordenação editorial Ana Gonçalves Magalhães... [et al.]; Textos Millard Schisler... [et al.]. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museu e Pesquisa, 2017.

Evento realizado na Universidade de São Paulo, de 28 e 29 de setembro de 2015.

ISBN 978-85-94195-15-9

1. Arquivos de museu – Seminários 2. Documentação 3. Preservação e Conservação de Documentos I. Coordenação II. Textos

CDD 069.52

---

**GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**

**Governador**

Geraldo Alckmin

**SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO**

**DE SÃO PAULO**

**Secretário**

José Luiz de França Penna

**PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO**

**Diretor Geral**

Jochen Volz

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**Reitor**

Marco Antonio Zago

**FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

**Diretora**

Maria Angela Faggin Pereira Leite

**Vice Diretor**

Ricardo Marques de Azevedo

**INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS**

**Diretora**

Sandra Margarida Nitrini

**Vice Diretor**

Paulo Teixeira Iumatti

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA**

**Diretor**

Carlos Roberto Ferreira Brandão

**Vice Diretora**

Katia Canton

**MUSEU PAULISTA**

**Diretora**

Solange Ferraz de Lima

**Vice Diretora**

Vânia Carneiro de Carvalho

**Sesc - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO -  
ADMINISTRAÇÃO REGIONAL DO ESTADO  
DE SÃO PAULO**

**Presidente do Conselho Regional**

Abram Szajman

**Diretor do Departamento Regional**

Danilo Santos de Miranda

**Superintendentes**

**Técnico-Social** Joel Naimayer Padula

**Comunicação Social** Ivan Paulo Giannini

**Administração** Luiz Deoclécio Massaro Galina

**Assessoria Técnica e de Planejamento** Sérgio

José Battistelli

**Gerentes**

**Estudos e Desenvolvimento** Marta Colabone

**Adjunto** Iã Paulo Ribeiro Sesc



**IV SEMINÁRIO  
INTERNACIONAL  
ARQUIVOS de  
MUSEUS e PESQUISA**

*A formação interdisciplinar do  
documentalista e do conservador*

**IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS  
DE MUSEUS E PESQUISA**

A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador

28 e 29 de setembro de 2015

Auditório István Jancsó, Espaço Brasileira - USP

Avenida Professor Luciano Gualberto, número 78

Cidade Universitária - Butantã - São Paulo

**Realização**

Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa

**Comissão organizadora**

Ana Gonçalves Magalhães (MAC USP)

Ana Pato (Doutoranda Programa de Pós-Graduação FAU USP)

Cristina Lara Corrêa

Elisabete Marin Ribas (IEB USP)

Elizabeth Brasileiro (SESC)

Gabriel Moore Forell Bevilacqua (UFF-RJ)

Millard Schisler (Rede Memorial)

Patrícia Quadros (SESC)

Rodrigo Irponi (Museu Paulista - USP)

Solange Ferraz de Lima (Museu Paulista - USP)

Tatiana Vasconcelos (Museu Paulista - USP)

---

**EDIÇÃO ANAIS IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL  
ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA**

A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador

**Coordenação editorial**

Ana Gonçalves Magalhães (MAC USP)

Elisabete Marin Ribas (IEB USP)

Cristina Lara Corrêa

Dina Uliana (FAU USP)

Fernanda d'Agostino (Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Isabel Ayres Maringelli (Pinacoteca do Estado de São Paulo)

**Tradução do inglês para português**

Ana Pato (Doutoranda Programa de Pós-Graduação FAU USP)

Cristina Lara Corrêa

Isabel Ayres Maringelli (Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Marina Barzon Silva (Mestranda Programa Interunidades em

Estética e História da Arte - MAC USP)

**Projeto gráfico e diagramação**

Karine Tressler

**Apoio**

AUCANI USP

FAPESP

CAPES

CNPQ

IEB

# Sumário

<i>GT Arquivos de Museus e Pesquisa</i> Apresentação	7
<i>Ana Gonçalves Magalhães</i> <b>Perguntas a Giselle Beiguelman</b>	11
<i>Millard Schisler</i> <b>Mesa 1 – Curadoria e preservação digital</b>	31
<i>Magali Melleu Sehn</i> <b>Preservar para (re) exibir: a linha tênue entre as atribuições de todos os envolvidos no processo</b>	37
<i>Joyce Ray</i> <b>Digital Curation and Museum Archives: Educating Professionals for Digital Stewardship and Innovation</b>	51
<i>Joyce Ray – Tradução Isabel Ayres Maringelli</i> <b>Curadoria digital e arquivos de museu: educando profissionais para gestão digital e inovação</b>	65
<i>Cristina Lara Corrêa</i> <b>Mesa 2 – Situações de risco</b>	81
<i>Peter Blum</i> <b>How to Face Disasters and Other Risky Situations</b>	85
<i>Peter Blum – Tradução Marina Barzon Silva</i> <b>Como enfrentar desastres e outras situações de risco</b>	103

<i>Beatriz Haspo</i>	
<b>Emergências em Armazéns de Alta Densidade para Coleções da <i>Library of Congress</i> (E.U.A.)</b>	<b>123</b>
<i>Ana Pato</i>	
<b>Mesa 3 – Arte e Arquivo: residências artísticas como ativadoras de arquivos e bibliotecas</b>	<b>149</b>
<i>Yvon Lemay</i>	
<b>Art and Archives: New Archival Perspectives</b>	<b>153</b>
<i>Yvon Lemay – Tradução Marina Barzon Silva</i>	
<b>Arte e Arquivos: Novas Perspectivas da Arquivologia</b>	<b>181</b>
<i>Ana Pato</i>	
<b>A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador. Perguntas para Mabe Bethônico</b>	<b>211</b>
Sobre os autores	<b>221</b>

## **IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa**

*A formação interdisciplinar do  
documentalista e do conservador*

O Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa busca debater conhecimentos e experiências sobre o papel das instituições de custódia de coleções de interesse público e dos desafios colocados pelas práticas de documentação, pesquisa e preservação, desde sua primeira edição em 2009.

A partir de então, a composição do grupo em formato de fórum contínuo e permanente de profissionais, ativos nas esferas pública e privada, alargou questões contemporâneas comuns relevantes para a produção nacional e internacional em três linhas de pesquisa: bancos de dados e vocabulários controlados, preservação digital e direitos autorais. Eventos, sistematizações de conteúdo e publicações são atividades assertivas construídas e compartilhadas no decorrer dos últimos anos, assegurando a partilha de tais esforços intelectuais e práticos diante do trato com o patrimônio cultural. São responsabilidades que contribuem para a melhoria na implementação de estraté-

gias e políticas que garantam a preservação e o gerenciamento de risco das coleções durante seu uso físico e virtual. Diante dessa realidade complexa, o fio condutor do presente evento foi a formação interdisciplinar do documentalista e do conservador.

Transitar no campo do patrimônio histórico cultural implica em desenvolver múltiplas habilidades diante da materialidade dos acervos ou da imaterialidade dos saberes adquiridos e transferidos segundo várias escolhas e interpretações. Discorrer sobre a formação continuada desses profissionais que alinham funções de conservação, pesquisa, comunicação e elaboração de políticas institucionais, vislumbra a segurança e o bom acesso quando esses acervos estão disponíveis ao público, seja interno ou externo, físico ou virtual.

A recente transformação de paradigmas marcada pela tecnologia em ágil expansão, de novas formas e meios de produção e extroversão dessas coleções, tem sido um forte desafio à salvaguarda em instituições de memória. Assim, o *IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa* se estrutura em três eixos conduzidos no formato de estudos de caso, apresentados pelos profissionais convidados.

## **1. CURADORIA E PRESERVAÇÃO DIGITAL**

A preservação de acervos digitais em arquivos e museus representa um desafio já vivenciado pelos profissionais que se veem hoje responsáveis pelo gerenciamento e preservação de objetos físicos como também agora da informação dos novos objetos digitais. As práticas de trabalho e soluções criadas como resposta não só passam pela complexidade do problema, a sustentabilidade a médio e longo prazo das ações, mas também pela formação urgente e contínua dos profissionais que assumem a responsabilidade desta curadoria digital. Esta mesa apresentou experiências de formação em curadoria digital e preservação de objetos digitais complexos, com intuito de traçar um panorama crítico das práticas contemporâneas e da interdisciplinaridade necessária para tal, dentro de um contexto museológico.

## **2. SITUAÇÕES DE RISCO**

No Brasil, a área cultural é ainda, em muitos momentos, marginalizada nas questões de políticas públicas. Na área privada, as coleções particulares configuram-se em, mais do que a preservação de uma memória, um profícuo investimento financeiro. Entretanto, seja em coleções privadas, sejam nas públicas, documentos, livros e objetos de arte não estão blindados de sofrerem sinistros e danos, seja pelo sistema social em que estejam inseridos, seja pelas condições ambientais do entorno. Mudanças climáticas mundiais, mercado de contrabando de objetos de arte, urbanização desregrada e falta de planejamento urbano. O objetivo dessa mesa consistiu na apresentação de experiências bem sucedidas, a partir de duas perspectivas: políticas de uma eficaz conservação preventiva e a atuação precisa de recuperação de um patrimônio coletivo após uma situação de catástrofe.

## **3. ARTE E ARQUIVO: RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS COMO ATIVADORAS DE ARQUIVOS E BIBLIOTECAS**

A temática do arquivo tem sido amplamente discutida no campo da arte, e artistas e curadores têm se voltado aos arquivos como fonte de pesquisa e produção. O início do século 21 impulsionou uma série de exposições e publicações dedicadas às práticas artísticas ligadas ao arquivo. Não há como negar a valiosa contribuição engendrada pelos curadores e artistas na organização de exposições, colóquios e publicações sobre o tema. Entretanto, é fundamental considerar que, para operar uma mudança na forma de organizar os arquivos, será necessário rever a posição dos arquivistas e documentalistas no campo da arte contemporânea. Assim, para repensarmos os arquivos, as bibliotecas e seus usos, é essencial procurarmos pistas, dentro de um panorama global e transdisciplinar. É esse entremeio que a exploração do arquivo pelo artista pode colaborar de forma bastante proveitosa, seja na valorização cultural do arquivo ou mesmo no estabelecimento de novos critérios de organização e visibilidade dos documentos e imagens do arquivo. Enquanto, para os arquivistas e documen-

talistas, os documentos são descritos e analisados por sua natureza testemunhal e informacional, para os artistas, os documentos possuem, ainda, a capacidade de emocionar e de problematizar. O reconhecimento dessa qualidade revela uma dimensão até então oculta para a arquivística e tem como potencial criar caminhos para possibilitar o acesso do público aos arquivos. O objetivo dessa mesa foi discutir novas formas de exploração dos arquivos e bibliotecas, tendo a arte contemporânea e as experiências com artistas nos arquivos como temática.

### **GT Arquivos de Museus e Pesquisa**

## Perguntas a Giselle Beiguelman<sup>1</sup>

*Respostas para Ana Gonçalves Magalhães*

**Ana Gonçalves Magalhães:** Giselle, obrigada pela sua presença e pela sua contribuição para a abertura do *IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*, que foi muito importante, porque você abriu o seminário tratando de questões fundamentais do seu trabalho e onde você procurava refletir sobre isso. Eu queria que você começasse falando um pouco sobre a sua carreira. Como é que você se aproximou da arte?

**Giselle Beiguelman:** Na verdade, eu nunca imaginei que eu iria trabalhar com arte um dia. Eu estudei História, na Universidade de São Paulo (USP), e embora eu já tivesse interesse pelo campo da cultura e estudasse história da cultura, eu não pensava em desenvolver um trabalho artístico pessoal meu. Um pouco por fazer parte dessa geração criada nos anos 1980, muito marcada pela efervescência da poesia concreta, em São Paulo, eu acabei sendo contaminada pela onda semiótica, que rondava a São Paulo dessa época. Andava muito com um pessoal que mexia com o que eu acreditava ser poesia visual em algumas coisas, outras, mais com poesia concreta propriamente dita, mas sem nenhuma grande pretensão. Mas conforme os anos foram se passando,

- 
1. Entrevista feita com a artista Giselle Beiguelman em 10 de agosto de 2016, com duração de 1h35min, tendo por base sua conferência de abertura para o *IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*.

eu já trabalhando profissionalmente no Departamento de Patrimônio Histórico da Eletropaulo, e muito dedicada à pesquisa das relações entre tecnologia e cultura, eu assisti muito de perto a essa virada da chegada dos computadores de uso pessoal, que ainda não eram usados em ambiente doméstico, mas já eram para humanos, para uso nos ambientes de trabalho. Eles não eram para qualquer um, mas já eram acessíveis para profissionais editores de arte trabalharem. Já não era mais uma coisa só de programador. Eu vi os primeiros computadores chegarem dentro do lugar onde eu trabalhava, já no Patrimônio Histórico. Eu estava absolutamente encantada com o desktop, eu sempre dava uma escapada para ver aquilo funcionando. Eu comprei eu mesma um para mim, com tela colorida.

Mais ou menos na mesma época, o Nelson Brissac, que eu ainda não conhecia, estava fazendo o *Arte/Cidade*, e uma das etapas foi justamente no prédio aonde eu trabalhava (Prédio da Eletropaulo, antigo prédio da Light). Eles ocuparam um dos andares, e um dos trabalhos era uma curadoria do Brissac com o Arlindo Machado, de trabalhos de artistas participantes, especialmente desenvolvidos para a maior novidade da época que era o CD-ROM. E eu fui numa apresentação que fizeram, da Itaotec, que era na Rua Bela Cintra, numa sala quase blindada, onde eles apresentaram um computador de mesa com CD-ROM e eu fiquei absolutamente encantada com aquilo. Quando eu vi aquilo funcionando, eu pensei: eu quero fazer isso! Foi aí que eu comecei a entrar realmente num corpo-a-corpo com o computador. A partir de então, eu comecei a levar mais a sério essas experiências que eu fazia com linguagem, e comecei a fazer isso no computador, comecei a testar impressões em papel acetato.

**AGM:** Quando você fala da suas experiências com a poesia concreta, com a linguagem, você tinha referências que eram importantes para você?

**GB:** Augusto de Campos era a maior, ainda é a maior. Uma das minhas maiores emoções foi ter visto recentemente o debate dele com a Marjorie Perloff, no Sesc Pompeia, em julho de 2016. Não

só o debate, mas com ela, toda a reflexão dele sobre a poesia concreta, uma nova reflexão, e essa incrível capacidade que ele tem de repensar a poesia concreta ao longo das décadas.

Outra referência fundamental para mim, nesse campo da linguagem é a Jenny Holzer. Quando eu vi, pela primeira vez, os trabalhos dela com os letreiros eletrônicos, décadas atrás, eu pensei, esse é o último patamar da linguagem, eu fiquei estarelecida. Sou uma fã incondicional da Jenny Holzer, é uma figura que eu absolutamente venero.

Então, acho que essas duas figuras foram as mais fortes para mim. Tinha outras coisas, Décio Pingnatari, Haroldo de Campos, mas nada me impactou mais do que o Augusto de Campos, um poeta a quem eu voltei muitas e muitas vezes.

**AGM:** Entendi... E você compartilhava isso com outros artistas, outros colegas?

**GB:** Sim e arriscava uns experimentos que acreditava serem poesia visual ou literatura multimídia. Eu tinha um círculo de amigos ainda dos tempos da Faculdade de História, com quem eu compartilhava essas coisas e eu acabei sendo indicada para a Marion Strecker, que na época, era da Folha On-line e estava preparando o projeto do Universo On-line (UOL). Foi lá no UOL, só para finalizar esse tópico, que eu comecei a me interessar em pesquisar como a internet mudava os registros de leitura e foi lá que eu comecei a desenvolver o projeto do *Livro depois do livro*.

**AGM:** Que é um projeto seu, que nós temos no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP)...

**GB:** Exatamente. Eu submeti o projeto – era para ser um ensaio convencional – para a Fundação Vitae, na maior cara de pau! Digo cara de pau porque a Fundação Vitae era para pessoas com uma certa carreira, e eu era bem mais jovem nessa época. Mas o júri de literatura, naquele ano, era muito especial. Faziam parte as pro-

fessoras Heloísa Buarque de Hollanda, Marlyse Meyer e Walnice Nogueira Galvão. Portanto, elas ousaram muito, gostaram do projeto e aprovaram. E eu, ainda, acabei fazendo outra coisa, propus, ao final, fazer um website, que fosse o diário da pesquisa que eu me propunha a fazer, e que se tornou mais relevante do que a própria pesquisa. Em uma viagem à Alemanha, fui apresentada ao Rudolf Frieling que, na época era o curador de vídeo do Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM). Ele mostrou o projeto para o Peter Weibel, que havia assumido a direção do ZKM. Weibel me convidou para participar da exposição *Net Condition*. Um divisor de águas na minha história...

**AGM:** Aí foi a primeira vez que você expôs uma obra sua?

**GB:** Sim, pela primeira vez! Como foi uma exposição muito marcante – foi a primeira exposição de *net art* em um museu –, ela acabou me impondo uma condição de artista que eu não tinha antes, e que eu nunca tinha nem pensado em ter.

**AGM:** Isso nós já estamos falando de 1998–1999. É nesse momento que você se aproxima do campo da arte?

**GB:** Eu entrei pela porta da frente, mas acidentalmente. Ou melhor, uma janela se abriu, por um acaso, mesmo. E mudou minha vida.

**AGM:** Então, O *livro depois do livro*, você tinha, num primeiro momento, pensado de fato no formato de livro?

**GB:** Em um formato de ensaio “linear”, corrido, sobre o impacto da internet na literatura. Ele acabou sendo um ensaio multimídia sobre formas de literatura e escrita, mais sobre formas de escritura possíveis na internet, do que a ideia do projeto inicial.

**AGM:** Ou seja, você passou a refletir mesmo, a tentar usar esse meio e colocar o meio à prova, não é?

**GB:** Totalmente. Ele foi realmente um projeto muito importante.

**AQM:** E aí, para realizar esse projeto, bem, você teve o apoio da Fundação Vitae, e infraestrutura?

**GB:** Eu tinha uma bolsa muito boa, em que eu podia trabalhar mesmo na pesquisa.

**AQM:** Sim, mas você tinha um equipamento para trabalhar no projeto?

**GB:** Ah, sim, olhe isso é assim até hoje. Eu nunca precisei de um laboratório para trabalhar nos meus projetos. Em poucos trabalhos meus, eu trabalhei com um programador. Meus projetos são dentro dos meus limites, de até onde consigo ir. Faz parte da minha pesquisa também investigar maneiras de fazer. Sou profundamente adepta do *ready media*, usar a mídia de uma maneira diferente, ver o que acontece, ou usar a mídia exatamente como ela é em um contexto totalmente diferente daquele para o qual ela foi concebida. A infraestrutura do *O livro depois do livro* foi/é a do meu computador mesmo, não tem nada diferente dos outros computadores de uso pessoal, nem melhor, nem pior. No processo de migração agora dos arquivos para o site do MAC USP, uma das discussões que acho mais interessante e que vale um ensaio que eu ainda vou escrever, é: como pensar a preservação de um website com essas características, que guarda ainda uma memória da internet discada, bem como alguns procedimentos, característicos de uma história da internet livre, de uma internet não paranoica? A *net 1.0* era uma internet de acordos pessoais, ou seja, feita com pessoas que desenvolviam programas e não tinham parâmetros de segurança tão rígidos como hoje. Então, isso tudo era inerente a esse primeiro projeto. Eu só tinha mesmo a bolsa, com um valor que não era astronômico, mas que era um valor acima de uma bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) de hoje em dia, uma bolsa de um profissional acadêmico, não um salário desses de profissionais de empresas corporativas.

**AGM:** Acho que você está falando de três coisas que me parecem super importantes: no momento em que você entra no campo da arte, com *O livro depois do livro*, você está lidando com uma internet livre, um lugar de liberdade ainda, dessa autonomia; isso junto com o nascimento do computador de uso pessoal, que é outra coisa que me parece interessante; e você fala sobre o trabalho dentro do limite daquilo que você podia fazer, com o que você tinha no computador de uso pessoal.

**GB:** Eu acho que isso é um esforço, mesmo. Acho que tem dois grandes macro grupos: o artista que hoje pode trabalhar com um equipamento comercial que é acessível a qualquer um. Eu acho que hoje a artemídia, ela é um dos filhos do Marcel Duchamp, por um lado, e dos filhos do Nam June Paik, do outro. Porque tem artistas que precisam de equipamentos sofisticados para que as obras existam. Como o Nam June Paik, que precisava de televisores especiais para suas obras. Acho isso incrível.

Eu sou de uma linhagem de artistas que devoram o que tiver na frente, remixam de alguma forma para fazer funcionar. Esse é um horizonte de sobrevivência *ready media*. Esse ambiente me atrai e me desafia. E o computador pessoal com internet mudou muita coisa nessa direção especialmente.

**AGM:** Então, mas aí como foi que aconteceu para você essa passagem que era seu interesse inicial pela linguagem, pela questão da linguagem – com a internet alterada, a gente tendo um novo modo de aprender as coisas – para a questão da memória?

**GB:** A primeira motivação foi de ordem pessoal: quando eu comecei a perceber que o meu trabalho estava se perdendo. Obras como *O livro depois do livro* não funcionavam mais. Estava me dando conta que o que eu tinha feito estava escapando e se perdendo numa velocidade impressionante. E aí começou a me inquietar, porque até então estava me vendo numa situação em que acreditava que a internet era um lugar de todos, para todos, e para sempre. Quer dizer,

que o que era feito lá, ia ficar para sempre lá. Bem, e de fato, as coisas ficam lá, mas elas ficam, e não funcionam mais. As coisas, no fim, são muito precárias, e estão permanentemente em desenvolvimento, em estado Beta. Ao lado disso, desenvolveu-se uma cultura da paranoia. As tecnologias foram se desenvolvendo de uma maneira que a indústria da tecnologia virou uma indústria da paranoia. O que é o subproduto de massa da indústria bélica? É a paranoia! A priori, o browser e o sistema operacional já vem configurados para suspeitar de qualquer elemento que saia do padrão. E não existe arte que responda ao padrão... Isso transformou a internet, do ponto de vista da *net art 1.0*, em uma ambiente difícil de operar...

**AGM:** Você consegue situar quando isso aconteceu, se isso tem a ver com um evento histórico relevante?

**GB:** Acho que de 2000 para frente, com certeza. Tiveram dois momentos que, sem dúvida, são marcos: O 11 de setembro e o ataque na Espanha, em 2004. Houve momentos massivos e momentos sub-reptícios. A coisa toda é que a tecnologia é praticamente a mesma, ou seja, é possível explodir um *shopping center* com um celular como o seu, ou como o meu... Essa teoria não é de todo absurda. Mas isso criou algo que é uma completa vigilância desses meios, é inegável que os poderes monitoram a nossa vida através dessas ferramentas. Isso tudo transformou a internet num lugar muito mais real do que ela era no início. Bem vindos ao mundo pós-virtual, não é?

**AGM:** É, porque no início, tinha essa ideia da internet como um lugar de autonomia, que se perdeu depois, não é?

**GB:** Tinha, sim. Daquilo que era o projetável, dos prazeres sintéticos. Tinha inclusive uma coisa, que eu não sei se ainda existe para as novas gerações: uma relação menos hierárquica. A internet antes era um espaço de um circuito que permitia a um artista circular com suas próprias pernas, com seu trabalho. A intermediação era a interlocução.

**AGM:** Mas não o meio através do qual um artista apresenta o seu trabalho, é isso?

**GB:** Isso. Essa internet, hoje, ela não tem esse espaço. É uma pena, uma pena. Ela hoje é tomada pelo sistema da arte, com galerias etc.

**AGM:** É nesse contexto, então, que você se volta para a questão da memória.

**GB:** Foi quando eu me dei conta que eu tinha todo um repertório acumulado há muito mais tempo. Eu tinha trabalhado com memória e patrimônio e tinha mais experiência com isso, do que trabalhar com questões relacionadas à arte. Eu fui, então, desenvolvendo uma metodologia, mas eu vim de uma experiência de mais de dez anos em um Departamento de Patrimônio Histórico, ligado à tecnologia. Eu tinha um doutorado em História, portanto, eu tinha uma especialização mesmo em Patrimônio Cultural. E mais recentemente, eu acabei na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU USP), no Departamento de História, que é um departamento que tem uma tradição na área de patrimônio. Isso me permitiu abrir uma nova linha de preservação do patrimônio digital/virtual, e ao mesmo tempo perseguir uma linha de trabalho de criação, com o campo do design. Com isso, eu acabei me aproximando de um tema pelo qual eu me apaixonei, que é o das estéticas da memória, mais do que a própria preservação da memória. E de pensar outras escalas desse fenômeno.

**AGM:** Você falou em “estéticas da memória”. O que é isso para você?

**GB:** Estéticas da memória são as formas de articular um pensamento sobre as maneiras de dar visibilidade ao fazer e pensar das artes da memória. Isso se esclareceu para mim em função do projeto *Memória da amnésia*, apresentado no Arquivo Municipal, de dezembro de 2015 a abril de 2016. Nesse projeto, eu abri mão dos monumentos que estavam na cidade, e fui atrás dos monumentos que tinham

sido “arquivados”, tratados como documentos, jogados dentro de um depósito, e esquecidos lá. E comecei a pensar que eles eram parte de uma escolha estética, mas constituíam uma estética da memória. Estética da memória essa que não fazia mais sentido para o nosso presente, não só pelos materiais e temas que eles consagravam, mas também porque eles tinham uma verticalidade e uma espacialização que já não respondiam mais a essa fragmentação do nosso cotidiano.

Quais são as estéticas da memória de hoje? Elas são os bancos de dados. Pensando “estética” como uma “pensabilidade” sobre a arte, e a arte como uma forma de tratar determinadas questões. E as estéticas da memória são uma possibilidade de dar forma a esse pensamento. Penso que vivemos uma overdose de memória. E ela mais atrapalha do que ajuda...

**AQM:** Ela atrapalha bastante, até porque a gente vive em uma era de internet controlada, vigiada etc., mas ao mesmo tempo com a imagem de que todo mundo acessa o que quiser ali, pode colocar o que quiser ali. Há uma abundância de documento, mas que não é o documento que passa por uma discussão, talvez, consensuada.

**GB:** Eu tenho a mesma impressão que você. Até porque nessa overdose documental, a gente vive no pânico de que tudo vai se perder. Então se registra tudo, tudo que você não censura, tudo vai se acumulando na internet, e acho mesmo que a melhor imagem para ela é a do conto do Jorge Luis Borges, sobre o rigor na ciência, que o personagem quer fazer um mapa, e esse mapa tem de ser tão perfeito, que ele faz um mapa na escala 1:1, e esmaga a cidade, e todo mundo morre. Aboliu a representação. A overdose documental implica na nossa incapacidade de imaginar, e esse espaço entre o que foi e o que sobrou do que foi. O Peter Pál Pelbart tem um texto muito incrível em que ele fala que a gente não consegue mais lidar com a ideia de um passado que passou.

**AQM:** E o medo, ao mesmo tempo, de pensar na seleção e no des-carte. Um pavor de se jogar fora...

**GB:** Como se desse para guardar tudo e isso fosse resolver o problema.

**AGM:** Mas para não perder o fio, eu queria voltar para a questão da memória e falar da estética do banco de dados. Há também uma virada aqui: num primeiro momento, a gente fala da lista, e depois a gente tem uma outra coisa que é o banco de dados, que é uma lista mais complexa, vamos dizer assim.

**GB:** É, porque ele é uma lista codificada, ele é uma lista interceptada por muitas listas. O que é mais fascinante é que ele é a lista dos metadados, onde você vai jogando o espaço entre espaços. Não é mais o que está em cada coluna, ou o que está em cada gaveta. O que interessa é o que você coloca entre cada coluna e cada gaveta. Isso é o que permite uma estética do banco de dados, esse trabalho dos interstícios que vão sendo acrescentados. Isso é uma coisa que só existe hoje em dia.

**AGM:** É, eu estou me lembrando, que para a publicação do nosso simpósio<sup>2</sup>, lá em 2012, eu me referi a um conjunto de ensaios de Umberto Eco, intitulado *A vertigem das listas*, em que ele falava da lista como forma de representação do conhecimento. E agora, a gente muda para essas listas relacionadas, emaranhadas, que hoje tentam dar conta de alguma forma da representação do conhecimento. Mas parece que a gente ainda não descartou a voracidade enciclopédica, não é?

**GB:** Não, não saímos ainda da pulsão linear, de jeito nenhum... Mas somos muito frágeis em relação aos processos de “tagueamento”. Acreditamos ingenuamente que o que nos rodeia são questões

- 
2. Referência ao simpósio ‘Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais’, realizado em 2012 na FAU USP em parceria com o Ars Electronica (Linz, Áustria). Os textos foram posteriormente publicados em livro com nome homônimo ao evento, em 2014, pelas Editoras Peirópolis e Edusp.

técnicas e que não nos interessam... Achamos que é muito bom o *Gmail* ser de graça, mas em nenhuma momento nos perguntamos como é possível isso. É aquela máxima americana, “*there’s no free lunch!*”, não existe mesmo, e o que você está pagando, está pagando em metadados. Não que exista um interesse no SEU metadado. Metadados só interessam se eles criaram um *hub*. O que interessa é assim: nós, aqui, que frequentamos o Santo Grão<sup>3</sup>, que usamos *Whatsapp*, que frequentamos tal círculo de consumidores, que temos este padrão de consumo, tudo isso é identificado dentro de um algoritmo. Esses dados é que começam a produzir sentido. Essa lógica é uma lógica que nós ainda lidamos muito mal, nós das humanidades. Acho que pessoas como o Lev Manovich começam a lidar muito bem, combinando metadados com questões das ciências humanas... *Digital Humanities* é um campo em expansão e de extrema relevância para a contemporaneidade.

**AQM:** Eu já li alguma coisa a respeito disso, que é o impacto que esse tipo de cultura, e o que a gente pode extrair dessa mineração de dados para a área de ciências humanas. Me parece que tem uma metodologia de pesquisa nova aí...

**GB:** Totalmente de acordo, e precisamos parar de sermos preconceituosos, de achar que é besteira. Grandes museus do mundo estão tentando usar essas ferramentas, e alguns museus, como o Museum of Modern Art (MoMA), estão fazendo coisas bastante interessantes. Acho que esse é um lugar para o museu atingir um novo público e agregar alguma informação decente. Não apenas estimular coisas do tipo tirar a foto ao lado do quadro que você mais gosta, concorrer a um ingresso, mas realmente ter acesso as informações mais interessantes e qualificadas sobre as obras, participando cognitivamente dos processos expositivos.

---

3. Nome do café Santo Grão, estabelecimento onde a presente entrevista foi realizada.

**AGM:** Talvez deixar de trabalhar com coisas muito quantitativas, e trabalhar mais com coisas mais excepcionais e que nunca aparecem, não é? E que aparecem e podem revelar outras coisas...

**GB:** Exatamente!

**AGM:** É, mas essa é uma coisa que a comunidade acadêmica, na área das humanidades, ainda tem resistência.

**GB:** Tem muito preconceito....

**AGM:** No caso do Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, no seminário que organizamos em 2013, conhecemos a experiência do Rijksmuseum de Amsterdã. A curadora de informações do museu – um cargo novo dentro do organograma de um museu tradicional como é o Rijksmuseum – Lizzy Jongma, falou justamente do uso de plataformas virtuais, do site do museu para criar projetos de divulgação e interação do público com o acervo, no contexto da reforma de dez anos pela qual o museu passou. O recurso usado pelo Rijksmuseum foi trabalhar via seu website, com foco na digitalização de seu acervo para manter-se ativo.<sup>4</sup>

A outra coisa que eu queria te perguntar é o seguinte: bem, a gente passou da questão da linguagem para a questão da memória. Na questão da memória, me parece, é onde aparece a ideia do arquivo no seu trabalho. Então, eu queria que você falasse disso, ou seja, para suas proposições artísticas como você vê a questão do arquivo, o que é o arquivo para você?

**GB:** O arquivo tem várias dimensões. É um lugar de memórias difíceis. No arquivo, os mortos falam... O arquivo tradicional –

---

4. O texto da comunicação está publicado em *Anais do III Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: Humanidades e interfaces digitais*. São Paulo, Brasil, 17 e 18 de setembro de 2013. - São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2015, p. 71 - 87.

não o banco de dados – é um lugar em que muitas vezes os documentos são difíceis de manusear, as coisas podem ser frágeis... Mas ao mesmo tempo ali tudo tem uma ordem, uma ordem do tempo e uma ordem da própria Arquivística e uma ordem de um poder intrínseco. O poder que garantiu sua permanência no tempo (e sua própria sobrevivência no arquivo). No campo da arte, quando penso no que em geral é entendido como “arte arquivista”, esse parâmetro de arquivo é totalmente diferente, quase invertido, porque são arranjos essencialmente pessoais e não submetidos a tantas lógicas superpostas como as do arquivo institucional, com todas essas dinâmicas de poder implícitas.

**AGM:** É, a meu ver, os artistas tem uma fascinação com um certo tipo de arquivo, que é o arquivo pessoal, e com o potencial narrativo desse tipo de arquivo. Mas não é só isso: como você muito bem colocou, ele pode não ser o arquivo de um indivíduo, ele pode ser um arquivo de vários tempos.

**GB:** Então, é esse outro tipo de arquivo que me fascina. Eu entendo que no campo da arte, o arquivo é entendido de uma forma muito elástica: ele é confundido com a coleção, com a ideia de pilhas, e com várias outras formas. Para mim, pessoalmente, o arquivo é de fato um local muito específico e institucional. Eu trabalhei durante muitos anos em arquivos e tenho uma verdadeira paixão por esses “submundos” dos lugares da memória... O arquivo é um deles. Alguns são lugares muito difíceis, outros são lugares mais burocráticos. Eu gosto de arquivos de grande escala, um lugar como o Arquivo Nacional, por exemplo. Essa ideia de que você mede o arquivo por comprimento: as instituições apresentam-se com dados do tipo: possui x quilômetros de documentação... Acho isso sensacional.

**AGM:** Com isso que você está colocando agora, me vem uma outra questão: o arquivo não é necessariamente um lugar da memória, mas um lugar do esquecimento.

**GB:** Absolutamente! Aliás, políticas do esquecimento é um assunto que me interessa muito. Isso foi o centro do projeto *Memória da amnésia* (2015-2016), onde eu estava muito mais preocupada sobre como as instâncias de poder criavam mecanismos e decidiam maneiras de suprimir pedaços da história do que com o quê as pessoas lembravam da paisagem. Agora, nesse último trabalho que eu fiz, *Quanto pesa uma nuvem?* (2015-2016), fruto da minha viagem para a Polônia, com curadoria da Ana Pato, foi um trabalho muito difícil de fazer. Aí tive que lidar com uma história sem rastros, a busca de reconstruir a memória de um esquecimento.

**AGM:** Você está falando agora do projeto que expôs no Galpão do Videobrasil (de 20 de junho a 25 de julho de 2016)?

**GB:** Sim. Esse é um trabalho que, em alguns momentos, eu achava que não iria chegar até o fim. E foi muito importante o apoio que eu tive na Polônia. Viajei a convite do Adam Mickiewicz Institute, que foi responsável pela minha estada e pesquisa na Polônia e também pelo comissionamento das obras que realizei. Toda a produção e realização foram da Associação Cultural Videobrasil. Foi muito difícil de realizar o projeto... Eu nunca tinha ido à Polônia, tinha recusado convites anteriores, e desta vez, fui e fui às cidades dos meus avós, Varsóvia, Deblin e Przemysl. Fui também para Cracóvia, para Lodz – por causa do museu de arte moderna de lá, que é muito conhecido. Foram dez dias, em outubro de 2015.

Quando eu aterrissei na Polônia, em Varsóvia, eu me dei conta que eu não tinha nenhuma imagem mental da Polônia, que a Polônia era uma página em branco na minha cabeça. Era tão não falada na casa da minha infância, que eu não a associava a nada. Eu nunca tinha tido curiosidade de olhar alguma coisa na internet... Nunca tinha visto uma foto da Polônia. Sabia de uma história que minha avó contava, dela andando na neve, e a neve na altura da coxa dela. Essa era uma imagem para mim muito forte. Minha avó era a única pessoa que deixava escapar algumas coisas,

que tinha saudades de algumas coisas... No mais o que havia era um profundo silêncio.

A viagem inteira foi uma surpresa com as imagens, com o nada que eu sabia, e eu fui fazendo um diário de viagem. Fazia muito sol na Polônia, e no único dia que não fez sol, foi justamente o dia em que visitei Auschwitz. A neblina fechada desse dia é o mote do vídeo central do trabalho. Fiz também uma série de carimbos, feitos de aço com 18 perguntas que eu fui escrevendo no meu diário de viagem; e uns postais, que além das pessoas poderem levar, elas podiam carimbá-los. No fim, a narrativa que produzi é baseada numa história de esquecimento. Bem diferente de *Memória da amnésia*, mas ela também tem a ver com as mesmas dinâmicas.

**AGM:** Em *Memória da amnésia*, você trabalhou dentro de um arquivo, não é?

**GB:** É, e foi super instigante. Ali, eu quis trabalhar com um texto, que é um texto do Jacques Le Goff sobre o documento, a questão de dar um estatuto de monumento a cada documento. Em última instância, ele está solicitando que se leve em consideração a cultura material da página. E investigar o documento em todas as instâncias dele, tridimensionalizá-lo. E o que eu tentei fazer no projeto *Memória da amnésia* foi muito arriscado, mas que eu acho que perturbava as pessoas. Elas falavam “nossa! Isso aqui parece uma praça de guerra!”. Era tudo colocado num cenário muito limpo, absolutamente asséptico, uma série de monumentos que tinham sido recolhidos, e ficaram trancados por quase oitenta anos dentro de um depósito de monumentos – aliás, dentro de vários depósitos – da Prefeitura de São Paulo. E ficaram, às vezes, perambulando pela cidade, até serem recolhidos para esses depósitos. Eu então resgatei alguns deles, colocando-os deitados no ambiente, num lugar muito iluminado, que era essa espécie de átrio central do Arquivo Municipal, com uma grande claraboia no teto. Minha ideia era fazer os monumentos virarem documentos para serem tratados, ao virarem documentos, como monumentos.

Só colocando-os deitados, seria possível entender aquela história da amnésia que eles traziam.

Um temor que eu tive o tempo todo era que esses monumentos simplesmente virassem um jogo de quem reconhecia as figuras históricas/ilustres ali representadas. Não me interessava se o público reconheceria este ou aquele fragmento de monumento. Mas, me interessava resgatar a(s) obra(s) do(s) escultor(es) que o(s) havia(m) produzido. Por outro lado, era importante para mim pensar na história do Liceu de Artes e Ofícios, da tradição dessa escola de formação de artesãos e artistas, e que se perdeu nessa história do mercado de arte. Mas era muito importante para mim, que esse processo não fosse o da relação das pessoas com os monumentos, e sim que fosse sobre políticas do esquecimento. Daí essa parábola de colocar os monumentos deitados, de perceber essas entidades como documentos. Documentos de uma história de esquecimento...

**AGM:** E aí, por fim, nesse ano que você apresentou esses dois trabalhos, você preparou sua livre-docência (FAU USP) e todo o processo parece que culminou agora com uma mostra retrospectiva da sua produção dos últimos dez anos, com *Cinema lascado*.

**GB:** Isso foi um presente que o Eder Chiodetto me deu! Há muito tempo que ele, como ele mesmo diz, ameaçava me “printar”, me imprimir! O Eder já tinha exposto trabalhos meus em várias exposições de fotografia e sempre forçou muito os limites da discussão do meu trabalho como imagem, da contribuição do meu trabalho para uma discussão sobre a imagem. O trabalho que eu faço não é nem vídeo, nem fotografia, ele é imagem digital, em movimento ou não. Isso é uma particularidade e ele pode ser discutido nessa chave.

No fim, essa produção que o Eder Chiodetto organizou, selecionou e curou, tinha uma unidade muito grande. Eu pensava que era uma história acabando e o que eu estava trabalhando sobre memória era um capítulo se abrindo. Eu percebi que na verdade

era essa grande chave das estéticas da memória, das estéticas da obsolescência e da ideia das políticas do esquecimento. Foi muito importante ter as duas mostras acontecendo simultaneamente.

**AQM:** E como isso se junta no seu texto de livre-docência?

**GB:** A minha livre-docência foi uma reunião de nove ensaios críticos meus relacionados a temas que me interessavam. São quatro ensaios teóricos, quatro ensaios experimentais e um ensaio híbrido, tanto escrito quanto visual, parte *on-line*, parte no meio impresso. A primeira parte da tese é sobre o tema das cidades-rede. Na segunda, a discussão se concentra na reflexão sobre arte, patrimônio e memória (no meio urbano e digital).

**AQM:** Então, na verdade, você estava fazendo um balanço daquilo que lhe interessava e que você vinha trabalhando com seus projetos de artemídia.

**GB:** Sim.

**AQM:** Para fecharmos, queria voltar a uma questão: você usou um termo muito interessante, o da “tridimensionalidade do documento”. E em algum momento você falou da internet como o lugar do achatamento, da bidimensionalidade. Como você imagina que poderíamos tridimensionalizar a internet?

**GB:** Isso é impossível... Eu acho que a internet não cabe na nossa geometria. Ela não tem uma geometria de pontos, ela é diagramática. Acho inclusive que a dificuldade que uma crítica mais tradicional de arte tem com ela é exatamente isso, não tem como tridimensionalizá-la. O espaço que ela ocupa, esse espaço dos dados, é um espaço em fluxo e *in between*.

**AQM:** Aí ela entra em choque com a nossa relação com a cultura material. Você falou de duas coisas, da cultura material, da impor-

tância que ela tem para a sociedade atual, e como operamos nesse outro espaço.

**GB:** Hoje eu acho que temos dificuldade de entender a cultura material que dá vida a esse espaço, como essa materialidade que se esvai primeiro, à medida que os *scripts* de programação param de funcionar. Esse mundo digital é todo feito de estruturas muito frágeis, de materiais muito pouco duráveis, e o quanto, ao mesmo tempo, isso ocupa espaço no planeta. Ocupa espaço e gera lixo. Temos uma dificuldade de entender a cultura material dos dados e a cultura do material dos fluxos. Por exemplo, quando fiz o projeto *Wop Art; WAP + Op Art*, que hoje é parte do acervo do MAC USP. Ele foi concebido para os primeiros celulares com conexão à internet, que respondiam ao protocolo WAP. Não temos mais como mostrá-lo. Pois nada mais vai operar naquela velocidade de conexão do início dos 2000.... Temos conhecimento e às vezes até conseguimos preservar os suportes técnicos tradicionais de televisão e rádio, mas não temos isso para os equipamentos novos.

**AGM:** Minha última pergunta para você tem a ver com o problema de como podemos representar o nosso mundo, o mundo real/física à nossa volta nesse ambiente virtual. Como podemos lidar com a ideia de museu, baseado na cultura da durabilidade, da permanência e da atemporalidade, diante dessa nova realidade?

**GB:** Acho que para escapar do risco do museu-mausoléu, conforme já nos alertou Theodor W. Adorno, temos de criar paradigmas para lidar com a perda. Talvez os museus tenham de ser os espaços das perdas, e não da guarda. Estou aqui falando de uma questão que vai além dos problemas enfrentados pelo museu lidando com uma produção artística processual, dos materiais perecíveis, dos anos 1960 e 1970, que é a primeira pauta dos museus de arte contemporânea. Eu não estou falando dos materiais transitórios, estou falando de materiais que não são materiais. Estou falando de dados. Até por falta de vocabulário ainda usamos

o termo “mídia”. Estamos falando, então, de uma outra natureza de obras para as quais não temos ainda um vocabulário apropriado. Precisamos de um outro paradigma, um paradigma da memória pelas perdas... Conceituar as perdas, e negociá-las. Não se trata de discutir a questão do trauma... Mas a perda, de algo que se perdeu porque não funciona... E ainda assim, demanda uma história: uma história das perdas e não dos seus fantasmas.

## REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Gisele; MAGALHÃES, Ana (Orgs). *Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Petrópolis: Edusp, 2014.

JONGMA, Lizzy. **A Arte da Notação: informações da Coleção Rijksmuseum em uma (Conexão) Aberta ao Mundo**. In: *Anais do III Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: Humanidades e interfaces digitais*. São Paulo. Brasil, 17 e 18 de setembro de 2013. – São Paulo: Grupo de Trabalhos Arquivos de Museus e Pesquisa, 2015, p. 71.

## Mesa 1

# Curadoria e Preservação Digital

Comentário Millard Schisler

A proposta desta primeira mesa de *Curadoria e Preservação Digital* do evento foi contrapor duas experiências. A primeira, vindo da professora e conservadora Magali Melleu Sehn, que busca em sua pesquisa voltada à arte contemporânea entender as complexidades da conservação e exibição para poder, como o início do título de sua palestra diz: “Preservar para (re)exibir”. Magali pontuou bem a importância desta frase. Fica cada vez mais claro que preservar sem pensar em uso e difusão acaba por não justificar ou garantir a própria ação da preservação. “(Re)exibir” é usar, e usar de novo, e implica na necessidade da conservação a longo prazo de objetos e informação para que isto ocorra. E, justamente na contemporaneidade das obras de arte, lida-se não somente com inúmeros materiais físicos/análogos, muitas vezes efêmeros, como também dados digitais, gerados por sistemas de informação com seus ciclos de obsolescência e inovação de *hardware* e *software*. Como então pensar nesta conservação a longo prazo? Parte da resposta vem da apresentação de Magali, e uma outra, da segunda apresentação.

A outra contribuição, vinda da professora Joyce Ray, coordenadora de um programa de mestrado na Johns Hopkins University (JHU), o Certificado em Curadoria Digital, apresenta a necessidade da formação de

um profissional com capacidade de agir justamente em cima de questões como as colocadas por Magali e, neste caso, não somente na arte contemporânea, mas nos cuidados de todos os dados digitais desde a sua concepção e preservação para reúso. Joyce fala sobre a “falta de clareza na trajetória de formação dos profissionais novos que trabalharão nos museus e terão que lidar com estas questões”. A Curadoria Digital é um campo que atravessa todas as disciplinas em todos os tipos de organização e apresenta uma abordagem para lidar com os cuidados dos dados digitais. Esta abordagem é mais ampla que o conceito da Preservação Digital, muito enraçado no conceito histórico da preservação, que vem cuidar dos objetos na sua etapa final, que depois de produzidos e usados, devem ser preservados. A Curadoria Digital atua nos dados digitais desde a sua concepção e durante todo o seu ciclo de vida.

Novamente, na frase da apresentação de Magali, “Preservar para (re)exibir: a linha tênue entre as atribuições de todos os envolvidos no processo”, ela fala sobre os diversos profissionais, do artista, curador, conservador, entre outros, que acabam por ter contato com uma obra de arte contemporânea e a dificuldade de haver uma coordenação, ou definição de atribuições, que possam garantir que uma obra possa ser preservada a longo prazo para sucessivas exposições. A palavra “tênue” precisa ser destacada. Ela tem como definição algo frágil, sutil, fraco; e “linha tênue” remete a uma diferença sutil e frágil entre duas coisas diferentes. Neste caso, poderá ser a ligação entre estes “envolvidos no processo”, e a fragilidade que representa, quando todos são de alguma forma responsáveis e envolvidos na preservação a longo prazo mas, no entanto, não existe de fato alguém que assume esta responsabilidade. No momento em que há uma perda de informações digitais, ou a impossibilidade de se reexibir uma obra, quem assumirá a responsabilidade? Cada um tem um papel diferente no processo como um todo, e com ligações frágeis entre os envolvidos, bem como atribuições não muito definidas, isto acaba também por gerar incertezas sobre as possi-

bilidades de reexibição ou reúso destas obras e/ou ativos digitais a longo prazo.

Quando Joyce apresenta o Certificado em Curadoria Digital, ela mostra o modelo de ciclo de vida de curadoria do *Digital Curation Center*<sup>1</sup>, que busca justamente definir atribuições e responsabilidades para construir um arcabouço de padrões, fluxos de trabalho e tecnologias que possam ser implementados. Neste modelo, é pensado a criação ou recebimento de um objeto digital; sua avaliação, seleção e descarte; incorporação à coleção, ações de preservação e armazenamento; formas de acesso, uso e reúso, e futuras transformações necessárias para sua preservação a longo prazo. Diversos profissionais são necessários para atuar neste ciclo de vida, que se assemelha à discussão de Magali de “todos envolvidos no processo”. Muitos profissionais de áreas diferentes estão envolvidos no cuidado de um ativo digital, quer seja uma obra de arte contemporânea, ou uma coleção nativo digital de fotografias, documentos sonoros, ou imagens em movimento, entre outros.

Conforme Joyce, é neste conceito que se desenha um programa de formação de profissionais que possam transitar entre as diferentes atribuições e fortalecer estas linhas tênues que existem entre estes campos e seus profissionais. O curador digital tem como função consolidar estas conexões, ajudar na definição do papel de cada ator, garantir que o trabalho de todos sincronize, focado na longevidade dos bens digitais, e possa garantir assim a preservação e reúso dos ativos digitais a longo prazo.

Esta função é nova nos museus e instituições, e sua implementação é delicada pois não se trata necessariamente de uma cargo de direção acima de todas as outras posições, mas principalmente uma função agregadora que consegue dialogar com todos os profissionais e departamentos para conduzir um traba-

---

1. *Digital Curation Centre, curation lifecycle model*. Disponível em: <http://www.dcc.ac.uk/resources/curation-lifecycle-model>. Acesso em 7 de dezembro de 2016.

lho coletivo de curadoria. De onde virão estes novos profissionais? Qual a formação que deverão ter? As escolas superiores da ciência da informação e seus programas de pós-graduação tem procurado preencher este vácuo; cursos de conservação e a área de Arquivologia são também potenciais setores que participam do processo, bem como profissionais vindos de formação em Museologia e Biblioteconomia, e mais raramente profissionais da Tecnologia da Informação. Apesar desta diversidade, continua um desafio pensar em uma formação ampla e aprofundada ao mesmo tempo capaz de integrar todos estes campos.

Também é um desafio se esquivar de soluções empacotadas que propõe a venda ou instalação de sistemas de armazenamento digital como respostas para a preservação de dados digitais a longo prazo para as instituições. Pensando no conceito da curadoria dos objetos digitais, fica evidente que a solução é construída por todos os profissionais e participantes deste ciclo de vida do objeto digital, e armazenamento é somente um dos componentes atrelados a este ciclo.

Mais uma contribuição na busca de uma resposta, voltando ao início, sobre como então pensar nesta conservação a longo prazo, poderá vir na reflexão sobre as considerações levantadas sobre um “ecossistema digital em evolução” apresentada pelo grupo de pesquisa financiado pela União Europeia, *Promoting and Enhancing Reuse of Information Throughout the Content Lifecycle Taking Account of Evolving Semantics* (PERICLES)<sup>2</sup>. A discussão do ecossistema neste projeto envolve o entendimento que devido às mudanças tecnológicas e obsolescência, temos que abraçar as mudanças no contexto para garantir a sustentabilidade a longo prazo, tanto quanto um ecossistema biológico vai

- 
2. PERICLES FP7 - *Digital Preservation Project, Taking a long-term perspective – maintaining digital assets by managing their evolving ecosystems*. Disponível em: <[https://www.prestocentre.org/system/files/library/resource/av\\_insider\\_rd\\_publication.pdf](https://www.prestocentre.org/system/files/library/resource/av_insider_rd_publication.pdf)>. Acesso em 10 de dezembro de 2016.

se alterando conforme as mudanças através dos séculos. Mudanças no contexto podem incluir práticas profissionais, estruturas legais, mudanças em políticas de curadoria digital, expectativas e comportamento dos usuários, bem como mudanças semânticas. Quanto mais informação contextual, mais chance de gerenciar e preservar um objeto digital. Magali cita em sua apresentação que “a documentação não está mais restrita apenas ao registro da matéria física, mas o registro de aspectos intangíveis que são incorporados às propostas artísticas”. Aqui, contextualizar significa expandir a documentação tradicional pensando no uso e reúso desta obra ao longo das gerações atuais e futuras.

O ecossistema digital, bem como o ciclo de vida proposto pelo *Digital Curation Centre*, e a Curadoria Digital, ainda não conseguem resolver por completo os problemas da longevidade de obras de arte contemporâneas envolvendo mídias digitais complexas. Dentro deste ecossistema, é necessário atrair cada vez mais profissionais de tecnologia e sistemas de informação e computação para se engajarem aos profissionais conservadores, museólogos, curadores, entre outros, para a criação de equipes cada vez mais multidisciplinares capazes de pensar e agir em cima destes desafios.

Um antigo provérbio Igbo e Yoruba (Nigéria) que diz ser “necessário uma vila inteira para criar uma criança”. Este provérbio está presente em muitos outros idiomas africanos. O conceito é de que a criação de uma criança deve ser um esforço comunitário, de todos da vila. Da mesma forma, a longevidade de bens digitais só se dará com o esforço comunitário de todos os envolvidos.



## Preservar para (re)exibir: a linha tênue entre as atribuições de todos os envolvidos no processo

*Magali Melleu Sehn*

**Resumo** A arte contemporânea não introduz apenas novas ferramentas como meio de expressão, mas coloca em cheque, conceitos, metodologias, códigos de ética para aquisição, preservação e difusão adotados no contexto museológico tradicional. Como consequência, rompe as fronteiras das especialidades, dificultando a compreensão dos limites de atuação de cada profissional durante o percurso da obra no contexto institucional. Pretende-se refletir a linha tênue entre o papel dos profissionais no processo de gestão de obras complexas, destacando momentos que proporcionam maior índice de ambiguidade entre as atribuições como: aquisições, empréstimos de longa duração (comodatos), captura, gestão e acesso à documentação, restaurações, (re)construções e (re)instalações para exibição.

**Introdução** Pensar nos desafios da arte contemporânea nos faz primeiro voltar a refletir sobre os desafios já enfrentados para preservar a arte dos séculos anteriores. A história da restauração ilustra os embates em torno dos critérios e dos conflitos em torno das atribuições de todos os envolvidos no processo. A passagem da arte de contemplação para a arte de participação/interativa constitui o ponto de partida para a discussão em torno não apenas dos critérios de intervenção, mas de como os profissionais revisitaram seus posicionamentos frente

à preservação para acompanhar as transformações na arte. Tal transição, além de implicar na mudança de postura do receptor em relação à obra de arte, demanda novas relações entre artista e profissionais responsáveis pela preservação.

Na arte da contemplação, a interpretação do objeto artístico por parte do restaurador se dava de forma mais autônoma, considerando que tinha de recuperar, acima de tudo, a estrutura física da obra de arte. A recuperação da integridade física do objeto constitui a condição essencial para preservar significados histórico e estéticos a serem transmitidos para as segundas gerações, conforme os fundamentos das teorias de Cesare Brandi.

No decorrer das transformações na arte, a autonomia do conservador, quanto à seleção dos critérios de restauração, vai sendo reduzida à medida que a arte proporciona novas aberturas ao receptor com a introdução de novas discussões em torno da materialidade. No entanto, a arte contemporânea não é constituída apenas por materiais precários e/ou efêmeros. Heinz Althöfer sugere três casos que nos fazem refletir as questões no contexto da restauração:

*[...] 1. obras que, no sentido mais amplo do termo, podem ser consideradas e tratadas como obras de arte tradicional;*

*2. obras que apresentam problemas técnicos inéditos e para as quais é necessário que experimentar e aplicar materiais e procedimentos novos;*

*3. obras em que a questão da restauração deve ser examinada do ponto de vista “ideológico” (HEINZ, 1991, p.102)<sup>1</sup>*

- 
1. Citação original em espanhol, aqui reproduzida na íntegra: “1. obras que, en el sentido más amplio del término, pueden ser consideradas y tratadas como obras de arte tradicionales.  
2. obras que presentan problemas técnicos inéditos y para las que hay que experimentar y emplear materiales y procedimientos nuevos.  
3. obras para las que la cuestión de la restauración debe ser examinada previamente desde el punto de vista ‘ideológico.’”

Para o autor, o primeiro caso corresponde às obras que aceitam a aplicação dos métodos tradicionais com modificações eventuais. No segundo caso, faz-se necessário um afastamento das técnicas e uma aproximação com as novas técnicas e materiais novos, aliado a uma experiência ampla e diversificada da arte moderna e contemporânea. Já no terceiro caso, é necessário começar uma reflexão sobre “novas bases”, orientando-se em busca de uma “nova situação da arte moderna” (HEINZ, 1991, p.102).

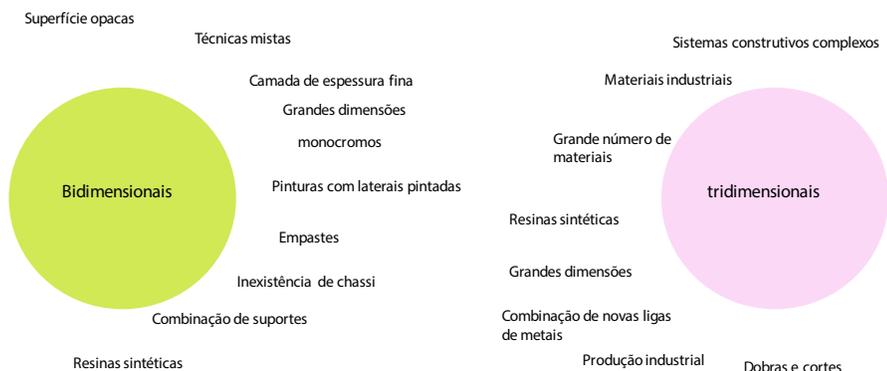


Fig. 1. Algumas características da arte moderna e contemporânea das obras dimensionais e tridimensionais. Gráfico elaborado pela autora.

No contexto das obras que avançam na escala ambiental denominadas instalações de arte Monika Jadzinska define instalações como um “conglomerado de formas, ideias e significados que incorporam diferentes meios e objetos, novas tecnologias, espaço e lugar bem como estímulos para criar um tipo específico de unidade” (JADZINSKA, 2011, p.21)<sup>2</sup>.

- 
2. Citação original em inglês, aqui reproduzida na íntegra: “*Installations are a conglomerate of forms, ideas and meanings which incorporate different media and objects, new technologies, space and place as well a sensory stimulity to create a specific kind of unity.*”

As mudanças na arte não implicaram apenas na adoção de novos conhecimentos técnicos e metodológicos por parte dos conservadores-restauradores, mas acima de tudo em uma mudança de percepção para compreender questões mais conceituais do que técnicas. Explorando, no contexto deste artigo, apenas o impacto no papel dos profissionais envolvidos na preservação, arrisca-se citar três situações que são requeridas quando uma equipe de museu adquire uma obra com alto índice de complexidade conceitual e técnica, muitas vezes geradoras de conflitos: redução de autonomia dos saberes, novas parcerias e novas negociações. No contexto da preservação da arte contemporânea, quanto maior for a complexidade conceitual e técnica de uma determinada obra, maior a ambiguidade em torno das responsabilidades durante processos de tomada de decisão, principalmente, por ocasião de aquisições, empréstimos de longa duração, documentação, restaurações e (re)instalações. Quanto ao papel do conservador, apresenta-se a seguir de forma esquemática e resumida aspectos cruciais (Fig. 2) que devem ser considerados, conforme Monika Jadzinska (2011, p.28).

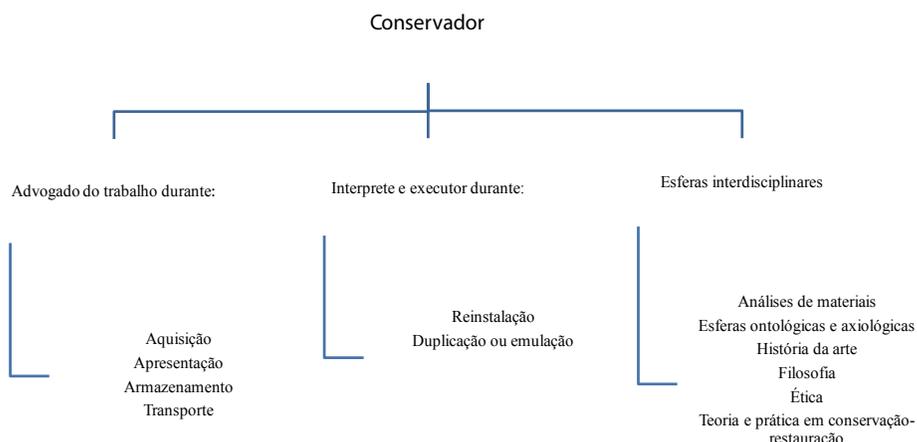


Fig. 2. O papel do conservador. Esquema produzido pela autora.

**Aquisição** No contexto da arte tradicional, os conservadores-restauradores sempre estiveram em uma zona de conforto já que a emissão de juízo de valor sobre política de aquisições é pertinente às atribuições de curadores<sup>3</sup> das instituições. No máximo, a participação do conservador-restaurador restringe-se à emissão de pareceres sobre o estado físico de conservação das obras. Já no contexto da arte contemporânea, a autonomia do curador quanto ao juízo de valor continua preponderante, mas faz-se necessário introduzir novos métodos para avaliar uma obra de arte contemporânea já que um simples parecer de um conservador-restaurador não é capaz de oferecer subsídios de avaliação. Mesmo sendo impossível descrever todas as características das obras contemporâneas, as obras que proporcionam ambiguidades e conflitos no momento da aquisição são: obras que apresentam materiais precários que podem se tornar efêmeros com o passar do tempo; obras que são efêmeras quanto à materialidade, dependendo de reposição de material constante a cada (re)exibição, obras de grandes dimensões e constituídas de partes que necessitam de muito espaço para armazenamento, obras constituídas por materiais que apresentam riscos para as demais obras de um acervo, obras constituídas por tecnologias e organismos vivos que exigem profissionais especializados a cada (re)exibição, considerando manutenções, atualizações e incorporações ao logo do tempo.

Neste sentido, destaca-se o projeto *Matters in Media Art*<sup>4</sup> direcionado aos trabalhos na modalidade *time-based-media* que foi criado em 2003 por meio de um consórcio de curadores, conservadores, documentalistas e gerenciadores-técnicos de museus para a elaboração de procedimentos específicos para emprésti-

- 
3. Palavra guarda-chuva utilizada neste artigo para denominar todos os pesquisadores, historiadores de museus responsáveis por pesquisa e extroversão.
  4. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/tateresearch/majorprojects/mediamatters>>. Acessado em 01 de junho de 2016.

mos e aquisições, sendo possível acessar diagramas que facilitam a análise de todos os processos de pré-aquisição, aquisição e pós-aquisição (SEHN, 2014, p.270). A grande contribuição deste projeto está no encontro de metodologias que permitam avaliar todas as questões envolvidas no processo de aquisição, considerando a fase de manutenção a as implicações a longo prazo, além de documentos e *checklist* que orientam a realização de laudos de estado de conservação, lista de equipamentos, acordos quanto aos direitos autorais e empréstimos.

Para que todos os documentos sejam preenchidos, faz-se necessário a participação não apenas do curador e conservador-restaurador, mas do documentalista, artista e demais profissionais que possam garantir funcionamento da obra que está sendo adquirida a curto, médio e longo prazo. A questão central quanto à aquisição da arte contemporânea quando reflete-se sobre o papel do curador, conservador-restaurador, artista e documentalista está na mudança de condução de uma avaliação com divisão de responsabilidades de todos os envolvidos (Fig. 3).

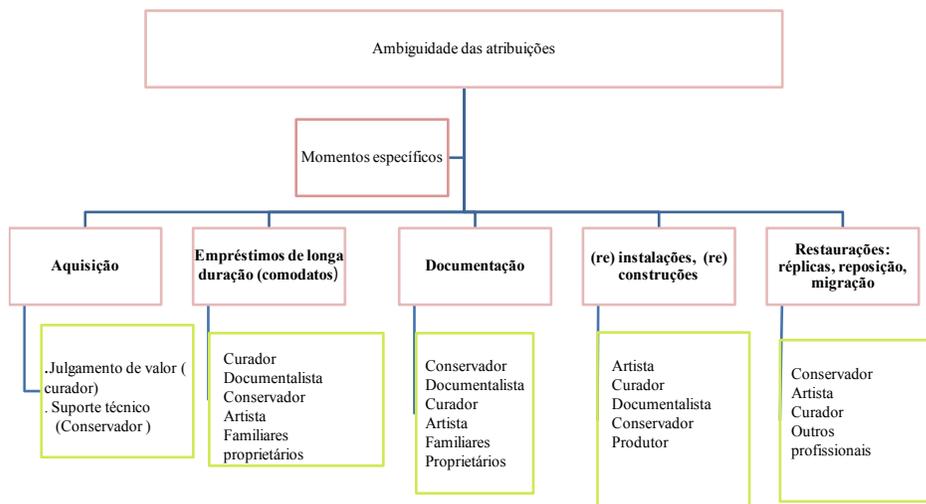


Fig. 3. Gráfico elaborado pela autora.

**Empréstimos de longa duração (comodatos)**<sup>5</sup> Sem entrar no mérito em torno dos critérios de aquisição no contexto brasileiro, grande parte dos acervos são geralmente introduzidos nas coleções via compra, doações, prêmio-aquisição e em regimes de empréstimos de longa duração conhecidos como comodatos. Este último significa que uma instituição pode adquirir por um longo período que varia de três a vinte anos uma obra ou uma coleção, exigindo também responsabilidades compartilhadas de todos os envolvidos no processo de análise como diretores, curadores, conservadores-restauradores, entrando neste cenário para contribuir com a análise o proprietário, que pode ser o próprio artista, colecionador, família do artista, além da assessoria jurídica para a elaboração dos contratos, além de outros profissionais que se fizerem necessários.

Apesar de ser possível adotar as mesmas metodologias e protocolos utilizados para a avaliação de processos de aquisição definitivas, faz-se necessário aumentar o índice de rigor, principalmente quanto às cláusulas dos contratos que sempre fazem alusão à devolução da obra em condições semelhantes às quais foram emprestadas. Considerando que no caso da arte contemporânea as obras apresentam alterações em prazos cada vez mais curtos:

*[...] Como estabelecer protocolos de responsabilidades compartilhada entre comodante e comodatário quanto ao custo da preservação durante o longo período de empréstimo?*

- 
5. Intrigada com a questões que envolvem os empréstimos de longo prazo, acrescida da inexistência de bibliografia sobre o tema, a autora deste artigo realizou uma pesquisa sobre os protocolos de comodatos, sendo possível acessar o artigo completo por meio de publicação impressa e virtual: SEHN, Magali. *El problema de la conservación de arte contemporáneo en el contexto de los préstamos a largo plazo*. In: PÉREZ, Juan; GALLEGRO, Maythe (Coord). *Conservació de Arte Contemporáneo, 14<sup>o</sup> Jornada*. 2013. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 87-94. Disponível também: [www.museureinasofia.org.es](http://www.museureinasofia.org.es).

*Quais as limitações para o museu adotar medidas de conservação?*

*Se a coleção requer intervenções de restauração durante o período do empréstimo a longo prazo, qual será a participação do proprietário (artista, proprietário, etc) no processo de tomada de decisões?*

*Como devem ser estabelecidos os critérios para adquirir obras realizadas com materiais precários ou efêmeros?*

*Como devem ser as cláusulas dos contratos no caso de obras que inevitavelmente sofrerão alterações estruturais e estéticas ou que sofrerão deterioração por completo durante o empréstimo?*

*Como evitar conflitos futuros entre o comodante e o comodatário devidos às imprecisões e ambiguidades dos acordos? (SEHN, 2014, p.89)*

No caso dos empréstimos em regimes de comodatos faz-se necessário não apenas elaborar metodologias de análise compartilhadas, mas metodologias que permitam o diagnóstico constante para avaliar as transformações ao longo do tempo e custos para a manutenção constante. Ao final do longo empréstimo, repete-se a metodologia inicial para avaliar se os contratos são renovados, adquiridos definitivamente ou devolvidos aos seus proprietários. A grande questão é o consenso entre todas as partes envolvidas com responsabilidades compartilhadas dos atores envolvidos na custódia de determinado bem seja a curto, médio ou longo prazo.

**Documentação** Se no caso do processo da aquisição e de empréstimos a longo prazo ainda é possível adotar metodologias que reduzam as ambiguidades em torno dos papéis do conservador-restaurador, curadores, documentalistas, proprietário, e pessoal jurídico, cresce a ambiguidade em torno das atribuições no contexto da documentação que tem sido a ferramenta mais importante para preservação da arte contemporânea. A grande mudança é que a documentação não está mais restrita apenas ao registro

da matéria física, mas ao registro de aspectos intangíveis que são incorporados às propostas artísticas. Neste universo, é necessário incluir novas formas de registro que possam registrar obras que avançam na escala ambiental e capturar atmosfera, luz, cheiro etc. (SEHN, 2014, p.263). Em geral, as atribuições de um documentalista de um museu estão relacionadas à catalogação que envolvem todos os registros dos objetos, incluindo documentos da história de exibição do objeto, métodos de montagem, entre outras informações relacionadas à vida deste objeto. A documentação em conservação de obras tradicionais restringe-se à documentação física do objeto que correspondem a todas as etapas do processo de restauração, sendo que a gestão desta documentação fica a cargo do conservador-restaurador. Até aqui, a fronteira das responsabilidades é bem demarcada. Já no caso de obras contemporâneas, dilui-se estas fronteiras em função de um trabalho em conjunto para que possa haver um registro de aspectos tangíveis e intangíveis durante várias fases do processo de aquisição, exibição e restaurações. Acrescenta-se neste momento os riscos de uma gestão qualitativa das informações, implicando em momentos de grande ambiguidade quanto às atribuições de cada profissional durante os complexos processos de montagem de obras contemporâneas.

Ao abordar o processo de documentação da obra *Uncle Roy All Around You* do grupo Blast Theory, Annet Dekker (2014, p.66)<sup>6</sup> distinguiu três métodos de documentação:

1. *Documentação como processo: refere-se à noção da documentação como ferramenta para tomar decisões sobre a natureza do trabalho*
2. *Documentação como apresentação: enfoca o material que o Blast Theory gera para explicar ou comunicar algo de seu trabalho. Essa documentação pode vir de formas variadas: anotações, mapeamento, descrição escrita, fotografia, filme ou vídeo. Esse tipo de documentação*

---

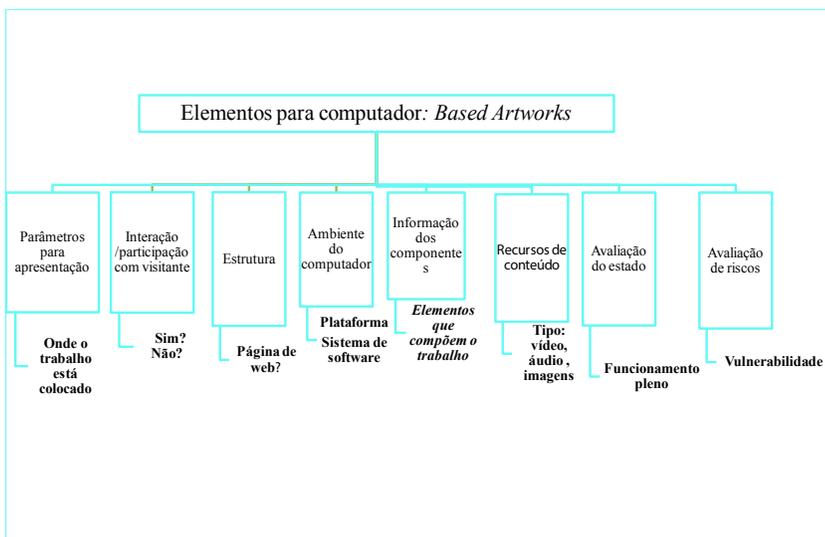
6. Annet Dekker: pesquisadora, curadora e escritora independente. Professora do Piet Zwart Institute, em Roterdã.

geralmente retorna para a apresentação do trabalho- como parte de uma instalação inteira nova, caso em que a documentação pode se tornar a própria obra de arte.

3. Documentação para conservação: além de suas estratégias intensas de documentação, tanto durante a criação como na apresentação do trabalho, o *Blast Theory* também dá muita importância ao arquivamento de seus documentos. (DEKKER, 2014, p.69-70)

A questão da documentação torna-se mais complexa ainda com a inclusão de obras que envolvem novas tecnologias. Além de projetos importantes e já bastantes conhecidos, que apresentaram grandes contribuições à preservação da arte contemporânea, como o *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA) e o *Inside Installations*, o projeto *Matters in Media Art*<sup>7</sup>, já mencionado, oferece uma série de formulários que orientam a preservação de tais categorias de obras. Temos abaixo algumas questões centrais representadas pelo diagrama (Fig. 4). As orientações dos artistas são preponderantes para preservar a experiência. Ao entrevistar o jovem artista multimídia Andrei Thomaz, aplicando questões sugeridas por um dos formulários *Media in Media Art* quanto à preservação da obra *Máquinas do Tempo*<sup>8</sup>, percebe-se a necessidade de um projeto que explicita as questões expostas pelo artista, caso a obra seja adquirida por uma instituição, conforme respostas do artista para algumas das questões que estão apresentadas no diagrama (Fig. 5):

- 
7. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/tateresearch/majorprojects/mediamatters>>. Acessado em 01 de junho de 2016.
  8. Disponível em: <[www.andreithomaz.com](http://www.andreithomaz.com)>. Acessado em 01 de junho de 2016.



Media elements for computer-based artworks. Media Matters Project

Fig. 4. Elaboração de diagrama pela autora com base em um dos formulários do Projeto *Media Matters* (tradução livre).

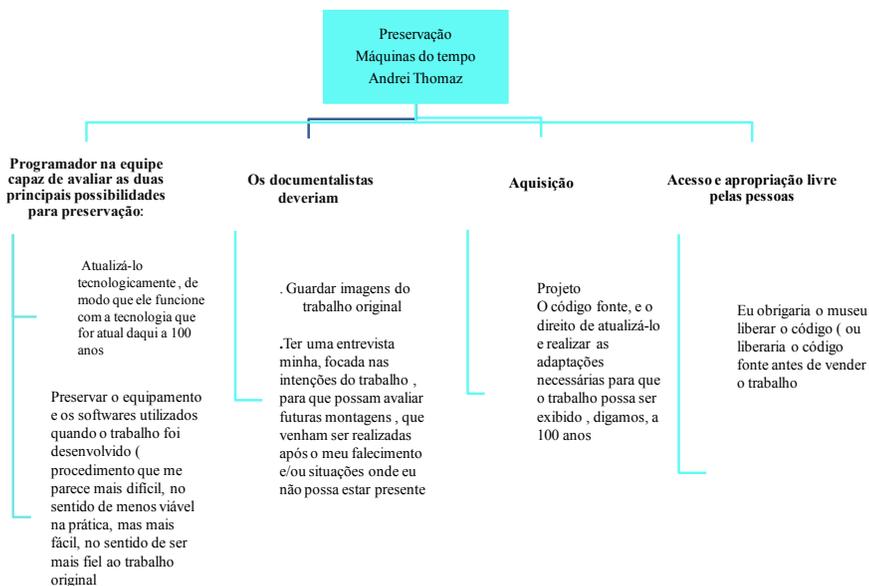


Fig. 5. Destaque das principais questões referentes à entrevista com o artista Andrei Thomaz.

**Considerações finais** O curador de artemídia Rudolf Frieling menciona que:

*Artistas, curadores, conservadores e críticos não devem mais se perguntar se um trabalho foi instalado em sua forma original, e sim se o efeito da experiência da obra é comparável à sua última interação* (FRIENLING, 2014, p.163).

Acrescentaria a tal afirmação que todos os envolvidos no processo de preservação deveriam rever seus posicionamentos, limites e atribuições frente à preservação da experiência de uma obra contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- ALTHÖFER, H. **La teoría de la restauración de arte contemporáneo.** In: *COMUNICACIONES DE LA REUNIÓN DE TRABAJO*, 3, 1991, Vitória, (Espanha). Anais... Vitória: casa de cultura, 1991, p. 102.
- CODDINGTON, James. The Case Against Amnesia. In: CORSO M.A. (ed). *Mortality Imortality? The legacy of 20th.* Los Angeles: J. Paul Getty Trusth, 1999, p. 20.
- DEKKER, Annet. **Os desafios da conservação da net art: a aceitação da perda e da subjetividade.** In: BEIGUELMAN, Gisele; MAGALHÃES, Ana (Orgs). *Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais.* São Paulo: Petrópolis: Edusp, 2014, p. 66.
- FRIENLING, Rudolf. **Os passados como futuro: o museu como produtor e artista.** In: BEIGUELMAN, Gisele; MAGALHÃES, Ana (Orgs). *Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais.* São Paulo: Petrópolis: Edusp, 2014, p. 156.
- HUMMLEN, Y; TATJA, S. **Sharing Knowledge for The Conservation of Contemporary Art: Changing roles in a museum without walls?** In: *Modern Art, New Museuns.* IIC. 2004., Bilbao, p. 208.
- HUMMLEN, Y. **The Conservation of modern art: new methods and strategies?** In: CORSO M.A. (ed). *Mortality Imortality? The legacy of 20th.* Los Angeles: J. Paul Getty Trusth, 1999, p. 72.
- JADZINSKA, Monika. **The lifespan of installation Art.** In: SCHOLTE, Tatja, Wharton, Glenn. *Theory and Preactice in the care of Complex Artworks.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, p. 21-30.
- MATTERS IN MEDIA. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/tateresearch/majorprojects/mediamatters>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- NORIS, Debra Hess. **The survival of contemporary art: The Role of the Conservation Professional in this Delicated Ecosystem.** In: CORSO M.A. (ed). *Mortality Imortality? The legacy of 20th.* Los Angeles: J. Paul Getty Trusth, 1999, p.131-134.
- SAAZE, Vivian. *Installation Art and Museum. Presentation and Conservation of changing artworks.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

- SCHINZEL, Hiltrud. **Mixed media, mixed functions, mixed positions.** In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype, 2005, p.13.
- SEHN, Magali Melleu. *Entre Resíduos e Dominós; preservação de instalações de arte no Brasil.* Belo Horizonte: C/ARTE, 2014.
- \_\_\_\_\_. **El problema de la conservación de arte contemporáneo en el contexto de los préstamos a largo plazo.** In: *14 Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo.* PÉREZ, Juan; GALLEGOS, Mayte (Ed.) Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, p. 89.
- STRINGARI, Carol. **Installations and problems of preservation.** In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype, 2005, p. 272.
- THOMAZ, Andrei. Publicação eletrônica. Mensagem recebida por [andreithomaz@gmail.com](mailto:andreithomaz@gmail.com). Belo Horizonte, 21 de agosto de 2015.

#### WEBSITES DE REFERÊNCIA

<http://www.insideinstallation.org/on-linecoursevideodocumentation>.

<http://www.inside-installation.org>

<http://www.getty.org>

<http://incca.org>

<http://www.tate.org.uk/tateresearch/majorprojects/mediamatters>

## Digital Curation and Museum Archives: Educating Professionals for Digital Stewardship and Innovation

*Joyce Ray*

**Introduction** The expansion of digital technologies into all areas of human endeavor has affected collecting institutions in both general and particular ways. Museums, like other organizations, now conduct business, communicate internally and externally, and manage their assets largely by electronic means. In addition, the variety of formats and types of data that museums hold in their collections is especially challenging, ranging from digitized images to sound recordings and videos of different historical provenance to born-digital art, research data, and collection documentation.

The vast quantities and types of valuable digital assets created and acquired by museums today must be properly managed to ensure their long-term availability. The digital revolution in museums requires a new generation of museum professionals with the skills to manage many different kinds of digital assets over their full life cycle, from creation to active use and preservation for future re-use. Digital (or, as it is sometimes called, “data”) curation is increasingly recognized as a new field that cuts across all disciplines and all types of organizations. Community-developed standards as well as tools and services are emerging to support responsible stewardship and innovative uses of digital assets, but educational programs are needed to prepare future digital curators. Yet there has been no clear career path

for the recruitment and education of new museum professionals with digital curation expertise. Current experts have acquired their knowledge on the job; now it is necessary to greatly expand the number of professionals with digital curation skills to meet the growing demand.

This paper provides background on the development of digital curation education and practice, particularly in the US, and discusses a new, mostly on-line, digital curation program developed by the Johns Hopkins University (JHU) Master of Arts in Museum Studies program to help fill the need for digital curators in museums.

**The Museum Context** The JHU's Museum Studies program was launched in 2008 as an innovative approach to museum professional education that has technology as its focus and is also taught on-line, with just one face-to-face seminar out of the ten courses required for the MA. It has been extremely successful, with more than four hundred graduates by the end of 2015. Through the course platform (currently *Blackboard*), students use technology from the very beginning, and classes integrate social media and other relevant software applications into individual courses as appropriate. The policy implications of technology in museums are also addressed. Technology-focused courses include offerings such as:

- Museums in the Digital Age,
- Culture and Management of Technology,
- Multimedia History, Theory and Practice,
- Curating On-line Exhibitions and Experiences,
- Digital Media in the Museum,
- Museums and Mobile: Adapting to Change,
- Developing Museum Web Projects, and
- Social Media Strategies for Museums

About 70% of JHU's Museum Studies students already work in museums. These students report that they want to prepare for

a better job, either in their own institution or another museum, or perhaps acquire more theoretical background to bolster their on-the-job experience. Students with limited or no work experience can acquire real-world experience through on-site internships and/or volunteering. Students are located all over the United States, with others connecting from Asia, Europe, South America and the Middle East. Because it is mostly on-line, the program fosters use of social media to keep students connected beyond the classroom, both professionally and socially. There is, for example, a student-only *Facebook* page as well as *Twitter*, *LinkedIn*, and *Instagram* accounts (for *Instagram*, students are invited to volunteer for week-long take-overs, during which they post images from museums, exhibitions, or other cultural attractions from their home towns or from special excursions).

The museum profession is characterized by many different paths to career advancement. There is no single credential comparable to the Master's in Library or Information Science for library professionals. Curators at major museums typically have Ph.D.'s in relevant disciplines, and directors are often either recognized scholars in their field or business leaders with proven fundraising ability. Collection managers may have a master's degree in Museum Studies and/or a degree in a relevant subject area. With the increasing complexity of technology used for museum operations, specialized expertise is now required for many back-of-the-house positions. The JHU's Museum Studies curriculum offers several clusters that students can choose for a specialization, including Education, Exhibitions, Collections, Leadership, Technology, and now, Digital Curation.

The success of the JHU's Museum Studies program is demonstrated by the results of a survey of students and alumni conducted in 2014. Respondents reported that they were working in a wide range of museums, including history museums, historic sites; art museums; science centers, natural history and living collections museums; and a variety of other specialized museums and cultural organizations. The rate of return for the survey was 58% for alumni

and 47% for students. Respondents gave an average rating of 4.36 on a 5-point scale on the value of the program to their careers. In particular, they valued the Museum Studies program for the networking and connections opportunities it provided; the skills and knowledge acquired; the credential itself; and the Johns Hopkins name.

With this successful background, the Museum Studies program was well positioned to add a graduate Certificate in Digital Curation. In 2013, the program hosted a summit on digital curation education in partnership with the University of Arizona's School of Information. Participants included educators and professional leaders in library and information science, archives, and museums. As is often the case in any discussion of digital curation, it was necessary to start with a conversation about its definition. This was especially necessary with participants coming from such widely different professional backgrounds. While there is not a universally accepted definition of digital curation, JHU ultimately decided on the following:

*Digital curation is the planning and management of digital assets over their full lifetime, from conceptualization through active use and presentation to long-term preservation in a repository for future re-use.*  
(JHU, Digital Curation Webpage, 2016)

Thus, digital curation deals with the entire life cycle of digital data, from conceptualization - even before creation - to management, preservation, use, and future (currently unknown) uses.

In the summit discussion, there was general consensus among participants that courses should emphasize theory and principles that would remain valid throughout the student's professional life over particular software solutions that may soon be replaced, although it was also recognized that students must be familiar with current practices and have some hands-on experience. Among the highest priorities identified for the ideal Digital Curation curriculum were: familiarity with standards and practices that facilitate

interoperability and preservation; familiarity with general and specialized metadata appropriate to the discipline or institution; and general organizational, project management and communication skills. In addition, activities demonstrating the ability to work in teams of people with different areas of expertise were identified as important.

The museum professionals at the meeting noted that they need staff with digital curation skills and that jobs asking for these abilities are increasing. For example, the Museum-L listserv has carried job postings for positions such as digital archivist, digital asset management specialist, digital collections manager, digital content manager and digital projects manager. Museum participants commented that they would prefer to hire “their own” - that is, museum professionals, who they felt would bring valuable museum experience and an understanding of the museum mission - but instead they were hiring new staff with MLS degrees because they were unable to find candidates with both museum and digital curation expertise.

A study published in 2012 by the Council on Library and Information Resources, *The Problem of Data*, found that educational programs in Digital Curation were lagging well behind the demand (CLIR, 2012). Most of the data curation education programs identified were in schools of Library and Information Science, and most limited enrollment to librarians and students in Library and Information Science.

**The Digital Curation Program** Based on the evidence of need for a Digital Curation education program for museums, JHU added the graduate Certificate in Digital Curation to the Museum Studies program. In 2014, it was approved as both a stand-alone certificate and a dual degree combined with the MA in Museum Studies. As of 2015, there were thirty students in the program; by fall 2016, enrollment is projected to exceed fifty. A few students have been admitted for the certificate alone, and these students mostly already have a master’s degree. Most new students are

jointly enrolling in the Museum Studies master's and Digital Curation programs combined. Other students who were already in the Museum Studies program have added the certificate. Students in the combined program can count two courses toward both the MA in Museum Studies and the certificate in Digital Curation, so they can graduate with a total of fourteen courses rather than sixteen.

Admission to the certificate program alone requires either a master's degree in Museum Studies or a related field, or a bachelor's degree and at least five years' experience working in a museum, library, archive or related cultural heritage organization. Students applying to the joint program need to meet only the admission requirements for the MA program; these include, generally, at least a 3.0 undergraduate grade point average (on a 4.0 scale), writing proficiency as demonstrated in a Statement of Purpose which also describes their career goals, and two letters of recommendation. Work experience is also considered. Students who are not native English speakers and who have not graduated from an English-language university are required to demonstrate English proficiency through one of the standard exams for English as a foreign language.

**The Curriculum** The Digital Curation curriculum is based on the premise that future users will need to know why and how digital assets were created, as well as the context for how they were used, in order to use them effectively. Future users will also need discovery information (descriptive metadata) to lead them to relevant resources when they may not even know that these assets exist. The core curriculum derives in large part from the *Open Archives Information System* (OAIS) Reference Model, which describes at a high level how digital assets are brought into a digital repository and how they are managed in the repository and disseminated to meet the needs of a designated community of users. The OAIS Reference Model was issued as an ISO (*International Standards Organization*) standard in 2003 and revised in 2012 (ISO, 2012). The model describes digital preserva-

tion and digital curation as taking place within an organization of people who share responsibility for the stewardship of digital assets throughout the life cycle, rather than simply as a technological solution. The OAIS Model also integrates well with many current standards, tools and resources, including metadata schemas, controlled vocabularies, and various collection and content management systems that have been designed to implement and conform to the model.

The curriculum emphasizes not only the management and preservation of digitized images of physical collections but also the curation of born-digital information unique to museums, especially digital media art, research data based on museum-conducted research, and collection documentation. It should be noted that there is long tradition of museum research, from sponsorship of archaeological expeditions in the 19th century to in-house conservation research and materials science, but there has not been a tradition of managing or sharing this research data. With the transformation of virtually all fields of research into data-intensive investigations that result in large quantities of digital data, and an emerging consensus (as well as public policy) that such data should be preserved and made accessible for future re-use, even beyond the purpose for which it was originally created, museums must take responsibility for preserving and sharing the research data they create. While only large museums are likely to undertake major scientific research projects, all museums should recognize that their collection documentation has research value for a wide variety of scholars and for current and future museum staff. Documentation is essential for understanding the objects in the collection. It also requires considerable expertise and is labor-intensive to produce, and it deserves the same attention and care as other kinds of research data.

The JHU's Digital Curation curriculum consists of six courses, three of which are non-disciplinary core courses; the other three, including one elective, an internship, and a research paper, are customized for each student's career goals and disciplinary interests.

In general, the curriculum draws on a common framework that has emerged in schools of Library and Information Science, but it is adapted for the particular needs of museums, which are object-oriented and highly discipline-specific.

All Digital Curation's students at JHU take the same three core courses, regardless of their disciplinary focus: Digital Preservation, Foundations of Digital Curation, and Managing Digital Information in Museums. They may also count as electives towards the MA in Museum Studies. Some students may only take Digital Preservation or the Foundations course as an elective while pursuing the MA; others may start with an elective and then decide to transfer to the dual program and add the additional courses to earn the Digital Curation certificate (JHU, Museum Studies/Digital Curation Certificate Webpage, 2016). The core Digital Curation's courses cover the following content:

**Digital Preservation** The focus of the course is on institutional planning. It addresses a common challenge faced by many museum professionals - developing a digital preservation plan. The course introduces students to the current state of digital preservation, preservation challenges, and basic concepts for designing effective digital preservation plans and programs. Topics include the relevance of digital preservation for museums; archival principles that inform preservation practices; standards and policies; considerations in preservation strategies; issues relating to formats, repositories, and processes; and emerging preservation solutions and services. The course prepares students to:

- Describe basic archival principles of digital preservation,
- Explain the strengths and weaknesses of different preservation strategies,
- Describe basic features of a trustworthy digital repository, and
- Formulate action steps for developing a digital preservation plan.

**Foundations of Digital Curation** The course lays a foundation for managing digital assets throughout their lifetime by introducing the emerging field of Digital Curation and examining the practical issues and tools involved in managing digital collections and repositories over time. Topics include metadata schemas for describing digital assets in different disciplines; sharing digital content beyond the institution to reach wider audiences; requirements for trustworthy repository services; management of research data; policy issues, and user services. Students learn to:

- Describe the common principles and practices associated with Digital Curation in the arts, humanities, and sciences,
- Identify policy and legal issues,
- Determine the proper balance between protection of intellectual property rights and public access to digital assets,
- Prepare for a digital repository audit and evaluate repository providers, and,
- Apply curation tools such as data management planning tools.

**Managing Digital Information in Museums** The course addresses technical and practical issues involved in the long-term management and preservation of digital assets with an emphasis on the unique problems facing museums. Topics include best practices for digital format conversion, management of digital surrogates and derivatives, practical planning and design of workflow for digital curation, and a survey of the technologies (software, equipment and metadata schemas) required at ingest, storage, access, and dissemination points in the OAIS Reference Model. These topics are presented in the context of analyzing the digital asset management practices (in the broadest sense) of individual institutions, and developing strategies for the curation of these assets. Completion of either Digital Preservation or Foundations of Digital Curation (preferably both) is required for enrollment. Students learn to:

- Work with software technologies that form the basis of digital information management,
- Analyze the information needs of an institution’s “Designated Community” (both internal staff and external information consumers),
- Use metadata schemas for the preservation and management of various types/formats of digital objects, and
- Plan for digital curation programs, including designation of responsibilities and roles, required competencies, and evaluation methods for service providers.

In addition to the three core courses, Digital Curation’s students take one elective from the Museum Studies curriculum and also complete an internship and a research paper. The Museum Studies program offers many electives that are relevant to digital curation, including Collection Management; Collection Management Systems; Cataloging Museum Collections; and Museums, Law and Policy. Students usually complete most of their on-line classes before doing their internship and research paper. The internship and research course are full-semester courses with on-line components, and students at this stage must be prepared to assume a great deal of responsibility for working independently and ensuring that they meet all requirements.

**Internship** The internship, which includes at least a hundred and twenty hours of field experience, affords students the opportunity to gain hands-on experience working with experts who are leading digital curation activities in museums and related cultural heritage organizations in the US and abroad. The internship is a partnership between the university and the host institution and is customized to meet each student’s needs and career goals and also provide value to the host organization. JHU will assist students in arranging appropriate internships. Student interns produce evidence of their accomplishments through work products, project reports, or other documenta-

tion in an on-line course environment and participate in on-line discussion forums with other students enrolled in Digital Curation's internships during the same semester. As a result of the internship, students are able to:

- Identify the skills and knowledge needed for expertise in Digital Curation,
- Actively participate in digital curation operations, and
- Develop and complete an internship project related to digital curation activities.

**Research Course** The supervised Research Course allows students to investigate a significant problem or issue in Digital Curation and to develop and demonstrate critical thinking and communication skills. Ideally, the research paper will build on the student's internship experience. The research paper is expected to result in a publishable or presentable paper that makes a contribution to the literature and field of Digital Curation. As there is currently a significant need for research in Digital Curation and relatively little published literature - especially relating to museums - student research in this program can make a major contribution, and graduates will be prepared for careers as leaders in the field. Coursework, assignments, and meetings with a faculty member will take place in an on-line course environment. The research paper is normally completed as the final requirement in the certificate program. Completion of the research course enables students to:

- Demonstrate critical thinking and communication skills,
- Identify a problem or challenge in Digital Curation and discuss how it has been addressed, as well as current trends and/or potential solutions, and,
- Become active participants in the Digital Curation and Cultural Heritage research communities. (JHU, Course Descriptions, 2016)

**Conclusion** Many of the students applying to the Digital Curation certificate program, either for the dual degree with the MA in Museum Studies or for the certificate alone, state that they believe digital curation skills are now essential in museums and will help them to be more competitive in the job market. Since most students are in the dual degree program, only a few have completed the program to date, so there is not yet enough evidence to make a claim as to whether this assumption is true. However, the experiences of the first students suggest that Digital Curation is a promising career path for museum professionals, especially those who are interested in collection management. Digital Curation's students have interned in prestigious institutions including the Smithsonian Office of Research Information Services, the Smithsonian Archives, the Library of Congress, the Minnesota Science Museum, the Imperial War Museum (London), and major research universities around the US. Student research has addressed topics such as management of archaeological field data, digital forensics, persistent identifiers, metadata for documentation of conservation treatment images, and lighting techniques for imaging historical art works for archival purposes. Students have been able not only to demonstrate their research skills and make significant contributions to the Digital Curation field but also have used the professional relationships developed during their internships to connect with experts who could provide guidance in their research.

While librarians and archivists have been engaged for a couple of decades in the development of standards and resources for curating digital assets, relatively few museum professionals have been deeply involved in this work. Since museums have now leapt into the digital fray with active digitization programs, robust web sites providing on-line access to major portions or even all of their collections, and the active acquisition of born-digital art and creation of research data, it is past time for museums to play a stronger role in the development of digital curation standards. Different standards are needed for museum objects and practices, and museum professionals must speak up about their needs. To be

articulate in expressing their unique needs and have credibility in the field, museum professionals must know the language of Digital Curation in order to be at the table and in the conversation. The JHU's program aims to meet this larger community need in addition to preparing students for museum jobs that exist now. The challenge will be to extend these advances broadly and to coordinate with museums and other educational institutions with similar aims and interests on a global scale.

## REFERENCES

- COUNCIL ON LIBRARY AND INFORMATION RESOURCES. *The Problem of Data*, 2012. Retrieved from: <<http://www.clir.org/pubs/reports/pub154>>.
- INTERNATIONAL STANDARDS ORGANIZATION. *ISO 140721: Space Data and Information Transfer Systems—Open Archival Information System (OAIS)—Reference Model*. 2012. Retrieved from: <[http://www.iso.org/iso/catalogue\\_detail.htm?csnumber=57284](http://www.iso.org/iso/catalogue_detail.htm?csnumber=57284)>.
- JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. *Advanced Academic Programs, Digital Curation Webpage*. 2016. Retrieved from: <<http://advanced.jhu.edu/academics/certificate-programs/digital-curation-certificate/>>.
- JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. *Advanced Academic Programs, Museum Studies Course Descriptions*, 2016. Retrieved from: <<http://advanced.jhu.edu/academics/graduate-degree-programs/museum-studies/course-descriptions/>> .
- JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. *Advanced Academic Programs, Museum Studies/Digital Curation Certificate Webpage*, 2016. Retrieved from: <<http://advanced.jhu.edu/academics/dual-degree-programs/museum-studies-digital-curation-certificate/>> .
- JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. *Advanced Academic Programs, Museum Studies Webpage*, 2016. Retrieved from: <<http://advanced.jhu.edu/academics/graduate-degree-programs/museum-studies/>>.

## Curadoria digital e arquivos de museus: educando profissionais para gestão digital e inovação

*Joyce Ray*

*Tradução Isabel Ayres Maringelli*

**Introdução** A expansão das tecnologias digitais em todas as áreas do esforço humano tem afetado as instituições coletoras de cultura de forma geral e particular. Museus, assim como outras organizações, agora conduzem negócios, comunicam-se internamente e externamente, e administram seus ativos em grande parte por meios eletrônicos. Além disso, a variedade de formatos e tipos de dados que os museus possuem em suas coleções é especialmente desafiadora, abrangendo desde imagens digitalizadas até gravações de áudio e vídeos com diferentes históricos de proveniência até a arte nato-digital, dados de pesquisa e documentação de coleções.

A questão da quantidade, bem como das tipologias de ativos digitais preciosos, criados e adquiridos pelos museus atualmente, devem ser geridos de forma adequada para assegurar a sua disponibilidade em longo prazo. A revolução digital nos museus requer uma nova geração de profissionais com habilidades para gerenciar tipos diferentes de ativos digitais em todo o seu ciclo de vida, desde a criação até o uso efetivo e preservação para reutilização futura. Curadoria digital (ou, como às vezes é chamada, de dados), é cada vez mais reconhecida como um novo campo que abrange todas as disciplinas e todos os tipos de organizações. Padrões desenvolvidos pela comunidade, bem como ferramentas e serviços estão surgindo para apoiar uma administração respon-

sável e usos inovadores de ativos digitais, mas programas educacionais são necessários para preparar futuros curadores digitais. No entanto, não existe um caminho claro para o recrutamento e educação de novos profissionais de museu com experiência em Curadoria digital. Os especialistas de hoje adquiriram seus conhecimentos com a prática; agora é necessário para ampliar o número de profissionais com habilidades de curadoria digital para atender a crescente demanda.

Este artigo traz informações sobre o desenvolvimento da educação e da prática de Curadoria digital, particularmente nos EUA, e discute um novo programa, na sua maior parte on-line, desenvolvido pelo Master of Arts in Museum Studies [Museologia] da Johns Hopkins University (JHU) para atender a necessidade da presença de curadores digitais em museus.

**O contexto do museu** O programa de Museologia da JHU foi lançado em 2008 como uma abordagem inovadora para a educação profissional em museus focado em tecnologia, sendo ministrado on-line, possuindo apenas um seminário presencial dentre as dez disciplinas necessárias para o título. O programa tem sido extremamente bem sucedido, tendo mais de quatrocentos profissionais formados até o final de 2015. Por meio da utilização da plataforma do curso (atualmente *Blackboard*), os alunos empregam tecnologia desde o início, e as aulas integram as mídias sociais e outras aplicações de *software* relevantes em cursos individuais, conforme a conveniência. As implicações políticas da tecnologia nos museus também são abordadas. Os cursos focados em tecnologia incluem temas como:

- Museus na Era Digital,
- Cultura e Gestão de Tecnologia,
- História, Teoria e Prática de Multimídia,
- Curadoria de Exposições e Experiências Digitais,
- Mídia Digital no Museu,
- Museus e Dispositivos Móveis: Adaptação à Mudança,

- Desenvolvimento de Projetos Web para Museus e
- Estratégias de mídia social para museus.

Cerca de 70% dos alunos do programa de Museologia da JHU já trabalham em museus. Estes alunos relatam que desejam se preparar para um emprego melhor, em sua própria instituição ou outra, ou talvez adquirir mais base teórica para reforçar a sua experiência no local de trabalho. Os estudantes com pouca ou nenhuma experiência de trabalho podem adquirir experiência no mundo real através de estágios no local e/ou voluntariado. Os estudantes estão espalhados em diversas partes dos Estados Unidos, ao lado de outros que se conectam desde a Ásia, Europa, América do Sul e Oriente Médio.

Devido ao fato de ser ministrado, sobretudo de forma *on-line*, o programa estimula o uso das mídias sociais para manter os alunos conectados fora da sala de aula, tanto profissionalmente como socialmente. Há, por exemplo, uma página do *Facebook* exclusiva para os estudantes, assim como contas do *Twitter*, *LinkedIn* e *Instagram* (para o *Instagram*, os alunos são convidados a se voluntariarem durante uma semana, período no qual eles publicam imagens de museus, de exposições ou de outras atrações culturais das suas cidades de origem ou de excursões especiais).

O trabalho em museu é caracterizado por muitos caminhos diferentes para o desenvolvimento da carreira. Não há nenhuma credencial única comparável ao Mestrado em Biblioteconomia ou Ciência da Informação para profissionais de bibliotecas. Curadores de grandes museus tipicamente têm doutorado em disciplinas relevantes, e os diretores são muitas vezes estudiosos reconhecidos em seu campo ou líderes empresariais com comprovada capacidade de captação de recursos. Gerentes de coleções podem ter um mestrado em Museologia e /ou um diploma em uma área de especialização de interesse. Com a crescente complexidade da tecnologia usada no trabalho operacional em museus, o conhecimento especializado é necessário em muitas funções de bastidores. O currículo do programa de Museologia da JHU oferece diversos conjuntos de temas

que os alunos podem escolher para uma especialização, incluindo Educação, Exposições, Coleções, Liderança, Tecnologia e agora, Curadoria Digital (Johns Hopkins University, 2016).

O sucesso do programa de Museologia da JHU é demonstrado pelos resultados de uma pesquisa com alunos e ex-alunos realizada em 2014. Os entrevistados relataram que estavam trabalhando em uma ampla variedade de museus, incluindo museus de história, locais históricos; museus de arte; centros de ciência, museus de história natural e de coleções vivas; e uma multiplicidade de outros museus especializados e organizações culturais. A taxa de retorno da pesquisa foi de 58% para os ex-alunos e 47% para os alunos regulares. Os entrevistados deram uma classificação média de 4,36 em uma escala de 5 pontos sobre a importância do programa para suas carreiras. Em especial, eles valorizaram o programa de Museologia pelas oportunidades de *networking* que proporcionou; as competências e conhecimentos adquiridos; a própria qualificação; e o nome de Johns Hopkins.

Com este histórico de sucesso, o programa de Museologia estava em posição de adicionar um certificado de pós-graduação em Curadoria Digital. Em 2013, o programa organizou um encontro sobre educação em curadoria digital em parceria com a University of Arizona's School of Information. Participaram do encontro educadores e líderes profissionais em bibliotecas e ciência da informação, arquivos e museus. Como frequentemente acontece em qualquer discussão sobre a curadoria digital, foi necessário começar com uma discussão sobre sua definição. Essa conversa foi especialmente necessária com participantes provenientes de contextos profissionais tão diferentes. Embora não haja uma definição universalmente aceita de curadoria digital, a JHU finalmente decidiu o seguinte:

*A curadoria digital é o planejamento e gerenciamento de ativos digitais ao longo de toda a sua vida, desde a conceitualização até o uso corrente e apresentação até a preservação em longo prazo em um repositório para reutilização futura. (JHU, 2016)*

Assim, a curadoria digital lida com todo o ciclo de vida dos dados digitais, desde a conceitualização - mesmo antes da criação - até a gestão, preservação, uso e usos futuros (ainda desconhecidos).

Na ocasião do encontro, houve um consenso geral entre os participantes de que os cursos deveriam enfatizar a teoria e os princípios que permaneceriam válidos ao longo da vida profissional do estudante em relação a soluções de *software* especiais que poderiam ser substituídos em breve, embora também tenha sido reconhecido que os alunos deveriam estar familiarizados com as práticas atuais e possuir alguma experiência prática. Dentre as maiores prioridades identificadas para o currículo ideal em Curadoria Digital estavam: familiaridade com padrões e práticas que facilitam a interoperabilidade e preservação; familiaridade com metadados gerais e especializados apropriados para a disciplina ou para a instituição; habilidades gerais de organização, gerenciamento de projetos e comunicação. Além disso, foram identificadas como importantes atividades que demonstram a capacidade de trabalhar em equipes formadas por profissionais de diferentes áreas de especialização.

Os profissionais de museu presentes na reunião observaram que eles necessitam de pessoal com habilidades de curadoria digital e que os empregos que demandam essas habilidades estão aumentando. Por exemplo, a lista de discussão Museum-L tem publicado postagens com oferta de trabalhos para cargos como arquivista digital, especialista em gerenciamento de ativos digitais, gerente de coleções digitais, gerente de conteúdo digital e gerente de projetos digitais. Os participantes comentaram que prefeririam contratar “os seus”, isto é, profissionais de museus que, de acordo com eles, trariam valiosa experiência na área de museus e uma compreensão da missão do museu - porém estavam contratando novos funcionários com graus MLS porque não conseguiam encontrar candidatos com experiência em museu e em curadoria digital.

Um estudo publicado em 2012 pelo Council on Library and Information Resources, *The Problem of Data*, revelou que os programas educacionais em Curadoria Digital estavam muito aquém

da demanda (CLIR, 2012). A maioria dos programas de formação em curadoria de dados foi identificada em escolas de Biblioteconomia e Ciência da Informação e a maioria das inscrições foi limitada para bibliotecários e da área.

**O programa de Curadoria Digital** Com base na evidência da necessidade de um programa de educação de Curadoria Digital para museus, a JHU adicionou o certificado de pós-graduação em Curadoria Digital ao programa de Museologia. Em 2014, o curso foi aprovado como um certificado autônomo e um diploma duplo, combinado com o *Master of Arts (MA)* em Museologia. A partir de 2015, havia trinta alunos no programa; até o outono de 2016, as inscrições deverão ultrapassar os cinquenta. Poucos alunos foram admitidos apenas para o certificado autônomo, e esses alunos já possuem, em sua maioria, um mestrado. A maioria dos novos alunos estão matriculados conjuntamente nos programas de Museologia e de Curadoria Digital combinados. Outros alunos que já estavam matriculados no programa de Museologia também puderam obter o novo certificado. Os estudantes do programa combinado podem completar dois cursos, tanto o MA em Museologia quanto o certificado em Curadoria Digital, e deste modo eles podem se formar com um total de catorze disciplinas ao invés de dezesseis.

A admissão ao programa certificado requer apenas um mestrado em Museologia ou em um campo relacionado, ou um diploma de bacharelado e pelo menos cinco anos de experiência trabalhando em museu, biblioteca, arquivo ou organização do patrimônio cultural. Os alunos que se candidatam ao programa combinado precisam atender apenas aos requisitos de admissão para o programa de mestrado; estes incluem, geralmente, pelo menos uma média 3,0 nas notas de graduação (em uma escala de 4,0), boa expressão escrita comprovado em uma Declaração de Intenções que também descreve seus objetivos de carreira e duas cartas de recomendação. A experiência de trabalho também é considerada. Os alunos que não são nativos da língua inglesa e que

não se formaram em uma universidade de língua inglesa são obrigados a demonstrar proficiência em inglês por meio de um dos exames padrão para inglês como língua estrangeira.

**O currículo** O currículo de Curadoria Digital é baseado na premissa de que usuários do futuro necessitarão saber por que e como os ativos digitais foram criados, bem como o contexto de como eles foram usados, para deles usufruir de forma efetiva. Os usuários futuros também precisarão de informações de descoberta (metadados descritivos) para guiá-los a recursos relevantes quando eles sequer souberem que esses ativos existem. O núcleo curricular deriva em grande parte do modelo do Open Archives Information System (OAIS), que descreve em alto nível como os ativos digitais são transferidos para um repositório digital e como eles são gerenciados no repositório e disseminados para atender às necessidades de determinada comunidade de usuários. O modelo de referência OAIS foi publicado como uma norma ISO (International Standards Organization) em 2003 e revisado em 2012 (ISO, 2012). O modelo descreve a preservação digital e a curadoria digital ocupando espaço dentro de uma organização de pessoas que compartilham a responsabilidade pela administração de ativos digitais ao longo do ciclo de vida, e não apenas como uma solução tecnológica. O modelo OAIS também se integra bem com muitos padrões, ferramentas e recursos atuais, incluindo esquemas de metadados, vocabulários controlados e diversos sistemas de gerenciamento de conteúdo e coleções que foram projetados para implementar e estar em conformidade com o modelo.

O currículo enfatiza não apenas a gestão e preservação de imagens digitalizadas de coleções físicas, mas também a conservação de informações nato-digitais produzida nos museus, especialmente de arte digital, resultados de pesquisas conduzidas nos museus e a documentação das coleções. Deve-se notar que existe uma longa tradição de pesquisa museológica, desde o patrocínio de expedições arqueológicas no século XIX à pesquisa de conservação interna e à ciência de materiais, mas não há uma tradição de

gerenciar ou compartilhar esses dados de pesquisa. Com a transformação de praticamente todos os campos de pesquisa em investigações intensivas que resultam em grandes quantidades de dados digitais e um consenso emergente (bem como políticas públicas) de que esses dados devem ser preservados e tornados acessíveis para futura reutilização, até mesmo para além do objetivo pelo qual foi originalmente criado, os museus devem assumir a responsabilidade pela preservação e compartilhamento dos dados de pesquisa que produzem. Embora apenas os grandes museus possam realizar grandes projetos de pesquisa científica, todos os museus deveriam avaliar que a documentação de sua coleção possui valor de pesquisa para uma grande variedade de acadêmicos e para os funcionários (atuais e futuros) do museu. A documentação é essencial para a compreensão dos objetos da coleção. Também requer um conhecimento considerável e trabalho intensivo para ser produzida, e que merece a mesma atenção e cuidado que outros tipos de dados de pesquisa.

O currículo de Curadoria Digital da JHU é composto por seis cursos, três dos quais são cursos básicos; os outros três, incluindo um optativo, um estágio e um artigo de pesquisa, são personalizados para os objetivos de carreira de cada estudante, bem como seus interesses disciplinares. Em geral, o currículo baseia-se em um quadro comum que surgiu nas escolas de Biblioteconomia e Ciência da Informação, mas que foi adaptado às necessidades particulares dos museus, que são orientados para os objetos e disciplinas de alto grau de especificidade.

Todos os estudantes de Curadoria Digital da JHU realizam os mesmos três cursos básicos, independentemente do seu enfoque disciplinar: Preservação Digital, Fundamentos de Curadoria Digital e Gestão de Informação Digital em Museus. Eles também podem ser computados como disciplinas optativas para o MA em Museologia. Alguns alunos só podem fazer o Curso de Preservação Digital ou Fundamentos como uma disciplina optativa enquanto cursam o MA; outros podem começar com uma disciplina optativa e, em seguida, têm a opção de transferir para o

programa duplo e cursar as disciplinas adicionais para ganhar o certificado de Curadoria Digital (JHU, Museum Studies/Digital Curation Certificate Webpage, 2016). Os principais cursos de Curadoria Digital cobrem o seguinte conteúdo:

**Preservação Digital** O foco do curso é o planejamento institucional. Ele aborda um desafio comum enfrentado por muitos profissionais do museu: desenvolver um plano de preservação digital. O curso apresenta aos alunos o estado atual da preservação digital, desafios da preservação e conceitos básicos para elaboração de planos e programas de preservação digital eficaz. Os tópicos incluem a relevância da preservação digital para museus; os princípios arquivísticos que informam as práticas de preservação; padrões e políticas; considerações acerca de estratégias de preservação; questões relativas a formatos, repositórios e processos; e soluções emergentes de preservação e serviços. O curso prepara os alunos para:

- Descrever princípios básicos de arquivamento para preservação digital,
- Explicar os pontos fortes e fracos de diferentes estratégias de preservação,
- Descrever os recursos básicos de um repositório digital confiável e
- Formular ações para o desenvolvimento de um plano de preservação digital.

**Fundamentos da Curadoria Digital** O curso estabelece uma base para a gestão de ativos digitais ao longo de seu ciclo de vida, introduzindo o campo emergente da Curadoria Digital e examinando as questões práticas e ferramentas envolvidas no gerenciamento de coleções digitais e repositórios ao longo do tempo. Os tópicos incluem esquemas de metadados para descrever ativos digitais em diferentes disciplinas; o compartilhamento de conteúdos digitais para além da instituição, a fim de atingir um público

mais vasto; os requisitos para serviços de repositório confiável; a gestão de dados de pesquisa; questões de política e serviços ao usuário. Os alunos aprendem a:

- Descrever os princípios e práticas comuns associados à Curadoria Digital nas artes, humanidades e ciências,
- Identificar questões políticas e jurídicas,
- Determinar o equilíbrio adequado entre a proteção dos direitos de propriedade intelectual e o acesso público aos ativos digitais,
- Preparar-se para uma auditoria de repositório digital e avaliar fornecedores de repositórios e
- Aplicar ferramentas de curadoria, tais como ferramentas de planejamento de gerenciamento de dados.

**Gerenciamento de informações digitais em museus** O curso aborda questões técnicas e práticas envolvidas na gestão e preservação em longo prazo de bens digitais com ênfase nos problemas específicos enfrentados pelos museus. Os tópicos incluem as melhores práticas para a conversão de formato digital, gerenciamento de substitutos digitais e derivativos, planejamento prático e projeto de fluxo de trabalho para curadoria digital, além de um mapeamento das tecnologias (*software*, equipamentos e esquemas de metadados) necessários na alimentação, armazenamento, acesso e pontos de disseminação no *Open Archival Information System Reference Model*. Esses tópicos são apresentados no contexto da análise das práticas de gerenciamento de ativos digitais (no sentido mais amplo) de instituições individuais e no desenvolvimento de estratégias para a conservação desses ativos. Ter concluído a disciplina da Preservação Digital ou Fundamentos de Curadoria Digital (preferencialmente ambos) é necessário para a matrícula. Os alunos aprendem a:

- Trabalhar com tecnologias de *software* que formam a base da gestão da informação digital,

- Analisar as necessidades de informação da “Comunidade Designada” da instituição (pessoal interno e externo),
- Utilizar esquemas de metadados para a preservação e gestão de vários tipos/formatos de objetos digitais e
- Planejar programas de curadoria digital, incluindo atribuição de responsabilidades e funções, competências necessárias e métodos de avaliação para os prestadores de serviços.

Além dos três cursos principais, os estudantes de Curadoria Digital cursam uma disciplina do currículo de Museologia e também realizam um estágio e um artigo. O programa de Museologia oferece muitas disciplinas optativas que são relevantes para a curadoria digital, incluindo a Gestão de Coleções; Sistemas de Gestão de Coleções; Catalogação de Coleções de Museus; e Museus, Direito e Política. Os alunos geralmente concluem a maioria de suas aulas *on-line* antes de realizar seu estágio e artigo de pesquisa. O estágio e a disciplina de pesquisa são cursos semestrais com elementos *on-line*, e os alunos nesta fase devem estar preparados para assumir uma grande responsabilidade para trabalhar de forma independente e garantir que todos os requisitos sejam atendidos.

**Estágio** O estágio, que inclui pelo menos cento e vinte horas de experiência, oferece aos alunos a oportunidade de ganhar prática trabalhando com especialistas que estão liderando atividades de curadoria digital em museus e organizações relacionadas com o patrimônio cultural nos EUA e no exterior. O estágio é uma parceria entre a universidade e a instituição receptora e é personalizado para atender as necessidades de cada aluno e seus objetivos de carreira, além de agregar valor para a organização que o acolhe. A JHU auxiliará os alunos a organizar os estágios adequados. Os estágios de estudantes produzem evidências de suas realizações através de produtos de trabalho, relatórios de projetos ou outra documentação em um ambiente de curso *on-line* e participam em fóruns de discussão *on-line* com outros alunos inscritos em está-

gios de Curadoria Digital durante o mesmo semestre. Como resultado do estágio, os alunos são capazes de:

- Identificar as habilidades e os conhecimentos necessários para a experiência em Curadoria Digital,
- Participar ativamente de ações de curadoria e
- Desenvolver e completar um projeto de estágio relacionado a atividades de curadoria digital.

**Curso de Metodologia de Pesquisa** O curso de Metodologia de Pesquisa supervisionada permite que os alunos analisem um problema significativo ou problema na Curadoria Digital e desenvolvam e demonstrem o pensamento crítico e habilidades de comunicação. Idealmente, o trabalho de pesquisa se baseará na experiência de estágio do aluno. Espera-se que o artigo de pesquisa resulte em uma obra que possa ser publicada ou apresentada, contribuindo para a literatura e para o campo da Curadoria Digital. Como atualmente há uma necessidade significativa de pesquisa em Curadoria Digital e relativamente pouca literatura publicada - especialmente em relação a museus - a pesquisa do estudante neste programa pode dar uma grande contribuição e os formados serão preparados para carreiras como líderes. Cursos, atribuições e reuniões com um membro da faculdade serão realizados no ambiente *on-line*. O artigo de pesquisa é normalmente requisitado como requisito final no programa de certificação. A conclusão do curso de pesquisa permite aos alunos:

- Demonstrar habilidades de pensamento crítico e comunicação,
- Identificar um problema ou desafio na Curadoria Digital e discutir como ele foi abordado, bem como as tendências atuais e /ou soluções potenciais e
- Tornar-se participantes ativos nas comunidades de pesquisa em Curadoria Digital e Patrimônio Cultural. (JHU, Course Descriptions, 2016)

**Conclusão** Muitos dos estudantes que se candidatam ao programa de certificação em Curadoria Digital, tanto para a formação combinada com o mestrado em Museologia ou para o certificado autônomo, afirmam acreditar que as habilidades de curadoria digital são agora essenciais nos museus e irão ajudá-los a serem mais competitivos no mercado de trabalho. Uma vez que a maioria dos alunos está no programa de formação dupla, apenas alguns completaram o programa até agora, por isso ainda não há comprovações suficientes para atestar se esta suposição é verdadeira. No entanto, as experiências dos primeiros alunos sugerem que a Curadoria Digital é uma carreira promissora para os profissionais de museu, especialmente aqueles que estão interessados no gerenciamento de coleções. Os estudantes de Curadoria Digital têm realizado estágio em instituições de prestígio, incluindo o Smithsonian Office of Research Information Services, o Smithsonian Archives, a Library of Congress, o Minnesota Science Museum, o Imperial War Museum (Londres) e as principais universidades nos Estados Unidos. As pesquisas dos estudantes têm abordado temas como gerenciamento de dados no campo arqueológico, perícia digital, identificadores persistentes, metadados para documentação de conservação de imagens e técnicas de iluminação para imagens de obras de arte histórica para fins de arquivo. Os alunos têm sido capazes não só de demonstrar suas habilidades de pesquisa e fazer contribuições significativas para o campo de Curadoria Digital, mas também têm utilizado as relações profissionais desenvolvidas durante seus estágios para se conectar com especialistas capazes de fornecer orientação em sua pesquisa.

Enquanto bibliotecários e arquivistas têm sido contratados por décadas para o desenvolvimento de normas e recursos para fazer curadoria de ativos digitais, relativamente poucos profissionais de museu têm sido profundamente envolvidos neste trabalho. Considerando-se que os museus adentraram na batalha digital com programas de digitalização, websites robustos que fornecem o acesso on-line às parcelas principais ou mesmo todas suas coleções, e a intensa aquisição da arte nato-digital e a criação de dados da

pesquisa, é mais do que tempo que os museus desempenhem um papel mais forte no desenvolvimento de normas de conservação digital. Diferentes padrões são necessários para objetos e práticas de museus, e os profissionais de museu devem falar sobre suas necessidades. Para se articularem em expressar suas necessidades únicas e adquirirem credibilidade no campo, os profissionais de museu devem conhecer a linguagem da Curadoria Digital para participarem do diálogo. O programa da JHU almeja atender a essa necessidade maior da comunidade, além de preparar os alunos para empregos de museu que já existem. O desafio será estender esses avanços de forma ampla e integrá-los com os museus e outras instituições educacionais com objetivos e interesses semelhantes em uma escala global.

## REFERÊNCIAS

- COUNCIL ON LIBRARY AND INFORMATION RESOURCES. *The Problem of Data*, 2012. Disponível em: <<http://www.clir.org/pubs/reports/pub154>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- INTERNATIONAL STANDARDS ORGANIZATION. *ISO 140721: Space Data and Information Transfer Systems—Open Archival Information System (OAIS)—Reference Model*. 2012. Disponível em: <[http://www.iso.org/iso/catalogue\\_detail.htm?csnumber=57284](http://www.iso.org/iso/catalogue_detail.htm?csnumber=57284)>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. *Advanced Academic Programs, Digital Curation Webpage*. 2016. Disponível em: <<http://advanced.jhu.edu/academics/certificate-programs/digital-curation-certificate/>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. *Advanced Academic Programs, Museum Studies Course Descriptions*, 2016. Disponível em: <<http://advanced.jhu.edu/academics/graduate-degree-programs/museum-studies/course-descriptions/>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. *Advanced Academic Programs, Museum Studies/Digital Curation Certificate Webpage*, 2016. Disponível em: <<http://advanced.jhu.edu/academics/dual-degree-programs/museum-studiesdigital-curation-certificate/>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. *Advanced Academic Programs, Museum Studies Webpage*, 2016. Disponível em: <<http://advanced.jhu.edu/academics/graduate-degree-programs/museum-studies/>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.



## Mesa 2

# Situações de risco

Comentário Cristina Lara Corrêa

A segunda mesa do *IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa* constituiu um tema vulnerável em âmbito nacional e ampla necessidade de cuidado. Apesar de alguns esforços de grupos esparsos, instituições e órgãos de preservação possuem planos de emergência ou política de prevenção, percebe-se ainda, certa inabilidade no pronto atendimento em torno à situações de risco em equipamentos culturais, público e privado, com a articulação entre profissionais desses espaços junto aos agentes da defesa civil, militar e do corpo de bombeiros.

Muito embora tenha havido grande avanço perante à preservação do patrimônio histórico artístico nacional, nas últimas três décadas, perdas significativas com efeitos desastrosos sobre as instituições e os indivíduos ocorreram. Para tanto, dois estudos de caso exitosos foram convidados a relatar ações de conservação preventiva e gerenciamento de riscos antes, durante e depois de um sinistro.

Enquanto Peter Blum (Arquivo Municipal de Heidelberg, Alemanha) explorou como uma situação adversa e inesperada, por conta de uma “falha” durante a construção de uma linha de metro pode, com eficiente orientação, minimizar as perdas diante do desmoronamento deste edifício; Beatriz Haspo (Biblioteca do Congresso, Washington, EUA) discorreu sobre a história da

instituição, abordando como a fragilidade do acervo no primeiro século de sua fundação, com perdas significativas em decorrência de incêndios e o vultoso crescimento de suas coleções demandou um planejamento interdisciplinar de ampliação e construção de espaços de guarda que contemplassem características específicas a fim de reduzir ao máximo eventuais danos.

Mesmo que a coleção alemã de Colônia tenha “sobrevivido”, quase em sua totalidade a esta catástrofe, serão necessários anos de trabalho de recuperação e acondicionamento, mas não trarão vidas perdidas. Obviamente, sem mencionar o tempo e o custo que tal operação necessita. Menos mal, arquivos de Heidelberg já desenvolviam uma força de emergência. Ainda que a articulação e a cooperação da “comunidade arquivística” tenha se mobilizado voluntariamente por meses, o choque do evento foi um bom motivo para que trabalhassem a sinergia e a confiança profissional mútua. Todavia, o principal feito parece ter sido a percepção de que “a união faz a força”, ou seja, a cooperação, como foi inúmeras vezes mencionado por Blum. Atualmente, essa comunidade adotou a norma *DIN ISO 11799* e ampliou suas políticas de cooperação entre seus pares, tanto na possibilidade de partilhar um local de guarda temporária, assim como para a reprodução do acervo (microfilmagem e digitalização), a prevenção e o plano de emergência para tipologias arquivística e a normatização na construção de edifícios para esse mesmo fim.

O êxito de um resgate implica em organização e planejamento de inúmeros pontos interligados em cadeia, desde o primeiro chamamento de emergência, o acesso de localização de evacuação de prioridades, materiais de primeiro atendimento ao acervo, etc. até o provável depósito em câmeras frigoríficas e/ou armazéns climatizados por meses que deve ser dimensionados em termos de custos e de logística.

Ao passo que a excepcional biblioteca americana, desde 1800, tem como filosofia políticas de gerenciamento e aquisição de coleções abarcando uma universalidade publicada, particularmente, com temáticas que um congressista necessita consultar. Com este

propósito a Biblioteca do Congresso Norteamericano, iniciada no edifício do Capitólio foi sendo ampliada sistematicamente, desde o final do século XIX, com o propósito de contemplar um eficiente sistema de climatização, materiais não inflamáveis, forte estrutura, compartimentalização dos espaços e treinamento do usuário interno, após terem assimilado suas perdas anteriores. Há vinte e cinco anos o plano diretor previu a implantação de até treze módulos de guarda de alta densidade com tecnologia de última geração, distante da capital e dentro da Base Militar de Fort Meade em Maryland, além de outro equipamento destinado ao Centro Nacional de Conservação e Restauração de Material Audiovisual (NAVCC) em Culpeper, Virgínia. Este último, considerado de “último recurso” tem como objetivo preservar e disponibilizar o acervo mesmo que ele não esteja mais disponível. Entretanto, todo o planejamento e o cuidado mobilizado por uma equipe transdisciplinar, não impediram uma “falha perfeita”, assim nomeada pela palestrante, ao sofrerem uma rápida descarga de água em alguns *sprinklers* numa das sessões de um módulo de Fort Meade logo identificada e interrompida pelos engenheiros e acionada a equipe de resposta de emergência. Por possuírem protocolos de comunicação em estratégias de curto, médio e longo prazos para emergências e seguirem as normas de instalação da *National Fire Protection Association* (NFPA-13) e do *Código de Proteção do Patrimônio Cultural – Museus, Bibliotecas e Lugares de Culto* (NFPA-909) no acervo da Biblioteca em seus prédios históricos e apesar da distância entre o complexo e o Capitólio os danos foram mínimos, de cerca de 2.000 volumes, mesmo que o pessoal do local tenha sido acompanhado por telefone passo a passo até a chegada da equipe de preservação e pronta resposta.

Como mencionado por ambos palestrantes, profissionais sejam eles especialistas ou técnicos, precisamos compreender que estamos suscetíveis a sinistros, independente da localização geográfica, com mais ou menos recursos humanos ou financeiros. Contudo, precisamos de estratégias pontuais e sustentáveis aliadas a um processo sistemático de compreensão, avaliação, priorização

e comunicação dos riscos antes de implementar ações, a fim de minimizar a perda do patrimônio. A eficácia desta salvaguarda deve ser fruto de medidas básicas que garanta e estabilize o bem móvel ou imóvel. Experiências como a da Biblioteca do Congresso e do Arquivo Municipal de Colônia nos fortalece ao compartilhar conhecimentos adquiridos ampliando nossa consciência atitudinal diante a gestão de risco para a aplicação de medidas apropriadas frente a uma situação de estresse ou caos, bem como a adoção de protocolos que visem a eficiência em uma linguagem comum aos usuários internos e externos.

## How to Face Disasters and Other Risky Situations

*Peter Blum*

**Once Upon a Time** Once upon a time there was a city's archive in Germany. Even more, it was a particular big one: it had a stock of about 65,000 official documents dating back as far as to the year 922, and 104,000 maps and plans, about 50,000 posters, 818 estates and collections of outstanding personalities, among them politicians, merchants, poets and thinkers, musicians and other artists. With its archival material comprising about 30 kilometers of shelving it was considered the biggest municipal archive north of the Alps... This archive was significant not only because of its comprehensive ancient material from the period before 1814. Also the archive's building itself, completed in 1971, was remarkable. For it was equipped with self-regulating, natural air condition, so that there was no need for additional air condition technology. Thus, the so called "Cologne Model" had become a familiar concept which was positively referred to even beyond the archival community, at least in Germany.

**The Collapse of the Historical Archive in Cologne – German Archive Building Collapsed...?** Then it was March 3rd, 2009. At 13:58 exactly the Cologne City Archive collapsed. Archivists and visitors – having literally received a last minute warning by construction workers – were able to make a narrow escape. In the also affected neighbouring houses two people were killed.

Immediately next to the archive, construction works for a new underground line were happening. A water inrush at the construction site and the thus happening landslide are considered the cause. Rather nebulously, experts speak of a so called “hydraulic base failure” having preceded the collapse. Without doubt, however, thoughtlessness, neglect, botch, fraud and corruption in the context of carrying out the construction works, but most of all unfounded faith in technology and boast played a role for the incident. And of course – something we are all struggling with – the insufficient standing of archives in society. For, why else had the archive not been put on the list of buildings particularly worth of protection? Not even after a first incident in 2008, when first settlements had happened in the archive’s building. Meanwhile one publicly laments that before the mishap of March 3rd one had “hardly known anything” about the archive having been accommodated in an inconsiderable building...

Abroad, the initial reactions to the collapse of the Cologne City Archive were astonishment and a loss of reputation – on the other hand, for some months the horrific news resulted in all archives, being the keepers of our cultural heritage, generally meeting much attention by media and society. Regarding the awareness of the tasks and role of archives in society, this was an eminently important, though dearly bought process. Meanwhile, more than 95% of the archive stocks may be supposed to have been saved and can, at least to limited extent, be used again; nevertheless it will take some decades until all the damage will be repaired... Still about 8 kilometers of archival material are stored at asylum archives... (SCHÜRMAN, 2015).

Beyond this, the Cologne disaster caused an unprecedented wave of helpfulness as it has never before been experienced among experts in Germany. Not only archives from the region showed solidarity and help, but also archives from all over Germany and in particular from other European countries rushed to help Cologne and offered their free help over weeks and months. And still much will depend on the support provided by the colleagues from the

“archival community” – and already now this may give a hint to how all of us should prepare for the “worst coming to the worst”...

**The Unthinkable Becomes Manifest Reality: Extremely Risky Situations – Massive Disasters** However, the example of Cologne also illustrates the necessity that archivists prepare comprehensively and much more actively than before for possible, indeed unimaginable incidents. You are impressed, bewildered, troubled? Well, here this is indeed intended, to stir us all up and make us move! You feel burdened, after all petrified by the idea of yourself being hit by such a disaster one day? Then let me tell you that in most cases disasters of such a scale are an absolute exception. The probability to be hit yourselves may be like zero... However... not at all this can relieve us from pressure: for, much more frequently there happen less spectacular, rather limited incidents which nevertheless put us under increased pressure to act. Then there is the additional problem that in most cases archive's institutions are chronically understaffed, that not seldom the general resources must be called rather modest, and that we, as archivists, seem to be really petrified by a feeling of being overtaxed by a sudden, unexpected emergency. Thus, even limited accidents may easily cause horrendous costs or even irreversible damage to the cultural goods we are responsible for: who in such a case just sits and waits, who just reacts, may be supposed to have lost already, before the game has started!

**However, It Starts in Your Heads...** Resolute and adequate action in case of disasters depends on professional and mutual preparation. Disasters are a personal as well as very often an almost paralyzing mental challenge for the archivist. Early prepared professional contingency management, faithful cooperation and extensively exploited synergy effects become the key words to master those critical situations. But in terms of “no risk, no fun”, professional contingency management might become a kind of motivating success story. However, it starts in your heads...

**Impotency of the Individual vs. Omnipotence of the Community** Thus it is clear what it will be about in the coming minutes: raising your awareness for cases of emergency and early action! For so to speak synergistically establishing emergency knowhow and for practical trainings with reliable partners at regular intervals, beyond sheer concepts! For contrasting the initial impotency, resulting from initially being overtaxed given the acute emergency, to the omnipotence of the archival community. Instead of suppressing the fear of a case of emergency, it is about achieving a self-confident way of dealing with identified risks, relying on a regularly tried out risk management, to this way gain professional confidence...

Let us go back to practical work, to the example of Cologne which at first teaches this lesson: there will never be any sure formula for emergency preparedness! Each archive is characterised by its individuality: this holds both for the stocks (documents, official books, files, photographs, maps and plans, but also artefacts, works of art etc.) and for accommodation (at buildings exclusively meant for archival purposes, but also at adapted facilities/buildings) as well as for the technological equipment and the financial resources in each individual case. Apart from this limiting principle, the lessons the experts identified from the Cologne disaster may be attributed to three different fields of action (REININGHAUS, 2009; PILGER, 2009; KISTENICH, 2009):

1. Building regulations for archive's buildings,
2. Strategies of the (micro-)filming and digitalisation of archive's materials, and
3. Prevention and emergency preparedness at archives.

**Architectural Performance Specifications for Archive's Buildings** In Germany, there is a norm for the essential framework conditions for the building of archives. The so called *DIN ISO 11799* describes what is required for the storing of archive and library materials. Among experts these norms are consid-

ered proven and sufficient. After all, they were little helpful in the case of the Cologne City Archive! “Paper doesn’t blush”, you may say. Even in Germany, the “El Dorado” of sometimes meticulous administrative regulations, security provisions, implementation regulations. Another improvement proposal aims at construction-technical guidelines being supervised by the principal and, additionally, by an independent supervision authority. However, we may doubt that such an additional construction-technical guideline will be an appropriate tool. Already now, many believe that the German building law is unnecessarily complicated and the cause of an all too slow progress of construction works.

**Must Have: Site-specific and Building-specific Risk Analysis** I believe the following idea to be more meaningful: we may suppose that also in the future not any detail can be regulated by norms alone. Rather, the existing valid norms need specification according to each individual case. And it is the archivist alone who is capable of doing this, as a constant task in the form of a location and building-related risk analysis. After all, making such a risk analysis and assessing it at regular intervals is the foundation of practice-oriented and updated emergency planning of any archive. A location and building-related risk analysis reflects on natural (ground-water level, flooding risk etc.) and construction (neighbouring buildings, economic enterprises, tunnels etc.) hazards in the environment of the archive. Then it is about dangers immediately threatening the archive’s building, such as fire, water coming from the outside, sanitary and technological installations, the soundness of the construction, heating, lifts, building services and so on. Not to forget about risks connected to the intellectual administration of an archive: saving the finding aids (inventories, card files, databases) has top priority when it comes to maintaining or re-establishing the organisation of an archive’s individual stocks or total stock precisely after an incident resulting in evacuation/ rescue.

**Tip: If Feasible, Make It Happen, If Possible at Once** In the course of the inspection of all rooms of an archive in the context of risk analysis it will always be possible to identify hazards one has personally become familiar with in everyday life and which thus are not appropriately included into the risk assessment. For example, because a given situation was originally supposed only for a limited period, given the lack of other options. However – unfortunately temporary solutions often develop into an actually tolerated permanent solution! But in many cases identified hazards cannot only be considered for emergency plans but may also be defused at once and massively, not seldom with limited effort. To give an example: if e.g. in the storeroom water pipes run below the ceiling and above the shelves, one may lay out (cheap) plastic sheets above the uppermost shelves, overlapping a few centimeters. This way water coming from the pipes will run to the floor, whereas the archive's materials on the shelves will stay dry. And usually it will take hours and require thousands of liters of water until the water on the floor will reach the archive's materials stored on the lowest shelf... This way a risk scenario can at least be considerably reduced if not avoided. Thus, risk analysis does not necessarily mean that every action deduced from it will simply be postponed!

**Tip: Be My Reviewer – Let Me Be Yours!** Still archivists are fighting for a better standing both in society and with the archive's provider. This is reflected by the financial, staff and technological equipment of an archive. All too often, these "limited funds" force the archivist to make compromises when it comes to safekeeping etc. Thus, sometimes we may forgive the archivist when he/she at first overlooks some potential hazards – because they have been a regular situation for such a long time. Even archivists are human. Which is why it is recommendable to ask colleagues from other archives to inspect the rooms of one's own archive and to have a critical look at the risk analysis. It is even better if, in the context of risk analysis, archivists from neighbouring archives support each

other as external surveyors. This requires cooperation and trust, open-mindedness, also the ability to take criticism, but probably no additional funding! Always and constantly critically measure yourself and your behaviour at the highest demands. But do not prematurely surrender to too high demands which may be difficult to meet. Not being able to perfectly meet every demand of practical work does not mean doing nothing! Thus, do not surrender to frustration but find your own ways in the right direction – step by step!

**Tip: Consciously Exploiting Synergy Effects!** Recently, the Archive for Contemporary History at the FH Zurich, Switzerland put an elegant solution for receiving a critical location and building-specific risk analysis into practice. There, the risk analysis became the topic of a university master thesis by a promising junior scientist (BERGER, 2015). In this context, the archive was generous enough to even offer the student an one-year fixed-term contract, so that she was able to, in the context of her master's thesis, act as a consultant during the adjustment of the archive's building. But even without the fixed-term contract it was a win-win situation for the archive, the university and the student which may be recommended – also and precisely because it was not necessarily connected to further expenses for the archive...

**Strategies of the (Micro-)filming and Digitalisation of Archive's Materials** Given the Cologne disaster, it is certainly obvious that both classical (micro-)filming and digitalisation become increasingly significant for taking care that damaged or destroyed archive's stocks can be used again as soon as possible. Here, still the principle is that in the context of backup reprography of we must reach back to the film medium, moving from the latter to digitalisation, so that the material can be used. However suggesting the intensification of backup filming and digitalisation efforts may be, many archives, in particular smaller ones, will unfortunately lack the necessary funding. However, in this context

another cooperative approach has proven its worth. Already shortly after the collapse of the Cologne City Archive it was foreseeable that many archive materials would not be accessible for a long time. And thus, only a few days after the disaster, scientists from the University of Bonn and others initiated the *Digital Historical Archive Cologne* (DHAK). This way, users could themselves make reproductions of archive materials from Cologne generally accessible on the internet. Meanwhile this has become a cooperation offer by the Historical Archive of the City of Cologne. In the “digital reading room” one may now call up digitalised documents which are organised according to archival structures of order. Due to the users continuously making new entries and to successively entered, digitalised inventories as well as digital versions of microfilms, this internet site is constantly growing... In the future, its functionalities are supposed to be further increased, so that users will be able to much more increase their on-line contributions. Right from the beginning this was a very helpful approach. But most of all it supports the closer networking of archive and the science of history!

**Prevention and Emergency Preparedness at Archives: Sustainable Media Hype – Think Big!** Already before 2009 there were a number of hand-outs, field reports and recommendations on emergency preparedness in Germany. However, it was – and I claim: still is – hardly possible to deal with all aspects of a disaster such as in Cologne. Crucial are the resources of the respective archive and its embedding in the archival community and in society... In such a case, the only possible help is spontaneous solidarity action by archives and archivists, by scientific and cultural institutions, by aid organisations of all kinds, by the public and politics, but also by the citizens, these days also across borders, of course. In the future, much will depend on an “alarm call” such as in Cologne causing sustainable awareness: Among archivists to, in the sense of “think big”, in the future also include the seemingly “impossible” into their considerations and options, and to undauntedly work on continuously improving their emergency

plans. It may sound cynical, but for several months the case of Cologne made society aware of the efforts of archivists, of the “cultural heritage” kept at archives and of its safekeeping, thus making the collective memory of society sustainably sensitive for the topic, as we may hope. In the sense of this – indeed pointed – understanding, the collapse of the Cologne Archive has until now been the by far most successful, if involuntary, PR act, dwarfing any preceding, purposeful “public relations work” by archives...

**The Disaster as an Opportunity: Inclusion into the Archival Community – Independent Emergency Preparedness as a “Must Have”**

To make the Cologne disaster an opportunity for others, the experiences made in Cologne must be analysed. Doing so, we must accept that even extended damage scenarios – although with low probability – may hit us any time. Accepting this means reacting by way of our prevention measures and emergency plans. But how could this be done, in particular at small and medium-sized archives? In my opinion, this means first of all the increased, continuous and sustainable networking of one’s own archive with the archival community! Archivists from small and medium-sized institutions are demanded to purposefully and self-confidently make themselves part of the local, regional and – if possible – national, indeed international frameworks of “partner archives”. Bigger archives have the “obligation”, due to common responsibility, to take care of smaller archives and to take them “with them”... This is not meant to say that any activity must be supported by third, more capable parties. Each of us must at first do his/her own “homework”. For without local expertise too much precious time will pass until emergency institutions (fire brigade, emergency services etc.) and any kind of support by the archival community will have sustainable effect... This is at the same time a question of a mental attitude each of us must achieve! Working out one’s own emergency plans, specifically made for one’s own situation, and continuous emergency drills are a “must have”, so that in a case of emergency one will not be paralysed but ready to act!

**Main Problem: Fragmentation** The experiences made in Cologne have shown that in a case of emergency particularly the packing and organising of archive's materials as well as the thus related procedures must attract even more attention:

- If ever possible, the archive materials should be consequently and sturdily packed, which holds also for storing on shelves and in cabinets. For, this way shelves and the archive materials stored there form comparatively massive units, which way damage and “fragmentation” (fragmentation of archive funds or even individual files) can be avoided.
- The package material should not only be acid-free and age-resistant but also its shape and colour should be waterproof (fragmentation or problems with attributing individual archive units may also result from the colours of signatures being washed away).
- Signatures should not be restricted to file covers. “Multiple identification” is the keyword here: for example, if the organisation of the archive materials, also the inner structure of each coherent archive fund, are supposed to be transparent and “reconstructable” after a disaster, both finding aids and lists of the stored materials must be specially secured (if necessary, also they must in advance be digitalised/filmed).
- For the same reasons and in view of the technical data of freeze-drying systems (size of freezing chambers), in case of evacuation wet archive materials must be packed in suitable polyethylene zip log bags or sacks – provide for handy units, if possible – the perfect solution (also in view of the fact that wet units gain massively in weight) are package units which are not thicker than 10 cm.
- To avoid the further fragmentation of archive funds which have perhaps been disorganised in the course of saving/evacuating them, the labelling and documentation of each package unit is obligatory. Waterproof pencils and forms,

e.g. as part of the emergency kit, which may be filled in on the spot and will accompany each package unit, each shipment container etc, will help with keeping track of the evacuated archive materials.

**How To Ship, Guide, Lead?** By their nature, archive's materials are not standardised! Documents, plans, maps, heavy books, artefacts..., special formats require special storage conditions, we all agree on this. But how will we proceed if also such materials must be evacuated? How are they shipped? Where can they be temporarily stored if the archive materials are still dry and need not be taken to the cold storage for deep freezing? The experiences from Cologne show: early considerations are necessary also in this respect, on how shipment shall be done (again, to rule our fragmentation and later extended sorting) and on where "special formats" could be accommodated in the short run.

- Part of the emergency plan are detailed instructions or guidelines for establishing a workflow. In Cologne, so called "flat instructions" have proven their worth, e.g. to make the working in of back staff easier. To provide smooth, fluent procedures, the number of "special cases" should be as limited as possible. For example, in Cologne the rescued archive materials were initially roughly organised by the categories "soaked", "wet" and "dry", but soon this was reduced to the categories "dry" and "soaked/wet".
- A fixed, also well visible (coloured t-shirts: "archivist on duty" [red] or "restorer on duty" [green]) leadership structure at the workflow stations and in the teams has proven its worth.

### **Special First Care Logistics in Case of a Big Disaster**

- The bigger the damage case, the more urgent is the question of where a temporary store of appropriate size (so to speak as a logistics centre) could be established not too far away, where saved archive's materials can be examined, where one

can decide about how to proceed further, where objects can be dried, packed and loaded for further shipment.

- Decisions about the further treatment of rescued archive units require that restorers – in most cases from other archives/institutions – are consulted/mobilised.
- Each according to their state, intact archive materials must be accommodated at temporary stores. These may be rented warehouses or free storage capacities at partner archives. Considerations both on the temporary storage of intact and on the further shipment of damaged archive materials to cold storages, restoration workshops etc. should be made at an early stage. The perfect solution is to also make appropriate contacts, agreements or even framework treaties in advance...
- And once again: By their nature, archive's materials are not standardised! Different kinds of objects require their own workflows/logistics stations (for photographs, documents, maps, files...). Not every damaged archive material will be completely soaked or suitable at all for freeze-drying. Which is why, to avoid moulder, the quick establishment of drying lines (in halls or tents with high-performance ventilators and industrial dehydrators) is necessary.
- In most cases, so called emergency boxes with everything necessary for first care are bought in the context of emergency plans. In Cologne, the first care materials were gone within a few hours. This is not meant to say that emergency boxes must be updated for the absolute catastrophe. Lists of contact partners and sources of first care materials, however, should be worked out early and be continuously updated.

**Shift of Emphasis: From the Still Limited Incident to the Big Disaster...** Thus far an overview of some insights which may be deduced from the experiences made in Cologne. However, no matter how logical and concise most of these conclusions may look, I believe that the shift of emphasis from an – in all probabil-

ity – still limited “incident” to the suddenly imaginable idea of a big disaster at one’s own archive is difficult to realize in practice. I would like to shortly illustrate this by an example.

**Different Damage Scenarios** Slightly more than 10 years ago six archives formed a Heidelberg emergency task force, to make use of synergies (in view of time, costs and sustainability) as a basis of joint emergency planning and mutual assistance. Dealing with each of these tasks parallel and individually would have meant considerable more work and costs for each archive. Probably some would have achieved their goal, that is a kind of emergency preparedness which deserves the name, only after years (and perhaps too late), and in case of damage they would have made rather inadequate dispositions. At least they would have been more or less on their own. After at first each archive had made an individual risk analysis, three damage scenarios of different dimensions became obvious for us:

- Smaller “accidents” affecting only a limited amount (a few pieces or a few meters of shelf space) of archive’s materials, e.g. due to a water inrush: as far as the archive’s and its partners’ skills and resources are sufficient, in such a case we considered self-help and/or external help by hiring professional services providers an adequate means.
- Medium-sized “accidents” up to 100 meters of shelf space: they may be effectively and economically dealt with independently or by hiring the nearest “accident services provider”. A written agreement was made with the specialised enterprise closest to Heidelberg, stipulating that rescue works will start two hours after the alarm. However, hiring a professional’s services provider does not rule out our own commitment; most of all self-help immediately after the discovery of an incident may help with reducing the extent of damage.
- Accidents exceeding a limited “MCA” (= maximum credible accident: more than 100 meters of shelf space): in most

cases it may be supposed that the foreseeably immense extent of damage rules out that the archivist is entitled to him/herself at once hire a professional “accident services provider”. Soon the order volume, from saving as far as to damage restoration, will be more than 50,000 € or more. Here we recognized the economic option of ourselves saving the affected archive’s materials and taking them to the nearest cold storage. For the costs in this case are still limited: the materials needed for saving (emergency kit) must be taken as soon as possible to the place where the damage occurs. Additional rescue staff (colleagues from the archive, fire brigade and so on) must support the archive staff. There is a kind of framework treaty with the nearest cold storage on how to proceed in an emergency case. The fire brigade will be in charge of taking the emergency kit to the place where the damage occurs and of the shipment of the saved archive materials to the cold storage. For the City’s Museum and the City’s Archive the fire brigade operation is free, for the other archives in Heidelberg, which do not belong to the municipal administration, it is at cost price.

**(Unwitting) Emphasis on Resources** As you see, this is a much resources-emphasising approach at emergency planning. As far as possible, things shall be done on one’s own initiative. In case of more extended damage, however, the archive’s capability to act is dwindling according to the budget the respective head of archive has at hand. This will considerably reduce the scope of action, precisely during the important initial phase of a recognized incident, when often it is about acting quickly, indeed to prevent follow-up costs from exploding (e.g. because moulder as a consequence of a water inrush could spread quickly and increase the damage).

**Tip: Economic Considerations – Framework of Decision Making** Thus, emergency management by the archivist means cost control at the same time! If you succeed with convincing your superior

of this statement, the archivist will gain in freedom of decision and efficiency. Take the trouble to estimate the financial consequences of the kind of “incident” which is most probable for your archive. And consider in particular which increased costs threaten if the emergency operation is slowed down so to speak through official channels in search for the necessary funding... e.g. if the saving and evacuation of soaked archive’s materials to the cold storage is slowed down, which will later result in additional costs for sterilisation. For my archive, I was able to make this clear to my then Mayor by way of a short expense budgeting. As a consequence, I was given the power of disposal over up to 25,000 €: for first care measures, in order of reducing additional damage to the archive material due to time delay (e.g. as a result of moulder) and economic follow-up costs as much as possible. Usually, as a head official of the municipal administration I am autonomously entitled to expenses of a maximum of only 10,000 €. Thus, I was able to considerably expand my financial leeway. My colleagues from the other five partner’s archives, however, did not succeed with this. Which is why, for the time being, emergency planning in Heidelberg rather ignores the possibility of a big disaster, on the one hand in view of its low probability and on the other in view of the actual financial leeway!

### **Justified Hopes... for Additional Resources in the Case of Damages**

The City of Cologne claims to have spent 214 million €, for the time being, on coping with the consequences of the collapse of its archive (SCHÜRMAN, 2015). The total amount of damage is estimated to be about 1 milliard €. It is doubtful that this includes all follow-up costs. It is a fact, however, that archivists, archives, public institutions, associations, fire brigade and other aid organisations as well as archive users and citizens quickly and sustainably rushed to help the Cologne City Archive. Thus, also other archives may hope that, if the worst comes to the worst, they will not be alone. This may be supposed to be even more probable, the less remotely your archive is located and the better it is integrated into the network of the archival community.

**The Approach Matters...** And in this sense in Heidelberg we may at least be optimistic that our emergency plans, based on synergy and cooperation, already include many elements which might be crucial for an “archive MCA” (= maximum credible accident):

- Mutual help: our emergency network is provided with a list of both official and private contact data.
- Joint economic action: emergency kits equipped according to individual risk analyses have been jointly bought (cost allocation according to the size of each archive) and will be immediately available for any archive concerned by an emergency case.
- Emergency storage capacity: in case of an emergency, intact archive’s materials will be accommodated at the partner archives.
- Early inclusion of elementary aid organisations: right from the beginning, Heidelberg’s fire brigade was a partner of the emergency task force, providing advice and support. In case of damages it will take the emergency kits to the place of the accident and the saved archive materials to the temporary store or the cool storage. The archives have provided the fire brigade with detailed information (contact data, access, location maps etc.) about the situation at each locality.
- Early inclusion of professional archive services providers: this includes frameworks for emergency cooperation with providers of cold storages (deep-freezing of archive materials) as well as with professional services providers for the rescuing of archive materials.

**A Stimulating Process...** All those contributing form a strong team already before the exceptional situation of a damage case! In the course of working out the emergency plans, the colleagues/partners have learned how to appreciate and trust each other. Firemen have learned that the “waste paper” kept at archives is actually irreplaceable cultural goods, so that damage caused by fire water

must be limited as much as possible... And archivists have learned to accept that the protection of humans has top priority even if it is about saving cultural goods, but that on the other hand the colleague from the fire brigade may as well become the archivist's extension... And this is a stimulating process! My recommendation is: look for partners at the local or the regional level who have similar interests. Right from the beginning, include aid organisations such as the fire brigade. For your emergency planning, at first focus on those risks which are most likely, according to your risk analysis. Some risks can perhaps be quickly reduced or eliminated. By the next step, work out plans for a still limited damage case you may cope with on your own or together with your local partners. And by the then following step, try to further develop your plans for the scenario of a big disaster... This is a learning process which is both indispensable and worth the effort, preparing you for the "moment of truth", both mentally and as experts!

**Conclusion** Disasters like the one in Cologne will happen also in the future. Some will be more fatal, some will be less damaging. There are a couple of risks we often cannot totally dispel. So it becomes important to prepare, to more or less avoid such disasters. And to develop a kind of contingency management and to build up a special contingency plan tuned to the particular risks you have identified. If your institution is hit by a disaster, this will be a personal as well as a mental challenge! Resolute and adequate action depends on real and mental preparation: Knowing what to do just now and in correct order requires a special contingency plan (and offers quiet, sober-minded, prudent and confident behaviour instead of paralyzing hectic and excessive demand), it requires confidence in cooperating colleagues and other auxiliary forces as partners, it requires trained staffs. In other words: it is not like the archivist's regular daily work, but rather like a game. Even a game especially for team-players!!!

## REFERENCES

- BERGER, Rosina. *Eine Notfallplanung für das Archiv für Zeitgeschichte an der ETH basierend auf Theorie und Praxis*. 2015. (Masterarbeit) - Hochschule für Technik und Wirtschaft Chur, Chur, 2015. (unveröffentlichtes Manuskript)
- KISTENICH, Johannes. Phasen der Bergung und Erstversorgung des Archivguts aus dem Historischen Archiv der Stadt Köln. In: *Archivar*, A.3, 2009. S. 305-13.
- PILGER, Andreas. Expertenanhörung zum Kölner Archiveinsturz und den Konsequenzen. In: *Archivar*, A. 3, 2009. S. 301-5.
- REININGHAUS, Wilfried (Editor). **Lehren aus Köln**. Dokumentation zur Expertenanhörung. Der Kölner Archiveinsturz und die Konsequenzen. Düsseldorf, 2009. (=Veröffentlichungen des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen, 25).
- SCHÜRMAN, Inge. *Baugenehmigungsverfahren für neues Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv in Köln eingeleitet* (2015.03.02). In: <<http://www.stadt-koeln.de/politik-und-verwaltung/presse/baugenehmigungsverfahren-fuer-neues-historisches-archiv-mit-rheinischem-bildarchiv-koeln-eingeleitet> > Zugriffen : 2016.03.23.

## Como enfrentar desastres e outras situações de risco

*Peter Blum*

*Tradução Marina Barzon Silva*

**Era uma vez...** Era uma vez um arquivo municipal na Alemanha. Mais do que isso, era um arquivo particularmente grande. Tinha cerca de 65.000 documentos oficiais datados de até o ano de 922, e 104.000 mapas e plantas, cerca de 50.000 pôsteres, patrimônios e coleções de 818 personalidades importantes, entre elas políticos, mercadores, poetas e pensadores, músicos e outros artistas. Com esse material arquivístico, ocupando cerca de 30 quilômetros de estantes, era considerado o maior arquivo municipal a norte dos Alpes... Esse arquivo era significativo não apenas por seu extenso material antigo, anterior a 1814, mas também pela notável construção que o abrigava, terminada em 1971, era equipada com condicionamento de ar natural e auto regulatório, sem a necessidade de tecnologias para o condicionamento do ar adicionais. Assim, o chamado “Modelo de Colônia” se tornou um conceito conhecido e referido positivamente além da comunidade arquivística, pelo menos na Alemanha.

**O colapso do Arquivo Histórico de Colônia – Prédio de arquivo alemão desabou...?** Então era 3 de março de 2009. Exatamente às 13:58 o prédio do Arquivo Municipal de Colônia desabou. Arquivistas e visitantes, recebendo avisos de última hora dos trabalhadores da

construção, conseguiram escapar por um triz. O colapso afetou também as casas vizinhas, e duas pessoas morreram.

Ao lado do arquivo, aconteciam construções para uma nova linha do metrô. Uma inundação de água e um consequente deslizamento de terra são considerados a causa. De forma nebulosa especialistas falam de uma “falha na base hidráulica” que teria precedido o desabamento. Sem dúvidas, no entanto, inconsideração, negligência, um trabalho mal feito, fraude e corrupção no contexto da obra, mas acima de tudo, uma fé infundada na tecnologia, e vanglória, tiveram seu papel no incidente. E claro – algo com o qual todos lutamos – falta de importância dada aos arquivos pela sociedade, pois por qual outra razão o arquivo não tinha sido parte da lista de construções particularmente necessárias de se proteger? Nem mesmo depois do primeiro incidente, em 2008, quando os primeiros deslizamentos ocorreram. Enquanto isso, lamenta-se que antes do acidente de 3 de março não sabia-se “quase nada” sobre o fato do arquivo estar acomodado em um prédio insignificante.

Fora da Alemanha a reação inicial ao colapso do prédio do Arquivo da Cidade de Colônia foi assombro e uma perda da reputação, mas por outro lado, durante alguns meses, a terrível notícia resultou em todos os arquivos, mantenedores de nossa herança cultural, recebendo muito mais atenção da mídia e da sociedade. Do ponto de vista da consciência sobre as tarefas e a função dos arquivos na sociedade, esse foi um acontecimento importante ainda que tão caro. Enquanto isso, mais de 95% dos materiais do arquivo puderam, teoricamente, ser salvos e, pelo menos dentro de um limite, serem utilizados novamente, no entanto levará algumas décadas até que o estrago seja reparado... Mesmo assim cerca de 8 quilômetros de material arquivístico são mantidos em arquivos asilos... (SCHÜRMAN, 2015).

Para além disso, o desastre de Colônia causou uma onda de ajuda sem precedentes, de forma nunca antes vivida por especialistas na Alemanha. Não apenas arquivos da região mas de toda Alemanha e em particular de outros países da Europa se adiantaram para oferecer ajuda. Por semanas e meses. E ainda muito irá

depende do suporte proveniente dos colegas da “comunidade dos arquivos”, - e já agora esse ocorrido pode nos oferecer pistas de como devemos nos “preparar para o pior”...

### **O impensável se torna realidade manifesta: situações de risco extremo – grandes desastres**

No entanto, o exemplo de Colônia também ilustra a necessidade de arquivistas se prepararem, de forma extensiva e mais ativa do que antes, para incidentes possíveis e inimagináveis. Está impressionado, perplexo, perturbado? Bem, essa é exatamente a intenção, fazer todos nós nos movermos! Está se sentindo sobrecarregado, paralisado pela ideia de ser atingido por um desastre como esse? Então deixe-me lhe informar que, na maioria dos casos, desastres dessa escala são absolutamente uma exceção. A probabilidade de ser atingido é quase zero... No entanto... nada disso pode nos aliviar da pressão: pois muito mais frequentemente acontecem incidentes, não tão espetaculares, limitados, mas que nos colocam em uma crescente pressão para agir. Há ainda o problema adicional de que na maioria dos casos instituições arquivísticas têm uma escassez crônica de pessoal, frequentemente seus recursos são limitados, de que nós, arquivistas, parecemos paralisados diante da sobrecarga de uma emergência repentina e inesperada. Assim, mesmo acidentes limitados podem causar custos horrendos e danos irreversíveis aos bens culturais sobre os quais somos responsáveis: quem em tal caso apenas espera, quem reage, perde antes mesmo do jogo começar!

### **No entanto começa em suas mentes...**

A ação firme e adequada em casos de desastres depende de preparação profissional e mútua. Desastres são para o arquivista um desafio pessoal e também mental, quase paralisador. Preparação de gerenciamento profissional prévio, cooperação fiel e sinergia amplamente explorada se tornam chave para contornar situações críticas. Mas nos termos “sem riscos não há diversão”, preparação de gerenciamento profissional pode se tornar uma história de sucesso, uma motivação. No entanto começa em suas mentes...

**Impotência do indivíduo vs. onipotência da comunidade** Assim se torna claro sobre o que falaremos: sensibilização para casos de emergência e ação precoce! Ou em outras palavras, estabelecer sinergicamente uma habilidade para lidar com emergências e treinos práticos regulares com parceiros confiáveis, para além de apenas conceitos! Para contrastar a impotência inicial, resultante de uma sobrecarga em caso de emergência, com a onipotência da comunidade arquivística. Ao invés de suprimir o medo da emergência, é tornar-se confiante para lidar com riscos identificados, contar com uma gestão de risco regularmente testada, para assim ganhar confiança profissional...

Vamos voltar ao trabalho prático, ao exemplo de Colônia, que primeiramente nos ensina: nunca haverá uma fórmula para a preparação a uma emergência! Cada arquivo é caracterizado por suas individualidades: isso é verdade tanto para o que se arquiva (documentos, livros oficiais, fotografias, mapas, plantas, mas também artefatos, obras de artes etc.) quanto para a acomodação (em prédios construídos com o propósito de abrigar arquivos mas também em prédios e instalações adaptadas), quanto também em termos de equipamento tecnológicos e recursos financeiros em cada caso individual. Para além deste princípio restritivo, as lições que os especialistas identificaram do desastre de Colônia podem ser atribuídas a três campos de ação (REININGHAUS, 2009; PILGER, 2009; KISTENICH, 2009):

1. Regulamentação para prédios de arquivo,
2. Estratégias de microfilmagem e digitalização do material e
3. Prevenção e treinamento para emergências.

**Regulamentação arquetônica para prédios de arquivos** Na Alemanha há uma norma que determina as condições essenciais para prédios de arquivos. A chamada *DIN ISO 11799* descreve os requerimentos necessários para arquivar materiais de arquivos e bibliotecas. Entre os especialistas essas normas são consideradas como comprovadamente suficientes. No fim elas foram pouco úteis

no caso do Arquivo Municipal de Colônia! “Papel não mente” você pode argumentar, mesmo na Alemanha, o “El Dorado” de regulamentações administrativas, disposições de segurança e regulamentações de implementação muitas vezes meticulosas. Outra proposta de melhoria visa a construção de diretrizes técnicas supervisionada pelo diretor e por uma autoridade supervisora autônoma. No entanto, podemos duvidar que essa orientação técnica adicional de construção seja uma ferramenta apropriada. Já agora, muitos acreditam que a lei de construção alemã é desnecessariamente complicada e a causa de um progresso muito lento das obras.

**Requerimentos: análise de riscos do local e do prédio** Acredito que a seguinte ideia seja mais eficiente: supor que no futuro nem todos os detalhes possam ser regulados apenas por normas, mas as normas já existentes e válidas necessitam de especificações de acordo com cada caso individual. E apenas o arquivista é capaz de tal feito, na forma de uma tarefa constante de análise de riscos do local e do prédio. Uma vez que, fazendo essa análise de riscos e os identificando em intervalos regulares, é a fundação do plano de emergência orientado pela prática para qualquer arquivo. A análise de riscos do local e do prédio reflete os perigos naturais (nível da água subterrânea, risco de inundação etc.) e de construção (prédios vizinhos, empreendimentos econômicos, túneis etc.) ao redor do arquivo. Depois de tal análise deve-se acessar os perigos iminentes, como fogo, água invadindo o ambiente, instalações sanitárias e tecnológicas, a segurança da construção, o aquecimento, os elevadores, os serviços do prédio etc. Sem se esquecer dos riscos ligados à administração intelectual do arquivo: a salvaguarda dos instrumentos de pesquisa (inventários, fichas, bases de dados) têm máxima prioridade quando se trata de manter ou restabelecer a organização de materiais específicos ou do arquivo como um todo depois de um incidente que resulte em evacuação/resgate.

**Dica: se possível, faça acontecer o mais rápido que puder** Nas inspeções de todas as salas do arquivo na ocasião de

uma análise de riscos sempre será possível identificar perigos aos quais nos tornamos acostumados no dia a dia, e que portanto não são inclusos no relatório como deveriam. Por ser, por exemplo, uma situação originalmente temporária, por falta de alternativas. No entanto, infelizmente, soluções temporárias frequentemente se tornam soluções permanentemente toleradas! Mas, em muitos casos, os perigos identificados não só podem ser considerados para os planos de emergência, mas também podem ser solucionados rapidamente, não raramente com esforço limitado. Por exemplo: se no depósito o encanamento se localiza abaixo do teto e acima das prateleiras pode-se instalar um plástico barato acima da prateleira mais alta, sobrepondo-a por alguns centímetros, dessa forma a água vinda dos canos correrá para o chão, enquanto os materiais nas prateleiras permanecerão secos. E normalmente levará horas e milhares de litros de água para que a água do chão atinja as prateleiras mais baixas... Esse cenário de risco pode ser considerado reduzido, se não solucionado. Assim, a análise de riscos não necessariamente implica que qualquer ação tem de ser adiada!

**Dica: seja meu revisor – Me deixe ser o seu!** Mesmo assim arquivistas ainda lutam por melhores condições, tanto na sociedade quanto junto aos financiadores. Isso está refletido no financiamento, na equipe e no equipamento tecnológico de um arquivo. Frequentemente esses “fundos limitados” forçam o arquivista a escolhas que podem comprometer a proteção etc. Assim, muitas vezes desculpamos o arquivista quando negligencia alguns riscos em potencial – pois estes se tornaram uma situação regular depois de tanto tempo. Mesmo arquivistas são humanos. Se recomenda pedir a colegas de outros arquivos para inspecionar as salas de seu arquivo para que se tenha uma análise crítica dos riscos. É ainda melhor se nessa ocasião os arquivistas ajam de forma mútua, como inspetores externos um do outro, pois é necessária cooperação e confiança, uma mente aberta e capacidade de aceitar críticas, provavelmente sem nenhuma verba adicional! Meça sempre seu comportamento em relação às maiores demandas. Não ser capaz

de cumprir perfeitamente todas as demandas de um trabalho não significa não fazer nada! Portanto não se entregue à frustração, mas encontre um caminho na melhor direção – um passo por vez!

**Dica: conscientemente explorar os efeitos sinérgicos!** Recentemente, o Arquivo de História Contemporânea de FH Zurique, Suíça, apresentou uma solução elegante ao colocar em prática a análise de riscos. Lá, a análise de riscos se tornou o tema de uma tese de mestrado de uma jovem cientista da universidade (BERGER, 2015). Nesse contexto, o arquivo foi generoso o suficiente para fornecer um contrato de um ano para que ela fosse capaz de, durante o desenvolvimento de seu mestrado, atuar como consultora durante o ajuste do prédio do arquivo. Mas mesmo sem o contrato seria uma situação benéfica, tanto ao arquivo quanto à universidade e à aluna, e que pode ser recomendado também, precisamente por não estar necessariamente ligado a despesas adicionais para o arquivo...

**Estratégias de (micro)filmagem e digitalização de material dos arquivos** Dado o desastre de Colônia é óbvio que tanto a (micro)filmagem clássica quanto a digitalização se tornam progressivamente mais importantes por permitirem que materiais deteriorados ou perdidos possam ser utilizados novamente com rapidez. Aqui, o princípio é que, no contexto da reprografia de *backup*, devemos nos voltar ao meio fílmico, passando para a digitalização, para que o material possa ser utilizado. No entanto, sugerir a intensificação dos esforços de filmagem e de digitalização de *backup* pode ser inútil pois muitos arquivos, em particular os menores, infelizmente não terão o financiamento necessário. Neste contexto, uma outra abordagem cooperativa provou o seu valor. Pouco depois do colapso do Arquivo da Cidade de Colônia, era previsível que muitos materiais não seriam acessíveis por muito tempo. E assim, apenas alguns dias após o desastre, cientistas da Universidade de Bonn, e outros, iniciaram o *Arquivo Digital da Cidade de Colônia* (DHAK). Dessa forma, os usuários

pueram fazer reproduções de materiais do arquivo de Colônia acessíveis na Internet. Enquanto isso, esta tornou-se uma forma de cooperação com o Arquivo Histórico da Cidade de Colônia. Na “sala de leitura digital” pode-se acessar documentos digitalizados que são organizados de acordo com estruturas arquivísticas de ordem. Devido a contínua introdução de novas entradas por parte dos usuários e a entrada sucessiva de estoques digitais, bem como de versões digitais de microfilmes, este site está em constante crescimento... No futuro, suas funcionalidades deverão ser aumentadas para que os usuários possam intensificar suas contribuições. Desde o início esta foi uma abordagem muito útil. Mas, acima de tudo, suporta uma rede mais próxima de arquivos e da ciência da história!

**Prevenção e preparação para emergências nos arquivos: a moda da mídia sustentável – Pense grande!** Desde de antes de 2009 já havia numerosos folhetos, relatórios de campo e recomendações sobre preparações para emergências na Alemanha. No entanto, era – e continua sendo – quase impossível lidar com todos os aspectos de um desastre como o de Colônia. Os recursos dos respectivos arquivos e sua inserção na comunidade arquivística são cruciais... Em casos como esse a única ajuda possível é solidariedade espontânea de arquivos e arquivistas, de instituições culturais e científicas, de organizações de todo tipo, do público e de políticos, mas também dos cidadãos, e hoje em dia também além das fronteiras, é claro. No futuro, muito irá depender de um “alarme de emergência” como em Colônia, causando uma consciência sustentável: entre arquivistas para que, ao “pensar grande” sobre o futuro, também incluam o “impossível” em suas considerações e opções, e para que de forma menos assustadora continuem a melhorar os seus planos de emergência. Talvez soe cínico, mas durante vários meses o caso de Colônia tornou a sociedade ciente dos esforços dos arquivistas, da “herança cultural” mantida pelos arquivistas, assim fazendo a memória coletiva da sociedade sustentavelmente sensível ao tópico, como esperá-

vamos. Nesse aspecto o colapso do Arquivo de Colônia foi o ato de relações públicas mais bem sucedido, ainda que involuntário, tornando menor qualquer ato voluntário que tivesse sido tomado pelos arquivos...

### **O desastre como oportunidade: inclusão na comunidade arquivística – Preparação emergencial individual como obrigatoriedade**

Para tornar o desastre de Colônia uma oportunidade a outros, as experiências de lá devem ser analisadas. Ao fazê-lo devemos aceitar que mesmo cenários de grandes danos – ainda que com baixa probabilidade – podem nos afetar a qualquer momento. Aceitar isso significa reagir de acordo com nossos planos de prevenção e emergência. Mas como isso pode ser feito, particularmente em arquivos pequenos ou médios? Na minha opinião isso significa primeiramente aumentar de forma contínua e sustentável a rede da comunidade arquivística! Arquivistas de instituições médias e pequenas devem de forma confiante e com propósito integrarem um rede de “arquivos parceiros” local, regional e – se possível – nacional e até mesmo internacional. Arquivos maiores têm a “responsabilidade” de cuidar de arquivos menores... Isso não significa que cada atividade tem que ser carregada por uma terceira parte mais capaz. Cada um de nós deverá fazer sua “lição de casa”, pois sem uma perícia local muito tempo precioso será desperdiçado até que as instituições de emergência (corpo de bombeiro e outros serviços de emergência) e qualquer suporte da comunidade arquivística chegue... Essa é, ao mesmo tempo, uma questão de atitude mental que cada um de nós deve atingir! Traçar planos de emergência, específicos para nossas próprias situações, são fundamentais para que no caso de emergência não fiquemos paralisados, mas prontos para agir!

**O problema principal: fragmentação** As experiências de Colônia mostram que em caso de emergência o encaixotamento e a organização do material arquivístico em particular e os procedimentos a eles relacionados são os que merecem mais atenção:

- Sempre que possível o material deve ser embalado de forma segura, o que também se aplica a estantes e prateleiras na qual se mantém o material. Assim o material e a estante formam uma unidade, dessa forma danos e “fragmentação” (fragmentação do fundo arquivístico e até mesmo de documentos individuais) podem ser evitados.
- O material de embalagem deverá ser, não apenas, livre de ácido e resistente à passagem do tempo, mas também resistente à água em sua forma e cor (fragmentação ou problemas ao se atribuir unidades de arquivo individuais podem resultar na descoloração de identificadores).
- Identificadores não devem ser restringidos à capa dos documentos. “Identificações múltiplas” são fundamentais: por exemplo, se a organização dos materiais e a estrutura interna de cada fundo deve ser transparente e “reconstruível” depois de um desastre, uma lista do material arquivado e instrumentos que ajudem localizá-lo devem estar seguros (se necessário devem estar digitalizados/filmados).
- Pelas mesmas razões e levando em conta os dados técnicos dos sistemas de liofilização (tamanho das câmaras de congelamento), em caso de evacuação, os materiais de arquivo úmidos devem ser embalados em sacos de polietileno adequados – a solução perfeita (também levando em conta o fato de que as unidades úmidas ganham peso massivamente) são unidades de embalagem menos espessas do que 10 cm.
- Para evitar a fragmentação adicional dos fundos de arquivo que talvez tenham sido desorganizados durante a emergência/evacuação, a rotulagem e a documentação de cada unidade de embalagem é obrigatória. Lápis impermeáveis e formulários devem ser parte do *kit* de emergência, que podem ser preenchidos no local e irão acompanhar cada unidade de embalagem, cada recipiente de remessa etc., o que irá ajudar com o acompanhamento dos materiais do arquivo evacuado.

**Como enviar, guiar, liderar?** Em sua natureza, materiais arquivísticos não são padronizados! Documentos, plantas, mapas, livros pesados, artefatos... Formatos especiais requerem condições de armazenamento especiais, todos concordamos nesse aspecto. Mas como proceder se também esse material tenha de ser evacuado? Como enviá-los? Onde podem ser temporariamente armazenados se o material ainda estiver seco e não necessitar de armazenamento a frio para congelamento? As experiências de Colônia mostram: considerações anteriores sobre a forma como a remessa deve ser feita e onde esses “formatos especiais” poderiam ser acomodados provisoriamente são também necessárias (novamente para evitar fragmentação e posteriormente uma triagem alargada).

- Parte do plano de emergência são instruções detalhadas ou diretrizes para estabelecer um fluxo de trabalho. Em Colônia as chamadas “instruções simples” se provaram úteis ao tornarem o trabalho mais fácil. Para tornar os procedimentos mais tranquilos e fluentes o número de “casos especiais” deve ser o mais limitado possível. Por exemplo, em Colônia o material resgatado foi inicialmente organizado nas categorias “encharcado”, “molhado” e “seco”, mas rapidamente reduzido para as categorias “seco” e “molhado/encharcado”.
- Uma estrutura de liderança fixa e bem visível (camisetas coloridas: “arquivistas de plantão” [vermelho] ou “restauradores de plantão” [verde]) nas estações de trabalho e nos times também mostrou-se útil.

## **Logística especial de primeiros cuidados em caso de grande desastre**

- Quanto maior o dano mais urgente é a definição de um local de armazenamento temporário do tamanho apropriado (pode-se dizer como um centro de logística) que não seja muito longe, onde os materiais salvos possam ser examinados e onde se possa decidir como proceder a partir

de então, onde os objetos possam secar e serem embalados para envio.

- Decisões sobre tratamentos adicionais das unidades do arquivo irão requerer que restauradores – na maioria dos casos de outros arquivos/instituições – sejam consultados/mobilizados.
- Cada um de acordo com seu estado; materiais intactos deverão ser acomodados em local de armazenamento temporário. Esse local poderá ser armazéns alugados ou locais de armazenamento emprestados por arquivos parceiros. Considerações sobre, tanto o armazenamento temporário do material intacto quanto o envio do material danificado para armazenamento a frio, restauro etc., deverão ser feitos rapidamente. A solução perfeita é também fazer contatos adequados, acordos ou mesmo tratados com antecedência...
- E novamente: em sua natureza os materiais arquivísticos não são padronizados! Objetos diferentes requerem suas próprias estações de trabalho (para fotografia, documentos, mapas...). Nem todo material afetado estará encharcado ou adequado para secagem por congelamento. Portanto, para evitar mofo, é necessário o estabelecimento rápido de linhas de secagem (em salões ou tendas com ventiladores de alto desempenho e desidratadores industriais).
- Na maioria dos casos, as chamadas caixas de emergência com tudo necessário para os primeiros cuidados são adquiridas no contexto dos planos de emergência. Em Colônia, o material dos primeiros cuidados se esgotaram nas primeiras horas. Isso não significa que as caixas de emergência devem estar prontas para uma catástrofe absoluta. Uma lista de contatos de arquivos parceiros e outras fontes de materiais de primeiros cuidados, no entanto, deve ser planejada com antecedência e atualizada continuamente.

**Mudança de foco: do incidente limitado ao grande desastre** Até agora apresentou-se uma visão geral de alguns conheci-

mentos gerados pelas experiências em Colônia. No entanto, não importa o quão lógico e conciso sejam essas conclusões, acredito que a mudança de foco de um incidente – em toda a probabilidade – limitado, a um grande desastre inimaginável em seu próprio arquivo, é difícil de conceber na prática. Eu gostaria de ilustrar essa passagem com um exemplo.

**Diferentes cenários de danos** Pouco mais do que 10 anos atrás seis arquivos formaram uma força-tarefa de emergência em Heidelberg, a fim de utilizar sinergias (tendo em conta o tempo, os custos e a sustentabilidade) como base de um planejamento conjunto de emergência e de assistência mútua. Lidar com cada uma dessas forças-tarefa individualmente seria trabalho e custo consideravelmente maior a cada arquivo. Provavelmente alguns atingiriam seus objetivos, um tipo de preparação para a emergência que mereça o nome de tal, apenas alguns anos depois (e talvez tarde demais), e em caso de danos teriam feito disposições inadequadas. No mínimo estariam mais sozinhos. Depois que cada arquivo fez um análise de riscos individual 3 cenários de danos de diferentes dimensões tornaram-se óbvios:

- “Acidentes” pequenos, afetando apenas uma quantidade limitada do material arquivístico (alguns objetos, alguns metros de uma estante) por, por exemplo, infiltração de água: na medida em que as competências e os recursos do arquivo e de seus parceiros sejam suficientes, em tal caso consideramos autoajuda e/ou ajuda externa contratando prestadores de serviços profissionais meios adequados.
- Acidentes de médio porte, até 100 metros de prateleira: podem ser efetivamente e economicamente tratados de forma independente ou contratando o “provedor de serviços para acidentes” mais próximo. Um acordo escrito foi feito com a empresa especializada mais próxima de Heidelberg, estipulando que os trabalhos de resgate começarão duas horas após o alarme. No entanto, a contratação de um pres-

tador de serviços profissionais não descarta o nosso próprio compromisso; Sobretudo a autoajuda imediatamente após a descoberta de um incidente pode ajudar a reduzir a extensão dos danos.

- Acidentes que ultrapassam um “MCA” limitado (= acidente verossímil máximo: mais de 100 metros de prateleira): na maioria dos casos, pode-se supor que a extensão de danos previsivelmente imensa exclua que o arquivista tenha o direito de contratar imediatamente um profissional “provedor de serviços para acidentes”. Logo, o volume de trabalho, desde o resgate até à reparação de danos, será superior a 50.000 €. Aqui nós reconhecemos a opção econômica de nós mesmos salvando os materiais de arquivo afetados e levando-os para o armazenamento a frio mais próximo. Para os custos neste caso ainda são limitados: os materiais necessários para o regate (*kit* de emergência) devem ser levados o mais rápido possível para o local onde o dano ocorreu. Pessoal de salvamento adicional (colegas do arquivo, bombeiros e assim por diante) deve apoiar o pessoal do arquivo. Há um tipo de acordo com o armazenamento a frio mais próximo sobre como proceder em caso de emergência. O corpo de bombeiros será encarregado de levar o *kit* de emergência para o local onde ocorrem os danos e do envio dos materiais salvos para o armazenamento a frio. Para o Museu da Cidade e o Arquivo da Cidade a operação de bombeiros é gratuita, para os outros arquivos em Heidelberg, que não pertencem à administração municipal, é a preço de custo.

**(Involuntária) ênfase nos recursos** Como se pode ver, esse é uma abordagem do planejamento para emergência focado nos recursos. Até onde for possível as coisas devem ser feitas por iniciativa própria. Em caso de maiores danos, no entanto, a capacidade do arquivo de agir é respectiva à verba que o diretor do arquivo possui em suas mãos. Essa irá reduzir consideravelmente a capacidade de ação, precisamente durante a tão importante fase

inicial de reconhecimento do acidente, quando, frequentemente, se resume a uma ação rápida para até mesmo prevenir maiores gastos depois (por exemplo, mofo é uma consequência de infiltração de água e pode se espalhar rapidamente aumentando os danos).

### **Dica: considerações econômicas – Quadro de tomada de decisão**

Assim, o gerenciamento de emergência pelo arquivista implica em controle de custos ao mesmo tempo! Se você conseguir convencer seu superior desta declaração, o arquivista ganhará em liberdade de decisão e eficiência. Tome o trabalho de estimar as consequências financeiras do tipo de “incidente” que é mais provável para o seu arquivo. E considere em particular qual seria aumento dos custos se a operação de emergência fosse abrandada, por assim dizer, através da busca do financiamento necessário por canais oficiais... Por exemplo, se o resgate e evacuação do material encharcado para o armazenamento frio é retardada, resultará mais tarde em custos adicionais para esterilização. Para o meu arquivo, fui capaz de tornar isso claro para o meu então Prefeito por meio de um pequeno orçamento de despesas. Consequentemente, foi-me atribuído o poder para despesas autônomas até 25.000 €: para medidas de primeiros cuidados, para reduzir os danos adicionais ao material do arquivo devido ao atraso (por exemplo, mofo) e aos custos de acompanhamento econômico tanto quanto possível. Normalmente, como diretor de uma instituição municipal, tenho direito a despesas autônomas de um máximo de apenas 10.000 €. Assim, pude expandir consideravelmente minha margem financeira. Meus colegas dos outros cinco arquivos parceiros, no entanto, não conseguiram isso. É por isso que, por enquanto, o planejamento de emergência em Heidelberg ignora a possibilidade de um grande desastre, tendo, por um lado, em conta a sua baixa probabilidade e, por outro, a atual margem financeira!

### **Expectativas fundadas... para recursos adicionais em caso de danos**

A cidade de Colônia afirma ter gasto 214 milhões de euros, até o momento, lidando com as consequências

do colapso do arquivo municipal (SCHÜRMAN, 2015). O gasto total com os danos é estimado em 1 bilhão de euros. É improvável que isso inclua todos os gastos posteriores ao acidente. É um fato, no entanto, que arquivistas, arquivos, instituições públicas, associações, corpo de bombeiros e outras instituições se adiantaram em ajudar o Arquivo da Cidade de Colônia. Assim, outros arquivos podem ter expectativas que, no pior dos casos, não estarão sozinhos. Essas probabilidades crescem ainda mais o menos remoto que seu arquivo seja, e melhor integrado à comunidade de arquivos.

**A abordagem é importante...** E nesse sentido em Heidelberg nós podemos, ao menos, ser otimistas que nossos planos de emergência, baseados em sinergia e cooperação, já incluem muitos elementos que talvez sejam cruciais em caso de um acidente verossímil máximo.

- Ajuda mútua: nossa rede de emergência disponibiliza uma lista de contatos tanto oficiais quanto privados.
- Ação econômica conjunta: os *kits* de emergência equipados de acordo com as análises de riscos individuais foram adquiridos em conjunto (alocação de custos feita de acordo com o tamanho de cada arquivo) e estará disponível a cada um dos arquivos afetados por um caso de emergência.
- Locais de armazenamento de emergência: em caso de emergência, o material intacto será acomodado nos arquivos parceiros.
- Inclusão precoce de organizações de ajuda elementar: desde o início o corpo de bombeiros de Heidelberg foi um parceiro na força tarefa de emergência, fornecendo conselhos e suporte. No caso de danos irão levar os *kits* de emergência ao local do acidente e os materiais salvos ao local de armazenamento a frio temporário. Os arquivos forneceram ao corpo de bombeiros informações detalhadas (contato, acesso, mapas etc.) sobre a situação de cada localidade.

- Inclusão precoce de profissionais provedores de serviços de arquivamento: isso inclui quadros para cooperação em caso de emergência com armazenadores a frio (congelamento de materiais de arquivos) além de profissionais provedores de serviços para o resgate de arquivos.

**Um processo estimulante...** Todos aqueles contribuindo formam um time forte já antes da situação excepcional de dano! Ao trabalhar nos planos de emergência, colegas/parceiros aprenderam a apreciar e confiar um no outro. Bombeiros aprenderam que o “papel” mantido nos arquivos são bens culturais insubstituíveis e que, portanto, em caso de fogo o uso de água deve ser mantido no mínimo possível... E arquivistas aprenderam a aceitar que a proteção de pessoas vem em primeiro lugar, mesmo quando se tratando de bens culturais, mas que, por outro lado, o colega do corpo de bombeiros também pode se tornar uma extensão do arquivista... E esse é um processo estimulante! Minha recomendação é: procure parceiros a nível local ou regional que tenham interesses semelhantes. Desde o início, incluam organizações como o corpo de bombeiros. Para o seu planejamento de emergência, em primeiro foque sobre os riscos que são mais prováveis, de acordo com sua análise. Alguns riscos podem ser rapidamente reduzidos ou eliminados. Na próxima etapa, elabore planos para um caso de dano ainda limitado que você pode lidar por conta própria ou em conjunto com seus parceiros locais. E no passo seguinte, tente desenvolver mais os seus planos para o cenário de um grande desastre... Este é um processo de aprendizagem que é indispensável e vale o esforço, preparando-se para o “momento da verdade”, tanto mentalmente quanto como especialistas!

**Conclusão** Desastres como o de Colônia acontecerão também no futuro. Alguns serão mais fatais, alguns serão menos prejudiciais. Há alguns riscos que muitas vezes não podemos evitar completamente. Por isso, torna-se importante preparar, para mais ou menos evitar tais desastres. E para desenvolver um tipo de ges-

tão de contingência e para construir um plano de contingência especial afinado aos riscos específicos que você identificou. Se sua instituição é atingida por um desastre, este será um desafio pessoal, bem como mental! A ação resoluta e adequada depende da preparação real e mental: saber o que fazer exatamente agora e em ordem correta requer um plano de contingência especial (e oferece um comportamento tranquilo, sério, prudente e confiante em vez de paralisador agitado e excessivo), requer confiança em colegas de cooperação e outras forças auxiliares, como parceiros, requer pessoal treinado. Em outras palavras: não é como o trabalho diário do arquivista, mas como um jogo. Um jogo para jogadores em equipes!!!

## REFERÊNCIAS

- BERGER, Rosina. *Eine Notfallplanung für das Archiv für Zeitgeschichte an der ETH basierend auf Theorie und Praxis*. 2015. (Masterarbeit) - Hochschule für Technik und Wirtschaft Chur, Chur, 2015. (unveröffentlichtes Manuskript)
- KISTENICH, Johannes. Phasen der Bergung und Erstversorgung des Archivguts aus dem Historischen Archiv der Stadt Köln. In: *Archivar*, A.3, 2009. S. 305-13.
- PILGER, Andreas. Expertenanhörung zum Kölner Archiveinsturz und den Konsequenzen. In: *Archivar*, A. 3, 2009. S. 301-5.
- REININGHAUS, Wilfried (Editor). **Lehren aus Köln**. Dokumentation zur Expertenanhörung. Der Kölner Archiveinsturz und die Konsequenzen. Düsseldorf, 2009. (=Veröffentlichungen des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen, 25).
- SCHÜRSMANN, Inge. *Baugenehmigungsverfahren für neues Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv in Köln eingeleitet* (2015.03.02). In: <<http://www.stadt-koeln.de/politik-und-verwaltung/presse/baugenehmigungsverfahren-fuer-neues-historisches-archiv-mit-rheinischem-bildarchiv-koeln-eingeleitet>>. Acesso em 23 de março de 2016.



ERECTED UNDER THE WISDOM AND COURAGE OF  
THE SENATE AND HOUSE OF REPRESENTATIVES  
BY THE LIBRARY OF CONGRESS  
CHIEF OF BUILDINGS  
BERNARD BENEVOLENTI DANIEL CANTRELL  
JOHN W. WATSON PAUL SMITH  
EDWARD PEABODY GREGG ARCHITECTS

LIBRARY OF CONGRESS

## **Emergências em armazéns de alta densidade para Coleções da *Library of Congress* (EUA). Estudo de caso.**

*Beatriz Haspo*

Este artigo é baseado na minha experiência de trabalho de mais de dezesseis anos como restauradora/conservadora sênior e atual *Collections Officer* na *Library of Congress* (Biblioteca do Congresso) em Washington, D.C..

Como *Collections Officer*, minha responsabilidade primordial é cuidar, proteger e preservar mais de 20 milhões de itens da Coleção Geral da Biblioteca do Congresso, além de atuar nas áreas de gerenciamento de coleções, logística, gerenciamento de espaço, licitações de material de preservação, preparo, resposta e resgate em emergências e treinamento de pessoal. O depoimento a seguir abordará aspectos gerais da história da instituição, a construção de armazéns de alta densidade para coleções em vários formatos da Biblioteca, suas especificações para preservação e controles de incêndio e algumas considerações sobre o incidente ocorrido em 2009 que ocasionou uma resposta de emergência para coleções afetadas por água e sua recuperação.

A tarefa de preservação sempre esteve ligada à história da Biblioteca do Congresso, cuja missão é “tornar seus recursos disponíveis e úteis ao Congresso e ao povo americano e manter e preservar uma coleção universal de conhecimento e criatividade para as gerações futuras.”<sup>1</sup>

---

1. Library of Congress: <[www.loc.gov](http://www.loc.gov)>. Acessado em 01 de junho de 2016.



Crédito fotográfico: [www.loc.gov](http://www.loc.gov)

**1. A instituição: um breve histórico** A Biblioteca do Congresso é a mais antiga instituição cultural federal nos Estados Unidos e funciona como braço de pesquisa do Congresso Americano. Com uma coleção atualmente de mais de 162 milhões de itens, incluindo livros, materiais impressos, fotografias, mapas, partituras, filmes, gravações sonoras, manuscritos entre outros, distribuídos por mais de 1.350 quilômetros de estantes, a Biblioteca do Congresso

é o maior repositório de conhecimento e criatividade do mundo. Alguns números ilustrativos de seu conteúdo incluem: 70 milhões de manuscritos, cerca de 6 milhões de mapas, mais de 7 milhões de partituras de música, 15 milhões de fotografias, 670 mil gravuras e desenhos, 106 mil posters, 1,8 milhões de filmes, 3,6 milhões de materiais de áudio e 17 milhões de microformas.

A coleção contém 38 milhões de livros e outros materiais impressos em 470 idiomas, a maior coleção de livros raros na América do Norte e a maior coleção de materiais de Direito. A Coleção Geral, que em linhas gerais engloba todas as publicações depois de 1801, constitui a espinha dorsal da Biblioteca do Congresso com mais de 20 milhões de livros, panfletos e periódicos encadernados e está sob responsabilidade da Divisão de Acesso, Empréstimo e Gerenciamento de Coleções (CALM), na qual trabalho desde 2005.

A Biblioteca do Congresso oferece apoio à pesquisa em sua Sala de Leitura Principal e em outras vinte e uma salas de leitura especializadas e também é líder na ciência da preservação e gestão de informações.

Como organização, a Biblioteca do Congresso abriga seis instituições independentes:

- *Library Services* (equivalente à Biblioteca Nacional dos Estados Unidos), na qual se encontram as coleções de formatos de livro e formatos especiais, incluindo formatos digitais),
- Diretório de Divulgação Nacional e Internacional, o qual engloba programas de pesquisas, estágios, exposições e outras atividades de divulgação e promoção das coleções e atividades culturais da Biblioteca do Congresso,
- Escritório de Direitos Autorais dos Estados Unidos, cuja missão é promover a criatividade administrando e sustentando um sistema nacional de proteção de direitos autorais),
- Serviço da Biblioteca Nacional para Cegos e Deficientes Físicos, que divulga materiais em Braille e de áudio em todo o país,

- Serviço de Pesquisa do Congresso, que realiza pesquisas a pedido dos membros do Congresso e
- Biblioteca de Direito do Congresso, com as vastas coleções jurídicas nacionais e internacionais.

O acesso às coleções, *webcasts*, concertos, exposições e outros programas esta disponível no site: [www.loc.gov](http://www.loc.gov).

Do ponto de vista de gerenciamento de coleções, a Biblioteca do Congresso representa um grande desafio no equilíbrio entre aquisição e armazenamento, seja ele no campo analógico ou digital. Diariamente, 10.000 itens em vários formatos são acrescentados à coleção, dentre eles, mais de 1.250 livros na Coleção Geral. Anualmente, a Biblioteca recebe por volta de 1,6 milhão de visitantes no campus e cerca de 500 milhões de acessos na página web, que contém mais de 60 milhões de arquivos disponíveis on-line; recebe aproximadamente 480 mil pedidos de registros autorais e circula 23 milhões cópias em Braille e livros gravados (*audio-books*); oferece serviços de referência para cerca de 500 mil pessoas, *in loco*, por telefone ou correspondência eletrônica e circula quase um milhão de livros para uso interno. Presentemente a biblioteca conta com um quadro de 3.138 funcionários permanentes, além de

Crédito fotográfico: [www.loc.gov](http://www.loc.gov)



contratados e voluntários, operando com um orçamento total de aproximadamente US\$ 600 milhões de dólares por ano.

A Biblioteca do Congresso conta hoje com três edifícios dedicados a presidentes americanos: Thomas Jefferson, John Adams e James Madison, todos no complexo do Capitólio (*Capitol Hill*).

A Biblioteca do Congresso foi fundada no ano de 1800, quando o presidente John Adams assinou um projeto de lei transferindo a sede do governo dos Estados Unidos para a cidade de Washington. A legislação previa uma biblioteca para atender principalmente às necessidades de informação do Congresso, de acordo com as palavras de Thomas Jefferson cuja “coleção deveria conter todos os tópicos que um congressista tivesse a necessidade de consultar”. Desta forma, a Biblioteca tornou-se o depósito de todos os trabalhos publicados nos Estados Unidos, e, mais tarde, no mundo. A filosofia de Jefferson inspira as políticas abrangentes de gerenciamento e aquisição de coleções na Biblioteca do Congresso até hoje. O acervo inicial de 740 livros e 3 mapas, esteve abrigado no edifício do Capitólio nos primeiros 97 anos de sua existência. Durante este período, sofreu três incêndios catastróficos. Um deles ocorreu em 24 de agosto de 1814, quando as tropas invasoras britânicas incendiaram o Capitólio durante a Guerra de 1812 destruindo a maior parte da coleção (3.000 volumes).

No ano seguinte, o então aposentado presidente Thomas Jefferson ofereceu sua coleção particular de 6.487 livros ao Congresso por US\$ 23.950 dólares para reiniciar a Biblioteca.

Hoje esta coleção se encontra em exposição permanente no edifício que leva seu nome. Na véspera do Natal de 1851, um outro incêndio acarretou a perda de dois terços da coleção (na época, cerca de 35.000 volumes). Um dos fatores mais significativos para o crescimento da coleção, está relacionado com a promulgação da *Lei de Direitos Autorais* de 1870, a qual transferiu a função de registro de direitos autorais dos tribunais federais para a Biblioteca do Congresso, obrigando o depósito legal de duas cópias de cada trabalho. Nos dias atuais, aproximadamente um milhão de itens

sob a proteção das leis de direitos autorais são recebidos por ano através do depósito legal.

Devido à falta de espaço no edifício do Capitólio e à preocupação crescente com a segurança da coleção, na década de 1870 o Congresso aprovou a construção de uma nova edificação – a nova Biblioteca do Congresso – inaugurada em 1º de novembro de 1897 e reconhecida como um glorioso monumento nacional.



Crédito fotográfico: [www.loc.gov](http://www.loc.gov)

O primeiro edifício homenageia o presidente Thomas Jefferson, cuja biblioteca pessoal oferecida à Biblioteca, era considerada uma das melhores nos Estados Unidos e incluía livros em vários idiomas e temas, como filosofia, ciência, literatura e outros assuntos além do Legislativo. Sua eclética e extensa coleção contribuiu muito para a expansão dos temas disponíveis hoje em dia.

Quando foi construído, o único sistema de climatização do edifício era de água quente, utilizando uma caldeira a carvão e janelas abertas para ventilação e refrigeração. Originalmente, o prédio tinha quatro pátios abertos para deixar entrar luz e ventilação naturais. Para a segurança contra incêndios, a construção seguiu os modelos mais modernos daquela época: estruturas pesadas com

materiais não inflamáveis, incluindo estantes de ferro fundido e piso de mármore em todas as áreas de armazenamento.

Ao término da construção em 1897, o edifício Jefferson tornou-se a maior edificação no mundo construída para ser uma biblioteca, com um estilo *Beaux-Arts* de ornamentação, composta por uma grande sala de leitura, escritórios e espaço suficiente para armazenar o acervo.

Todavia, com o crescimento contínuo do acervo e a consequente necessidade de mais espaço de armazenamento, dois pátios (sudeste e noroeste) foram fechados – respectivamente em 1910 e em 1927 – e neles foram adicionadas prateleiras para acomodar as coleções.



Crédito fotográfico: [www.loc.gov](http://www.loc.gov)

Em 1939, inaugurou-se o edifício John Adams, em homenagem ao segundo presidente americano, com estilo decorativo *Art Deco* inspirado na *Exposição de Belas Artes de Paris* em 1925. Seu design simples é funcional e eficaz. Composto por uma estrutura central de doze andares (5,5 hectares) possui estantes armazenando atualmente 12 milhões de livros em torno dos quais situam-se escritó-

rios e uma sala de leitura no último andar. A segregação de espaço para acervo e para funcionários faz com que este edifício ofereça menos dificuldade para o monitoramento do ambiente e das coleções lá armazenadas. Além disto, o edifício Adams foi projetado com sistemas de ar condicionado, facilitando controle da temperatura e umidade relativa com bastante facilidade.



Crédito fotográfico: [www.loc.gov](http://www.loc.gov)

Nos anos 1960 e 1970, novamente por necessidade de mais espaço, uma nova construção foi planejada como um monumento ao presidente James Madison, inaugurada em 24 de abril de 1980.

Junto com o Pentágono e o FBI, o edifício Madison está entre os três maiores prédios do governo na área de Washington, ocupando uma área de mais de 195.000 m<sup>2</sup>. Nele se encontram os Gabinete do Bibliotecário do Congresso, o Serviço de Pesquisa do Congresso, a Biblioteca de Direito e outros escritórios administrativos, bem como o acervo de mapas, manuscritos, publicações legais, música, filmes, gravações, jornais, fotografias, material gráfico, e oito salas de leitura especializadas.

O sistema de controle ambiental no edifício Madison é o mais complexo de todos da Biblioteca. Ele foi projetado para segregar áreas de trabalho das áreas de armazenamento do acervo, com equipamento de aquecimento e ar condicionado destinados para diferentes temperaturas e umidades relativas em cada espaço. No entanto, ao longo dos últimos vinte e cinco anos, esta segregação tornou-se mais difícil, devido ao crescimento do acervo.

**Modernização das instalações da Biblioteca do Congresso** A Biblioteca do Congresso é considerada uma biblioteca de “último recurso”, ou seja, tem a missão de preservar e disponibilizar o acervo, mesmo que ele não esteja mais disponível em nenhum outro lugar. Para isto, investe muitos recursos no armazenamento para preservação de formatos analógicos e digitais.

Não apenas de edifícios históricos vive a maior biblioteca do planeta. Além destes, a Biblioteca do Congresso conta com outras instalações para serviços e armazenamento do acervo, uma vez que os edifícios no complexo do Capitólio estão ocupados na capacidade máxima, sem possibilidade de expansão.



Crédito fotográfico: não informado

Localizado em Culpeper, no Estado da Virgínia, a 120 quilômetros de Washington, fica o Centro Nacional de Conservação e Restau-

ração de Material Audiovisual (NAVCC), ocupando uma área de 39.000 m<sup>2</sup>. Inaugurado em 2008, o NAVCC foi construído através de uma parceria público privada com o *Packhard Humanities Institute*, constituindo na época a maior doação privada recebida pela Biblioteca do Congresso ao longo de sua existência, totalizando US\$ 160 milhões de dólares. O NAVCC tornou-se a nova casa da Divisão de Cinema, *Broadcasting*, e Áudio (MBRS).

O prédio abriga um acervo de aproximadamente 6 milhões de itens, além de laboratórios de conservação e restauro de material audiovisual, 124 câmaras especiais para o alojamento de filmes de nitrato construídas em conformidade com as normas rigorosas de armazenamento deste material e ocupando uma área de mais de 5.000 m<sup>2</sup>. O sistema de proteção de incêndio inclui sistema de tubulação padrão para câmaras em temperatura normal, tubulação “seca” para câmaras de baixa temperatura e tubulação de espuma “seca” para câmaras contendo material combustível. O sistema de supressão usado é o *FM-200*<sup>2</sup>.

O complexo do NAVCC conta ainda com um teatro com capacidade para duzentas pessoas, onde são apresentados filmes da coleção de todas as épocas.

O outro complexo de armazenamento de coleções fora do complexo do Capitólio se encontra em uma área de 100 hectares dentro da Base Militar George Meade (*Fort Meade*) em *Maryland*, a quarenta e cinco minutos de Washington, que foi transferida para o Congresso Americano em 1994. É conhecido como *High-Density Collections Storage Facility*<sup>3</sup> tendo sido financiado integralmente pelo Congresso Americano. O Plano Diretor incluiu espaço para

- 
2. *DuPont™ FM-200*<sup>®</sup> (também conhecido como *HFC-227ea*) é um *Clean Agent Fire Suppressant* e é provavelmente o mais popular agente de extinção de incêndios seguindo o Padrão NFPA (*National Fire Protection Association*) 2001. *FM-200*<sup>®</sup> está classificado para uso do tipo de incêndios de classe A, B e C. É armazenado como um líquido, mas vaporiza durante a descarga mediante um evento (<http://www.dupont>).
  3. Edificação de Armazenamento de Alta Densidade de Coleções.



Crédito fotográfico: Beatriz Haspo

a construção em etapas de até treze armazéns adjacentes de alta densidade<sup>4</sup> com tecnologia de última geração (chamados módulos) para alojamento de coleções ocupando uma área aproximada de 17.000 m<sup>2</sup>, além de outros prédios, os quais serão abordados a seguir.

Atualmente, cerca de 36 milhões de itens encontram-se armazenados neste complexo, em estantes que chegam a 10 metros de altura, dentro de caixas fechadas especialmente desenhadas e manufaturadas para a proteção e preservação dos vários formatos das coleções, seguindo o princípio de alta densidade, ou seja, tendo a maior quantidade de caixas possível por área de prateleira. As especificações de temperatura (10°C dentro dos módulos e a

- 
4. Alta densidade neste contexto, significa armazenar o maior número de acervo na menor área possível, ou seja, distribuir as caixas contendo coleções de maneira que ocupem o espaço máximo de cada prateleira.

2°C e -4°C nas câmaras frias), de umidade relativa (35%) e de luz (2 *footcandle*<sup>5</sup>) seguem os parâmetros para preservação de acervo<sup>6</sup> permanente e são mantidas constantes durante todo o ano por equipamentos de última geração, garantindo assim a melhor preservação possível para cada tipo de material. Em cada módulo, os sensores de temperatura e umidade bem como o sistema de distribuição de ar, estão localizados em alturas diferentes nas estantes, permitindo um maior e mais homogêneo controle ambiental e de circulação de ar. Todo o equipamento complexo necessário para este controle encontra-se em áreas adjacentes aos módulos, evitando qualquer tipo de vazamento em áreas designadas ao acervo.

As câmaras frias, construídas com barreiras de vapor adicionais contendo uma ante-câmara de aclimatização para evitar a condensação do acervo, abrigam microfilmes, fotografias em preto e branco e em cores, negativos, transparências e microfichas.

A organização e distribuição do acervo é feito por tamanho, para todo o material em formato de livro, panfleto ou periódico encadernado. Ao mesmo tempo que esta configuração maximiza o conceito de alta densidade, ela, todavia, impossibilita qualquer tipo de busca por conteúdo bibliográfico, como por exemplo, título, ou autor. A única busca possível é através do código de barra único de cada volume, que é ligado ao código de barra da caixa na qual ele é armazenado, e depois com o código de barra da estante na qual a caixa será colocada permanentemente. O acesso às estantes de até 10 metros de altura é feito através de equipamentos tipo empilhadeiras, modificados para grandes alturas, controlados por empregados certificados para o uso de tal equipamento.

A requisição do material armazenado nos módulos é feita através da integração do *Sistema de Banco de Dados Bibliográficos* da

- 
5. Unidade de edição de luz
  6. Especificações de materiais usados na construção, assim como o controle ambiental e o sistema de proteção de incêndio seguem o NARA TIP-13 (<http://www.archives.gov/preservation/storage/facility-tech-guidelines.html>).

Biblioteca do Congresso, que identifica o código de barra de cada item, e o *Sistema de Localização de Alta-Densidade*, que, por conseguinte, identifica a posição do item no armazém, na prateleira e na caixa correspondentes.



Caixas para formatos de livros em estantes de alta densidade.

Crédito fotográfico: Beatriz Haspo

Tanto o sistema de envio quanto de requisição do acervo nos armazéns de alta densidade seguem protocolos super rígidos de controle bibliográfico e de armazenamento para garantir o sucesso absoluto dos mais de 230.000 pedidos feitos desde a inauguração até a presente data.

Os critérios de transferência do acervo para armazéns de alta densidade são estabelecidos pela administração da Biblioteca, em colaboração com curadores, especialistas em coleções e programas e prioridades da instituição. Alguns exemplos de materiais enviados incluem coleções digitalizadas, duplicatas, títulos disponíveis em *JSTOR* e monografias, dentre outros.

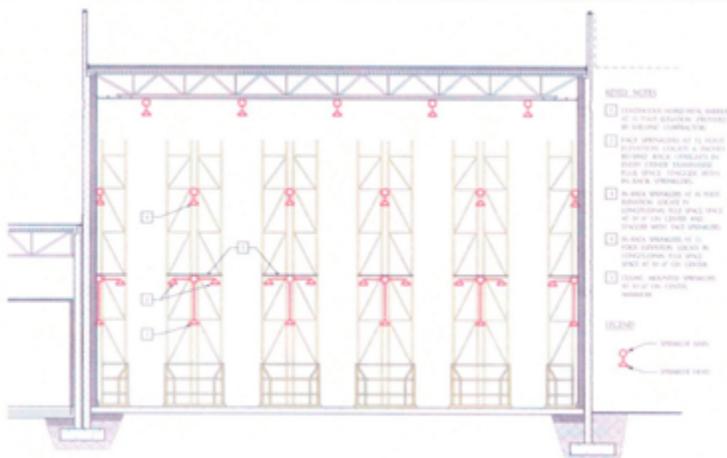
O transporte do acervo armazenado em caixas desenhadas especificamente para a preservação e segurança de cada formato é feito em carros de metais especialmente desenhados para este fim em caminhões climatizados.

O sistema de proteção de incêndio é altamente sofisticado e de última geração, usando um método de compartimentação das áreas de armazenagem, para garantir a perda mínima de acervo<sup>7</sup> em caso de um incidente, seguindo as normas de instalação da *National Fire Protection Association* (NFPA-13) e do *Código de Proteção do Patrimônio Cultural – Museus, Bibliotecas e Lugares de Culto* (NFPA-909). Outros requisitos específicos estão relacionados à construção dos edifícios desenhados para prevenir um colapso dos mesmos como resultado de danos que possam ser causados por um incêndio. Todas as paredes internas que separam as áreas de guarda do acervo devem resistir ao fogo por até quatro horas, enquanto as paredes externas e o teto têm uma hora de barreira contra fogo. Os *sprinklers* estão distribuídos como uma barreira horizontal a 4,5 metros de altura e vertical em cada estante a 3 metros, 4,5 metros e 7,6 metros de altura, bem como no teto, graduados para uma temperatura de 740C, de maneira que cada *sprinkler* possa cobrir uma área de 9,2 m<sup>2</sup>.

O *Sistema de Detecção Antecipada de Fumaça* (VESDA) com detectores automáticos instalados a 4,5 metros de altura por todo o espaço de guarda avaliando o ar constantemente e os detectores de água no chão e sobre as mapotecas estão conectados ao painel de controle de emergência para qualquer notificação.

---

7. De acordo com o Código de Proteção de Acervo Permanente (NARA-TIP-13) a perda máxima aceitável é de 9m<sup>3</sup> de acervo.



Distribuição do sistema de sprinklers. Sistema de compartimentos.



Crédito fotográfico: não informado

O Módulo 1, inaugurado em 2002, abriga cerca de 1,6 milhões de volumes de livros, panfletos e periódicos. O Módulo 2, aberto em 2005 e com área 50% maior do que o módulo anterior, armazena 2,2 milhões de volumes. Os Módulos 3, 4 e quatro câmaras frigoríficas adicionais construídos concomitantemente e inaugurados em 2009 abrigam mais de 32 milhões de itens de coleções de formatos especiais e têm capacidade para 1,6 milhões de caixas. As coleções de formatos especiais incluem manuscritos, partituras, gravuras, fotografias, mapas, globos, livros raros, fôlios, microfilmes, negativos, bem como material tridimensional de folclore distribuídos entre mais de 35.000 estantes e 13.680 gavetas de mapotecas.

Devido à magnitude e complexidade de transferência das coleções em formatos especiais, um plano de gestão de espaço – conhecido como *planograph* – foi especialmente desenvolvido pela autora deste artigo para assegurar a maximização da área de armazenamento e mapear detalhadamente a localização física de cada um dos milhões de caixas das coleções em formatos especiais sobre as mais de 35.000 prateleiras dentro dos módulos 3, 4 e câmaras frias, além de possibilitar uma transferência rápida e eficaz com a maximização de recursos humanos e financeiros no período de três anos.

Atualmente, estão em curso a construção do Módulo 5, com inauguração prevista para o final de 2017, além do desenvolvimento dos planos de construção dos Módulos 6 e 7.



HDSF - Módulo 4. Coleções de desenhos de Arquitetura (à esquerda) e jornais encadernados (à direita).

Crédito fotográfico: Beatriz Haspo

A implementação bem sucedida e a sustentabilidade de um projeto tão complexo como a construção, gerenciamento de espaço e transferência de coleções baseiam-se no planejamento meticuloso e na coordenação de ações de cooperação entre as muitas partes interessadas dentro e fora da Biblioteca do Congresso.

Enquanto isso, os edifícios históricos no complexo do Capitólio continuam a ser adaptados aos códigos e normas mais recentes de pro-

teção do patrimônio cultural edificado, como por exemplo as modernas especificações do sistema de proteção de incêndio e de controle ambiental em áreas de armazenamento de acervo.

### **Projetos adicionais: índice de risco de incêndio da Biblioteca do Congresso**

Em 2005 a autora participou de um painel de peritos para discutir a aplicação prática da *Norma para a Proteção dos Patrimônio Histórico* (NFPA 909) na Biblioteca do Congresso. Um dos resultados deste trabalho foi o desenvolvimento de um *Guia de Aplicação NFPA para a Biblioteca do Congresso*, cujo principal objetivo foi avaliar os riscos de incêndio, vulnerabilidades e suscetibilidades dos edifícios e acervo, assim como estabelecer prioridades de diretrizes em caso de emergência e alocação de recursos para programa de prevenção. As conclusões deste trabalho na Biblioteca do Congresso foram apresentadas aos comitês técnicos da NFPA. A equipe de 20 pessoas contou com representantes de todos os departamentos da Biblioteca do Congresso, arquitetos e engenheiros da Oficina dos Arquitetos do Capitólio e especialistas em prevenção de incêndio e de preservação. Os detalhes desse trabalho pioneiro serão compartilhados a seguir.

Para avaliar o risco para as coleções, estabeleceu-se um índice para classificar a importância de várias categorias (ou subcategorias) e como elas se relacionam com as estratégias estabelecidas. O objetivo era avaliar o risco de incêndio na Biblioteca do Congresso e como manter as características originais das coleções em caso de incêndio e, portanto, avaliar danos de temperatura, fumaça e água. As estratégias descritas são: prevenção, controle e proteção.

- Prevenir a ignição: evitar o início do fogo através de controle de fontes de ignição e flamabilidade dos materiais.
- Gerenciar o fogo: desenvolvimento de procedimentos que retardam o fogo (*fire-retardant*), incluindo ignições secundárias e produção e propagação de fumaça através da utilização de materiais resistentes ao fogo, compartimentação do espaço, uso de detecção e supressão automática de fogo e controle de fumaça.

- Proteger as coleções: proteger o acervo do impacto do fogo, limitando a quantidade de acervo em um espaço de exposição ao fogo, incluindo armazenamento para proteção e separação física no espaço de armazenagem.

Outras categorias analisadas incluem:

- Gestão: administração e controle das funções de biblioteca, incluindo políticas de prevenção e procedimentos para reduzir o risco de incêndio.
- Edifícios ou Espaço: estrutura que abriga o acervo da biblioteca e as características de sua construção.
- Acervo: coleções contidas em cada área do edifício, avaliando riscos de materiais combustíveis em cada área de armazenamento e materiais de acondicionamento.
- Proteção contra incêndios: instalação de sistemas externos que respondem a situações de emergência, como incêndio.

O projeto provou ser um excelente exemplo de colaboração interdisciplinar, na qual vários especialistas compartilharam ideias e experiências sobre proteção de acervo de bibliotecas e museus.

**2. Estudo de caso. Incidente de emergência em 2009** O estudo de caso refere-se ao incidente ocorrido durante a construção dos armazéns de alta densidade (a seguir referidos como módulos), mais especificamente, módulos 3 e 4 e câmaras frias. A construção começou em novembro de 2006 e terminou em junho de 2009, para acomodar mais de 32 milhões de itens de formatos especiais do acervo da Biblioteca do Congresso, distribuídos em mais de 35.000 estantes e 13.680 gavetas de mapotecas.

Protocolos de construção exigem vários testes de todos os sistemas operacionais dos edifícios de alta densidade, incluindo o sistema de proteção de incêndio dos módulos e câmaras frias.

Em março de 2009, durante os testes do sistema “*dry-pipe*” (cano seco) nas câmaras frias, engenheiros e consultores presentes

no canteiro de obras, informaram a ocorrência de um problema causado por uma avaria da válvula de alívio de pressão existente na casa da bomba na junção (T) que atende os módulos 3 e 4, ocasionando uma pressão excessiva na junção e, conseqüentemente, uma pressão excessiva e descarga em alguns *sprinklers* em outro no módulo – neste caso, módulo 2 – com 100% de sua capacidade tomada com mais de 2 milhões de volumes do acervo de livros da Coleção Geral.



Acesso às coleções de alta densidade/empilhadeira.

Crédito fotográfico: Jon Netherton

O anúncio do gerente de projeto no local para a autora deste artigo detalhou a descarga de alguns *sprinklers* em uma das sessões no módulo 2, por um período de dois a três minutos. Uma vez identificado o problema, engenheiros desligaram o sistema de proteção de incêndio, interrompendo a descarga de água o mais rápido possível. Imediatamente colocou-se em prática os protocolos de emergência com água. Todavia, havia um agravante por ser o primeiro

incidente em armazéns de alta densidade, distantes do complexo do Capitólio.

As informações a seguir descrevem ações tomadas a curto e longo prazo para minimizar os danos ao acervo afetado, bem como estratégias implementadas depois do evento para prevenir futuros incidentes.



Crédito fotográfico: Garry Capriotti

As ações imediatas constituíram em estancar o volume de água, ainda que limitado a alguns *sprinklers*. Isto foi feito imediatamente por engenheiros de incêndio que estavam no local para realizar o teste. Uma avaliação inicial identificou danos a aproximadamente 100 caixas com livros, num total aproximado de 2.000 volumes.

Assim que água foi interrompida e engenheiros autorizaram o uso de equipamento no corredor do vazamento, os funcionários da divisão CALM no local foram direcionados pela autora, por telefone, a começar a trazer as caixas molhadas para baixo com as empilhadeiras usadas nos armazéns. Depois de trinta minutos todas as caixas das estantes afetadas haviam sido removidas e trazidas para a área de processamento. Uma primeira avaliação comprovou que as tampas das caixas funcionaram como uma eficiente proteção para a água descarregada na frente das estantes, enquanto o dano maior encontrava-se na parte inferior das caixas, pelo contato com a água acumulada nas estantes.

Ao mesmo tempo, a equipe de resposta de emergências do Departamento de Preservação foi acionada para dirigir-se ao local e tratar os livros afetados pela água. Quando chegaram ao local, depois de duas horas do início do incidente, o resgate inicial já havia ocorrido e as caixas encontravam-se na área de processamento para avaliação e tratamento.



Crédito fotográfico: Garry Capriotti

O resgate inicial, feito primeiramente com instruções da autora por telefone, antes da chegada da equipe de preservação, priorizou a segurança dos funcionários no local, em especial, impedindo o uso de equipamentos e empilhadeiras em piso molhado. Uma vez que se recebeu luz verde para operar os equipamentos, as prioridades concentraram-se em minimizar danos aos livros durante a remoção das estantes no menor tempo rápido possível.

Outra prioridade foi dada à manutenção do inventário do acervo em cada caixa, crítico para localização dos volumes nos bancos de dado do armazém. Para tanto, os carros gigantes de transporte de acervo foram utilizados para distribuir os livros retirados das caixas danificadas, mantendo-os agregados por caixa.

Os livros mais danificados e molhados, foram intercalados com papel secante e colocados no topo da pilha; o código de barra de cada caixa afetada foi colocado junto à pilha dos livros correspon-

dentos. Este sistema, ainda que bem simples, provou ser extremamente eficiente para a manutenção do inventário durante e depois de todas as atividades de resgate e a recuperação do acervo.

Ventiladores foram colocados na sala de processamento e a umidade relativa do recinto foi reduzida à 20%.



Crédito fotográfico: Beatriz Haspo

A equipe de preservação conduziu ações adicionais. Inicialmente encontraram 140 caixas, vindas de 8 estantes, com 2.500 a 2.800 livros necessitando de algum tipo de ação de mitigação. A maioria dos danos encontravam-se nas partes inferiores dos volumes, que ficaram em contato com o fundo da caixa, exposta à água na estante. Livros molhados foram intercalados com papel secante e secaram sob pressão, com os ventiladores e a baixa umidade relativa. A maioria deles estava seca depois de vinte e quatro horas.

Nos dias e meses subsequentes, muitas reuniões foram realizadas com engenheiros, arquitetos, gerentes de coleções e preservação para determinar as causas do evento e discutir ações a curto e médio prazos para a continuação dos testes, finalização da construção dos módulos 3 e 4 e proteção das coleções já existentes em outros módulos.

Comprovou-se que um golpe de aríete na válvula de junção dos módulos iniciou o funcionamento de duas válvulas ao mesmo tempo, causando um excesso de pressão em alguns *sprinklers* do sistema e que todo o sistema deveria ser vistoriado para garantir que nenhum outro *sprinkler* havia sido afetado e estava vazando, antes de prosseguir com novos testes. Isto foi realizado com a ajuda dos funcionários da divisão CALM no local, removendo coleções nas áreas de cada *sprinkler* nos módulos 1 e 2 em estantes cuja altura chega a 10 metros e protegendo estantes adjacentes com plástico. Esta inspeção foi feita tanto eletrônica quanto visualmente em centenas de *sprinklers* distribuídos pelos módulos 1 e 2, uma vez que pequenas gotas não seriam capazes de acionar os detectores de água nos pisos.

A distância dos armazéns e também as características de armazenamento que exigem o uso de empilhadeiras por profissionais certificados, foram também assuntos de discussão para se estabelecer protocolos mais eficientes de resposta e resgate durante emergências, tendo em vista que um incidente curto de dois minutos, pode danificar mais de 2.000 volumes.

Ações de médio e longo prazo incluíram melhoria de comunicação durante emergências em edifícios fora do complexo do Capitólio, treinamento de pessoal alocado nestes prédios, para manuseio de coleções molhadas, aumento do número de kits de emergência em armazéns de alta densidade, para possibilitar o uso imediato de material necessário para grandes quantidades de acervo danificado, como por exemplo, papel secante e outros materiais e também a consideração do tempo de mobilização e resposta da equipe de preservação devido à distância entre os armazéns e o complexo do Capitólio.

Do ponto de vista de construção, ações foram tomadas para prevenir futuros golpes de aríete e funcionamento conjunto de válvulas, melhor sinalização de todas as válvulas, inspeção periódica do sistema de *sprinklers*, instalação de bloqueio de pressão no sistema e realização de uma série de testes adicionais antes e depois da conclusão da construção.

O relatório final do evento constatou que a descarga de dois minutos ocasionou dano em 142 caixas e 2.698 volumes, dos quais 79 sofreram maiores danos pela água. Um total de 126 caixas contendo 2.435 livros tiveram que ser substituídas. Nenhum livro sofreu dano permanente e nenhum livro foi perdido. O *design* diferenciado das caixas da Biblioteca do Congresso com relação a todas as demais instituições que usam depósitos de alta densidade, ajudou a proteger os livros dos jatos de água. Este design foi estabelecido lá em 1999.

A análise pessoal da autora sobre esse estudo de caso, conclui que tudo o que poderia dar certo numa emergência, que teria tudo para transformar-se em um grande desastre em se tratando de depósitos de alta densidade com milhões de volumes armazenados, deu certo. Isto engloba desde a equipe engenheiros e arquitetos no local, passando pelo fato de ocorrer durante o período de trabalho, pelas comunicações imediatas e instruções contínuas entre a autora e funcionários pelo rádio, a implementação das medidas imediatas de resgate com controle absoluto de inventário, até o fato de se ter um sistema de última geração de controle de umidade relativa disponível no local. Tudo isto, e mais um excelente trabalho de equipe de preservação e outros profissionais e *experts* de várias áreas e instituições governamentais, conduziram para este evento ser qualificado pela autora como: A FALHA PERFEITA OU DESASTRE PERFEITO.

Como resultado deste incidente, a Biblioteca do Congresso, juntamente com os Arquitetos do Capitólio, responsáveis pela manutenção dos edifícios, conduziram reuniões subsequentes durante um período de dois anos, para estabelecer estratégias a curto, médio e longo prazos para emergências no acervo da Biblioteca nos edifícios históricos, bem como nos armazéns fora do complexo do Capitólio. A autora participou destes esforços que resultaram na ampliação os protocolos de resposta e resgate em emergências, incluindo coordenação entre diferente agências governamentais, estabelecimento de protocolos de comunicação, ações e relatórios durante emergências, estabelecimento de um



Crédito fotográfico: não informado

contrato para emergência em depósitos de alta densidade, treinamento de pessoal e aprimoramento de pesquisas para materiais repelentes de água.

A construção dos módulos 3 e 4 e câmaras frias foi concluída com sucesso, os quais hoje armazenam mais de 32 milhões de itens, dentre os quais se encontram cerca de 1,8 milhões de objetos tridimensionais, 4,5 milhões de fotografias, 2,3 milhões de gravuras e desenhos, 6,5 milhões de negativos a cores e em preto e branco, além de 500 globos, mais de 540 mil mapas, 10 milhões de manuscritos e outras coleções.

As lições aprendidas na construção dos armazéns anteriores estão sendo implementadas atualmente na construção do módulo 5, que abrigará milhões de livros e coleções em formato especial, com previsão de término para outubro de 2017. Isto inclui o sistema de proteção de incêndio e testes necessários de todos os sistemas, para proteger funcionários e preservar o acervo.

A autora segue envolvida no *design*, construção, gerenciamento e preservação das coleções armazenadas nos prédios de alta densidade que abrigam milhões de itens do acervo da Biblioteca do Congresso.

*As colocações neste artigo representam apenas a minha opinião pessoal e, em nenhum momento, a opinião oficial da Library of Congress (Biblioteca do Congresso).*

### Mesa 3

## Arte e arquivo: residências artísticas como ativadoras de arquivos e bibliotecas

Comentário Ana Pato

As pesquisas de Mabe Bethônico e Yvon Lemay tem como ponto de encontro os arquivos. No caso de Bethônico a temática se desenvolve no campo da arte em sua prática como artista e professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA UFMG), onde coordena o Grupo de Pesquisa *Memória, mímese, amnésia*. Yvon Lemay é professor da Escola de Biblioteconomia e Ciências da Informação, da Universidade de Montreal e desde 2007 coordena pesquisa sobre o uso artístico de arquivos.

No seminário, Mabe Bethônico apresenta a palestra *Um viajante depois do outro: um guia ou dois sobre a caatinga*, narrativa com projeção de imagens, constituída de documentos e fotografias do Museu de Etnografia de Genebra, pertencentes ao geólogo suíço Edgar Aubert de la Rüe. Uma exploração do sertão, com considerações sobre turismo, cartografia mineral, biografia e paisagem.

Entre 2012 e 2014, a artista realiza o projeto de pós-doutorado nos arquivos do Museu de Etnografia em Genebra, a intenção inicial é trabalhar com imagens da paisagem local. Todavia, ela se depara com os cadernos de viagem e as fotografias de De la Rüe de feiras, de cercas de casas populares do sertão, de tipos de vegetação da caatinga, produzidas durante visita técnica do suíço ao Nordeste brasileiro, numa missão da Unesco para mapear

mento das riquezas minerais da região, nos anos 1950. O livro *Brésil aride: la vie dans la caatinga* é o resultado dessa viagem, que durou vários meses.

O projeto de Bethônico culmina no livro, *De como Mabe Bethônico percorreu a caatinga na Suíça, nos arquivos do autor viajante Edgar Aubert de la Rüe* (2014) em que se propõe traduzir o livro *Brésil aride*, de la Rüe, da língua francesa para o português. Bethônico não conhecia a caatinga descrita por De la Rüe, assim como desconhecia a língua francesa. A proposta parte de um estudo biográfico e tem como método a tradução – o desafio é a *traduzibilidade* da viagem pelo sertão, pelos olhos do cientista.

A artista tem explorado a palestra como forma de apresentar seus projetos desde 2011. Durante o seminário, o caráter performático de sua fala evidencia seu processo de criação, ao mesmo tempo em que engendra uma nova camada ao trabalho, diz ela, na entrevista “a fala viabiliza algumas obras de modo mais essencial, o que quer dizer que ela não narra um procedimento ocorrido.”

A reflexão sobre obras de arte contemporânea que se apropriam do “testemunho” como estratégia tem sido amplamente discutida nos estudos sobre memória e trauma, por autores como Aleida Assmann, Andreas Huyssen, Márcio Seligmann-Silva, entre outros. Nesse aspecto, observa-se em operações de (re)construção da memória a partir de arquivos a invocação da voz como prática artística. Nos referimos as palestras-obra em Mabe Bethônico e em Walid Raad (*The Atlas Group*), ou ainda na produção, mais recente, de Giselle Beiguelman, ao trazer a entonação vocal para narrar suas histórias. Sem dúvida essa é uma estratégia a ser perquirida na investigação sobre novos usos para os arquivos.

Em Lemay, a abordagem do arquivo acontece na perspectiva da Arquivologia e tem por finalidade examinar minuciosamente a “reutilização do arquivo” proposta por artistas contemporâneos, como forma de trazer para a prática do arquivista um olhar mais crítico. Na palestra, Lemay apresenta estudos de caso sobre projetos artísticos em arquivos, realizados em colaboração com alunos, arquivistas, artistas e pesquisadores, na Universidade de Montreal.

A investigação de Lemay tem como finalidade ampliar o interesse do meio por este tipo de encontro entre Arte e Arquivo. O autor considera que o diálogo interdisciplinar representa uma fonte profícua de questionamento dos arquivos, ao propor panoramas novos, tanto, para a prática do arquivista, como, para os fundamentos teóricos da disciplina. Nesse sentido, destacamos seu comentário sobre a importância de observarmos a capacidade de emocionar e de problematizar dos documentos revelada pelos artistas e que difere da natureza testemunhal e informacional descrita e analisada pelos arquivistas.

Em suma, o objetivo da mesa *Arte e Arquivo: residências artísticas como ativadoras de arquivos e bibliotecas* foi discutir novas formas de exploração dos arquivos e bibliotecas, tendo a arte contemporânea e as experiências com artistas nos arquivos como temática. Dessa forma, consideramos que as proposições dos dois palestrantes convergiram no interesse em investigar o potencial criativo e crítico dos arquivos. Enquanto para Lemay, os profissionais das Ciências da Informação não podem mais ignorar o aspecto inventivo dos arquivos. A presença de Bethônico no debate reforça o entendimento de que os arquivos e bibliotecas, são potencialmente campos ficcionais e territórios de invenção.

## REFERÊNCIAS

- BETHÔNICO, Mabe. De como Mabe Bethônico percorreu a caatinga na Suíça, nos arquivos do autor viajante Edgar Aubert de la Rüe. Belo Horizonte: Capacete, 2014.
- \_\_\_\_\_. (entrevista). *Museologia & Interdisciplinaridade* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília, v.I e II, n. 5, maio/junho, 2014. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/10959/7840>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- LEMAY, Yvon. *Art et Archives: une perspective archivistique*. In: R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis, n. esp., 1. Sem, 2009.

## Art and Archives: New Archival Perspectives<sup>1</sup>

Yvon Lemay

**Abstract** The use of archives by artists in different domains has become more and more frequent in the last decades. In our research projects, we have looked for to increase archivists' awareness of this phenomenon and also to evaluate its impact on the archival discipline. In this lecture, we will present the content of a second publication on this topic developed in collaboration with graduated students, artists, archivists and researchers. This second publication is freely available like the first one in *Papyrus*, the Université de Montréal's *Digital Institutional Repository*.

**Introduction** The use of archives by artists in different domains has become more and more frequent in the last decades. In *Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique* (Archives and Creation: New Perspectives on the Archival Discipline), a project funded by the *Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (Insight Program, 2013-2016)*, we look for to increase archivists' awareness of this phenomenon and also to evaluate its impact on the archival discipline.

As well as to publish articles and to present lectures, to organize a colloquium and workshops, and to

---

1. We would like to thank Michel Belisle for the revision of this text.

supervise master's papers and theses<sup>2</sup>, we have given importance to a collaborative approach with graduated students, researchers, archivists, many of whom are also artists, in order to explore various aspects of the artistic use of archives. In some cases, it is a mandate that we have entrusted them with the task of doing so. In other cases, it is an initiative or a personal interest which we have chosen to encourage, or sustain.

With the intention to facilitate the dissemination of these pieces of research we have combined them in a publication that has been available since December 2014 in *Papyrus*, the Université de Montréal's *Digital Institutional Repository* (LEMAY; KLEIN, 2014a). The usage data compiled in *Papyrus* for the last six years indicate that our publication is already placed among the top 15 documents in the collections of the École de Bibliothéconomie et des Sciences de l'Information (EBSI) community and among the top 25 item page views in the whole repository<sup>3</sup>.

Like the first one, the second compilation which is available in *Papyrus* (KLEIN; LEMAY, 2015) has been produced in collaboration with Anne Klein who, after completing her doctorate under our direction, is assistant professor at the Université Laval in the Department of Historical Sciences. The content of this second publication is as diversified as the previous one. We find topics such as visual arts in Africa, found footage films, visual and musical creation, contemporary dance, a multimedia show on the First World War, and fiber arts<sup>4</sup>.

- 
2. For a bibliography of our research works (2007-2015), see Lemay & Klein (2015), pp. 191-196.
  3. The usage statistics are available on the front page of *Papyrus* <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/>, and of EBSI community <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/559>. In our last review (September 14, 2015), our publication was in fourth place for downloads, and in second place for item page views in EBSI community.
  4. We have also included the paper «Quartiers disparus : l'envers du décor» (“Lost Neighbourhoods: A Backstage Point of View”) that is not directly related to the question of art and archives. We explain why further in the text.

We will present therefore the intention of these collaborators and what they give to think about the archives. To this end, we will proceed in order of appearance of the articles in the publication. In conclusion, we will underline how these practices on the fringe of archives usage give the opportunity to bring a new light on the archival discipline<sup>5</sup>.

**The Memory** Érika Nimis<sup>6</sup>, in her essay *Comblent les silences de l'histoire africaine. Ou comment des artistes visuels s'approprient des archives photographiques pour éclairer le passé à la lumière du présent* (To Voice the Silence of African History. Or How Visual Artists are Appropriating Photographic Archives to Shed Light on The Past from The Present”), takes an interest in the production “of three artists who create in investing photographic collections ignored or forgotten, or even out of reach, in three African countries with complex history made of violence and silence”.

The first artist is Santu Mofokeng from South Africa who, in *The Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950* (1994-1999), “presents a series of South African Black family portraits taken in the townships at the turn of the 20<sup>th</sup> century that he has collected as part of a university research project on the archives.” In this project, Santu Mofokeng aims for a compilation of these images erased from memories to “better understand the stakes in a time where South Africa exerted to legitimise a racist political system”. He allows in this way “[a reminder] of the politic of image which prevailed [then] in terms of the representation of Black populations.”

- 
5. Note that the French version of this lecture has been included in the second publication as the presentation text.
  6. Érika Nimis is a sessional lecturer in history of Africa. Her main interest of research is the practice of photography in the African continent. She co-animates the blog of research *Fotota* (African perspectives in photography) <http://fotota.hypotheses.org/> and collaborates with *Africultures*, the reference site and review of African cultures <http://www.africultures.com/php/>.

The second artist is Sammy Baloji from the Democratic Republic of Congo who, since 2003, “has realized a photographic work on the historical, industrial and architectural heritage of his region, *Lubumbashi*, mining capital of Katanga”. In the series *Mémoire* (Memory) (2004-2006), Baloji inserts, in the color photomontages of the industrial heritage of Lubumbashi, black and white portraits coming from an archival *fonds* “set up at the time when the Gécamines (The General Society of Quarries and Mines) was still named the Mining Union of Haut-Katanga, created in 1906 by Belgian colonizers”. Indeed, it is in discovering the *fonds* “that Sammy Baloji came in contact with the history of his hometown” and gave him a mission, with an artist-historian approach, “to bring back to life those colonial archives in a new contemporary dimension that is clashing with the realities of the past”.

The third artist is Zineb Sedira. Born in France of Algerian parents, she has lived and worked in London since 1986. “After having probed the past of her family, Zineb Sedira devoted herself for a while to ‘re-create’ the archives of the colonial history of Algeria that are often lacking after the Independence War conducted against France (1954-1962).” In 2010, she realized

*a video installation, Gardienne d’images (The Image Keeper), dedicated to the Algerian photographer Mohamed Kouaci who has remained in obscurity since his disappearance in 1996, even if his works can be seen everywhere, on stamps, on mural paintings in post-independence Algeria.*

Consequently, she considers important to save his archives and to pay him tribute.

In her video installation,

*the artist carries out in this manner a real historical work where oral sources and photographic archives intersect. This work possesses also a strong intimate dimension when Safia, his wife, takes us beyond the great History when she recalls the old age, her solitude, and the love story with her husband.*

In their will to connect past and present using “archives often neglected or unknown,” these artists renew “the writing of history and contribute to its transmission for the next generations”.

Their approaches lead us to consider that memory, often linked to an identity quest as much collective that individual, occupies an important place in the practice of contemporary art. And, considering the relation that is inevitably made between archives and memory, this production is particularly useful in order to question this relation and to try to better understand the underlying mechanisms.

Contrary to the vision of archives being analogous with memory, which is very common, memory is a complex phenomenon. “Unassimilable to an object or a place, nor to the past, the memory is of the order of a process that is at the same time interactive, interpretative and in a never-ending reconfiguration” (KLEIN; LEMAY, 2012b, p. 133). So we have tried to demonstrate in what manner the different mechanisms (associative mode of selection, triggering event, place of emotion, role of the present, and the distinction between experience and knowledge) identified by Laura Millar (2006, p. 112) are being applied in the production of contemporary artists and allow to understand how, in practice, the memory emanates from documents.

More recently Anne Klein has carried on the reflection in her doctorate thesis<sup>7</sup>. From the works of the philosopher Walter Benjamin, she comes to express very relevant observations. First, she recalls that “in a Benjaminian perspective, the knowledge of an object is determined by the historical particular time in which the subject and the object are inscribed” (KLEIN, 2015, p. 145). So this means that “objects historicity is located less in their context of emergence than at the moment of their actualization” (KLEIN, 2015, p. 150). Also,

*this is why the notion of encounter is fundamental since the knowledge of the past can appear, “like a flash” said Benjamin, only at the inter-*

---

7. See Klein (2015), Chapter 4, La pensée benjaminienne, pp. 140-175.

*section between the Once of an historical object and the Now in which only a reading can occur and which can reconfigure the possibilities.* (KLEIN, 2015, p. 151)

The dimension of “the memory is so central in Benjamin. It is this dimension that enables the articulation, the encounter between the Once and the Now” (KLEIN, 2015, p. 158). In this perspective “the archives can be seen as the basic material of this work of recollection in constituting a voluntary memory in the heart of which will nest this ‘knowledge not yet conscious’ that Benjamin is referring to on the subject of the Once” (KLEIN, 2015, p. 159). Then, from an archival point of view, Anne Klein concludes that:

*If the archives allow a form of transmission of the past, it is in the action of exploitation, understood as the setting of a story, that they are able to do so. The storyteller figure of Benjamin is potentially found in each user of archives since the story is a reconfiguration of what the documents show in a constellation of memories that is the place of encounter between the Once as the knowledge not yet conscious of the past and the Now as the blazing occurrence of reminiscence.* (KLEIN, 2015, pp. 171-172)

And, today, it seems that the artists, new historians in their own way, are those in the best position to embody this storyteller figure.

**The Framework of Reference** As a fiber artist and archivist, Hélène Brousseau<sup>8</sup> seeks to establish in her paper a dialog between these two worlds, apparently so different, where the archivist is trying to obtain a better understanding of the artist’s relation with the archives. Indeed, it is in the best interest of archivists to pay

- 
8. Hélène Brousseau has completed her Master’s degree in Information Sciences at the EBSI. For a general idea of her artistic production, see the site <http://helenebrousseau.com/section/290012.html> and also her text «Fibres, archives et société» (Brousseau, 2014, pp. 84-104).

attention to the informational needs of artists. And, the remarks of Hélène Brousseau on this matter in *L'utilisation des archives dans les arts visuels: dialogue entre une artiste et une archiviste* (The Use of Archives in Visual Arts: A Dialog Between An Artist and An Archivist) are very revealing. "My creative process", she says, "is based on research through which, physically or virtually, I get in touch with archives. They are a source of inspiration, and sometimes a source of material". So this means, she points out, that

*I don't use archives for the sake of it. I use them in my research because the archival document finds its justification within the idea of the work, and I use it materially in the work when it contributes to the message, or to the experience that I want to pass on to the spectators.*

Moreover, as the archives are perceived by the public as "real", authentic documents that have not undergone any transformation between the reality and the evidence they epitomize", the result of this is that she uses archival documents in her works when "it is, among other things, to mobilize the archives strength as a material: to be credible". In short, she says:

*As an artist, my personal mission is somewhat like the one of an intermediate agent of information. I am constantly in touch with information around me. I store it, I analyse it, I make links between different elements and, then, after this process, I create an artwork. I send back to the public what has hit me and had an effect on me. For me, creation is an exercise of "thinking outside the box" because I try to represent the information that I used at the start with a different look, searching for new ways to lead the public to get in touch with what I desire to convey.*

So for artists, like Hélène Brousseau, who use archives, be it for their character of authenticity, a source of inspiration, or as a material in the production of their works, it would be particularly useful:

- To provide a better visibility (“If I can’t find them in my search results, I can’t use them”);
- To make searching by subject easier;
- To provide more user-friendly interfaces;
- To characterize the aesthetic potential; and
- To pay more attention to details, even trivial ones.

The archivists should also be conscious “that the artist need to go far beyond the information contained in an archival document”. They must learn to be patient:

*When responding to the informational needs of the artist, it may happen that they will have to look further to satisfy all of [his or her] needs and to take into account the visual aspect. In creation, there is a great deal of trials and errors in order to reach the ultimate objective of the work that is to convey a message, an idea, or an emotion to the spectator.*

Additionally, artists also need to have a better knowledge of the archivist’s work, and, as Hélène Brousseau mentions, to have the possibility to enroll in artist residencies programs in an archives center would be a very relevant experience:

*To work in an archives center would give a chance to discover documents that I am not looking for a priori but also to grasp what they represent in the larger context in which they are kept. The methods of conservation can reveal themselves as a source of inspiration. To work side by side with archivists would constitute an opportunity to know more about their work, on the processing of archives, how they select them, how they preserve the heritage.*

Finally, in making reference to her production, *Sensibilit  tactile* (Tactile Sensitivity), an installation realized in 2014, Hélène Brousseau underlines that the archival approach in itself, by means of using elements like description standards or the materials of conservation, can also represents aspects of interest for the artists.

More than to show the necessity for archivists to broaden their mind in order to better fulfill the specific needs of this type of clientele, the dialog indicates also that they will have to revise the framework of reference served to justify the preservation of archives, that is their usefulness for administrative, scientific, or heritage ends. In fact, and in addition to what “enriches our knowledge of human society, promotes democracy, protects citizens’ rights and enhances the quality of life” (ICA, 2012), the archival document serves as well as to nourish the imagination, and sustain creation. In this case, the archivists have to expand their usual framework of reference, and to include the dimension of creativity in the *Universal Declaration on Archives*. While being used to prove, to testify, or to inform, the archives are as much useful as “a bank of dream material” (Bourgeois, 2010. p. 6).

**The Conditions of Use and the Emotion** Following his reflection on sound archives and creation in the first publication in *Papyrus* (Côté-Lapointe, 2014), Simon Côté-Lapointe<sup>9</sup> had “the desire to draw up an artistic project in which the archives would be placed at the heart of the creative process”. Therefore, his text, entitled *Créer à partir d’archives: bilan, démarches et techniques d’un projet exploratoire* (Creating From Archives: Account, Steps, and Techniques of An Exploratory Project) presents “in the form of a review of the experience on some significant aspects of this multimedia experimentation” which comprised three stages.

At first, “he had to fix the creative approach - the approach would in itself be producing the format of the work rather than the opposite”. How to obtain documents? What type of documents to favour? Instead of downloading documents from self-service platforms, Simon Côté-Lapointe has rather opted for the involve-

---

9. Simon Côté-Lapointe is composer and archivist. He has a Master’s degree in Information Sciences and he is now doctorate student at the EBSI. For his experimental music videos, see the site <http://simonlapointe.bandcamp.com/>

ment of archives centers, and the intervention of archivists in the process of the work. This permitted also to see how this type of project is received by the archivists.

The difficulties encountered during the first stage have been numerous. To begin with the request asking archivists to participate in the choice of ten or so documents according to “emotional, historical, or aesthetic values as selection criteria” and with which it would be possible to make all kinds of technical manipulations, this type of request not only contravenes “the usually accepted rule that it is for the user to search for documents” but the fact to have the intention to modify those documents “generates its share of unknowns and questionings”.

Moreover, problems arose sometimes as to the quality of digitization according to the type of documents, and other times to the cost of transfer - too much expensive in some cases. In brief, these are some typical difficulties likely to discourage more than one artist who would like to embark on similar project.

The second step was, of course, the production of the work as such. Two main constraints had to be considered. On the one hand, it was a matter of “structuring the production line to optimize the field of possibilities within the limits of the basic concept”, that is to say “the work would comprise many scenes taking up different techniques to reuse the archives, each short film representing a theme or a mood emphasized by a specific aesthetic”. On the other hand, the objective was “to give the opportunity to the institutions taking part to share if they want [...] the result of the creation as to favour a format of work that could be presented in film or music festivals”.

So the final solution has been to produce 8 short films (between 3 and 9 minutes in length)<sup>10</sup> from the bank of visual and sound materials obtained from each of the institutions that which would offer, except in one case, “a clear division of the mentions of copy-right with the idea of potential diffusion”.

---

10. All videos are posted on *YouTube* [https://www.youtube.com/playlist?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc](https://www.youtube.com/playlist?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc)

But, “by their characteristics the archives impose limits and set a frame to the creator”. First, underlines Simon Côté-Lapointe, “the document content, that is the nature of information fixed on the medium, has an influence on the aesthetic and the technique of the work”. Furthermore, he adds, “a photographic image, a sound recording, a poster or even an archival film have been necessarily recorded on a support at first, which is not without leaving a trace”. In these conditions, concludes Simon Côté-Lapointe,

*there is necessarily a complementarity between constraint and inspiration. The technical nature, that is the tools used by the artist according to the constraints and the expressive ends, therefore becomes an important driving force of the work.*

Finally, the third step aims to distribute the result of these experimentations according to different forms (for example albums for the music) and different networks (for example festivals around the world), including participating archives centers. Will they be interested to distribute creative work produced from documents issued from their collections like that on the Archives de Montréal Web site? (Bednarz, 2015)<sup>11</sup>

In this way, in choosing the archives as “the elements generating the work”, in centering his approach on “a metamorphosis of the archival document”, the project of Simon Côté-Lapointe becomes in a certain manner exemplary of an essential dimension of archives:

*In modifying the main aspects which characterize its conditions of use, that is the archive as an object, the devices and the contexts surrounding the reuse, the artist transforms the archival document which, from an archival point of view, is being inscribed in the scope of an activity of exploitation. From this transformation made by the artist of a document emerges in parallel the role of spectator, inscrib-*

---

11. This third aspect will be developed in another article in the next publication in Papyrus in 2016.

*ing the archive in another level of information that could be qualified of spectacular, and even imaginary. For me, this act of creation - the archival documents in this manner re-contextualized and used for their aesthetic qualities and the emotion they arouse - constitutes the purpose of the archives life cycle through exploitation on the one hand, and the starting line of work creation on the other hand.*

We could not better express what seems to be the distinctiveness of the archives: documents that under certain conditions of use may serve to prove or to inform as much as to arouse the imagination or to move.

In fact, although the literature has not paid very close attention to this question, the archival documents arouse a wide range of emotions. But “that they make us sad or laugh, that they fill us with wonder or nostalgia, the archives are able to move us because they have the capacity to reminisce that is to recall forgotten things, to render them at the present tense” (Klein; Lemay, 2012a, pp. 8-9). A potential of evocation which feeds on some properties of archival documents such as the authenticity, the material dimension, and the marks of time passing. And these properties, under some conditions, will be in a position by their interactions to favour the evocative power of archival documents and thus allowing their emotional dimension to be brought out<sup>12</sup>.

**Archives and Archive** In her doctoral studies, Annaëlle Winand<sup>13</sup> is interested in found footage films, that is to say this “cinematography practice which consists in doing a film from

- 
12. The emotional dimension, the hidden side of archives, represents an important aspect of our research. On this topic, see Lemay and Boucher (2010-2011), Lemay, Klein et al. (2012-2013), and Guitard (2014).
  13. Annaëlle Winand is doctorate student at the EBSI. Her research on the found footage films focuses more specifically on the experimental production.

pieces of one or many [existing] films or any other moving images”. Thus, the film studies that deal with this production

*give different meanings to the archive(s) concept used as well in the singular than in the plural form: it is referring alternately to the documents themselves, their structure, their relation with the past and the memory, to the place of conservation, the archives as institution, or also to the methods of organisation that constitute them.*

In the text, *Le concept d'archive(s) et les films de réemploi* (The Concept of Archive(s) and The Found Footage Films), Annaëlle Winand therefore aims to outline these different meanings, which are often far from those accepted by archivists, that archives are: “Documents, whichever their date, form or medium, produced or received by any natural or legal person, or by any public or private body or service, in the course of business” (DAF, 2007). To this end, she explores “at first and briefly the opening and the adoption of the concept of archive(s) outside the archival discipline, then she takes an interest in its numerous acceptations in the film studies which, in part, follow this dissemination”.

Effectively, “Since the end of the 1960s and more systematically since the 1990s, it is more and more question of archive and archives in different domains and disciplines which interpret the concept differently than in archival discipline”. On this matter, she recalls the works done in the field of visual arts, among others, those of Hal Foster on the archival art and the archival impulse, just as the books of Foucault (*L'Archéologie du savoir*, 1969) and Derrida (*Mal d'archive*, 1995) “that have greatly influenced the discourse outside the archival discipline and the information sciences”.

Following this contextual setting, Annaëlle Winand distinguishes five different ways to take up, to use, or to formulate the concept of archive(s) in the cinematographic studies on found footage films. In the first case, it is the materiality of the documents, “as physical medium and physical traces of the past”, that is favoured:

*From the physical characteristics of films, just as their belonging to a certain past, many found footage artists, but also researchers, consider these audiovisual documents like archival documents. Held in an official repository or not, it is their characteristic of material trace of the past that promotes them to the rank of archival documents, of document-traces.*

However, in a second case, it is not in their materiality but more in “their relation to the past and to the memory, or as a writing mode of history” that these found footage films are considered. In this manner, points out Annaëlle Winand, “These films are making reference to the archive, in the singular”, that is at “a memory evoked through the manipulation of traces of the past”. In a third case, “It is question of the archive or the archives as institution”. Its use is linked to the critical work of found footage artists who look for “to bring to light the mechanisms of *archivation* carried out by these institutions and by the society in which they are rooted”, and in this manner “to reveal what is hidden or missing, that is to say the lacks of the archive as a system”. In a fourth case, “along this same institutional topic, the archive and the archives are seldom mentioned in making reference to the archival repositories and buildings”. However, like Annaëlle Winand underlines, “in the context of the found footage, the reflection can be carried further: a found footage film composed of one or many filmic documents, belonging to the past, becomes an archive, that is to say a place to keep these documents”. Finally, in a last case, “The archive is not only considered in its materiality (object), nor in its relation to the past, or the memory (concept), but it is defined by the effect created on the spectator at the moment when he or she is looking at the film”. In other terms, “it is the perception by the spectator of the temporal and intentional mismatch in a film that will define the archive”, more precisely the archive-effect.

In brief, even if “Researchers in film studies show a certain sensibility for archival issues,” and they use “in part, the same vocabulary than the archivists”, their preoccupations are of another order.

It is then essential, like Annaëlle Winand intends to do, to establish a dialog between these two worlds in a way that the considerations of one can add value to the perspectives of the other. But one thing is certain, with regard to the archivists, they will have to pay attention to the different significations of the concept of archive(s), which means for them to try to relate to a wider intellectual and social context, to measure their impacts on their discipline, and in so doing, to be careful to various aspects of archives emphasized by film-makers in their production, “as their incomplete characteristics, the importance of their materiality, their narrative function, and their double cognitive and poetic values” (Klein, 2015, p. 224).

**The Archivist’s Role** The archivists Nicolas Bednarz<sup>14</sup> and Céline Widmer<sup>15</sup>, in *Archives plurielles. Le Montréal de 1914-1918. L’expérience d’une création collaborative et multidisciplinaire* (Archives in The Plural. The Montreal of 1914-1918. The Experience of a Collaborative and Multidisciplinary Creation), give an account of the production of a multidisciplinary show presented at the McCord Museum on the 21<sup>st</sup> and 22<sup>nd</sup> of May, 2015. This is a stage performance of about an hour on the topic of Montreal at the time of the First World War that gathered in addition to two archivists, one author, two musicians, one video maker, three actors, and one director.

They first exposed the reflections that have led to the setup of *Archives in The Plural*. In 2012, they were among a group of “eight archivists coming from four universities, one religious congregation, one college, and one museum who chose to make the most of the archives in their respective centers” with the intention to develop a particular topic, in this case the history of feminism

- 
14. Nicolas Bednarz is Records Management and Archives Analyst at the Division of Records Management and Archives and Access to Information of the City of Montreal.
  15. Céline Widmer is Curator, History and Archives, at the McCord Museum.

in Quebec. Having at their disposal “a stage director, photographic projections, and pre-recorded accompanying music”, the collective *Archives à voix haute* (Archives Aloud) read out “about twenty texts in front of the public within the context of an evening show at the McCord Museum”. Furthermore, the two archivists put forward a very positive account of their respective institutional environment, for instance “the setup of a view integrating collaborative practices”, or the will “to stay active and innovative on the cultural scene in using interactive, contemporary, and immersing avenues”.

After an overview of the context, Nicolas Bednarz and Céline Widmer present “the content of the project as such and the different stages of work and collective creation that had an impact on its elaboration”. In fact, they underline that the project *Archives in The Plural* is “the result of a multidisciplinary experience,” and, with such an approach, it has been necessary “to exceed some professional habits in order to fully invest the collaborative space”, that is to say “the sharing and the construction of knowledge” between the archivists and the other members of the team as “the individual implication [of each] so as to generate a product really original and rich”.

At the outset, “Each archivist has done a first research separately, integrating it in his or her institutional activities”. This is worth noting that the integration to current activities is a very important aspect within the scope of a project of this nature. The considerable sum of work involved requires taking it into account in a “planning which foresees its use in various contexts”. Then, once the sources have been identified in the different archival *fonds* and collections of their institutions, the two archivists have worked together

*to select from the corpus a reduced set of textual documents, according to their capacity of generating emotion (for example, intimate correspondence particularly moving, or disconcerting), the uniqueness (for example, letter written on the battlefield before being killed), or the subject (key elements in the course of the conflict, propaganda, loneliness, censorship, etc.)*

and this with the intention of “nourishing an approach of dramatic rewriting.” Thus:

*The fictional play proposed by the author is mainly constructed from extracts of archival documents manipulated, or put in apposition, and relates the story of four Montreal fictitious characters: a nurse and a soldier who cross the Atlantic ocean to go to the front, a family mother who stays in Montreal and gets involved in the war effort, while a ten-year-old child is corresponding with his father, off to war.*

While specifying the selection and organisation of the documents, and setting archives to text, Nicolas Bednarz and Céline Widmer also mention the staging, the musical, and visual setting of the show. On this subject, they underline that “because of the director’s influence, but also of some technical and budget constraints, the creation has evolved instead toward a global work”. They want to say that “the music and the video have become relatively subordinate elements to the text, as a support to facilitate the transmission to the public and to bring out all of the emotional aspect”.

In spite of certain limitations, the project has been a real success because “it has succeeded to touch the public present in communicating, in a current and original manner, archival documents that are exceptional but difficult to approach”. However, Nicolas Bednarz and Céline Widmer remark, “Such a result would have been impossible in a context where archivists only would have been involved”. To achieve this, to develop such innovative projects, it is essential for archivists “to voluntarily provoke meetings regularly with others, to share [their] vision with people having common interests but coming from various disciplines in order to be inspired by them and to evolve in [their] practice”. In other words, they consider that “the archivist’s role actually does not lie in a simple application of professional principles. It has also to extend to the transmission of a personal view of the heritage”. This experience is the counterpart of Simon Côté-Lapointe’s proposal,

and thus we can conclude concurrently with Nicolas Bednarz and Céline Widmer that:

*The collaborative creation implying the archivists and the artists represent in fact a privileged way to question and to share the archives. It creates a contemporary discourse rich in meaning, likely to reach a large audience and to generate new approaches. This sharing of knowledge and skills is essential because it allows archivists to keep in touch with what is current, to update their professional identity, to develop new abilities, and to multiply new potential avenues of dissemination.*

**The Need for New Places** In *La mémoire performative. Considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements* (The Performative Memory. Considerations About The Traces of Dance and The Motion Capture Devices), Mattia Scarpulla<sup>16</sup> points out at first that dance “is essentially a body, flesh and image that moves”, and the body being “pure performativity”, which means that “all its actions and states happen within the scope of contacts and reactions”, hence the only reliable memory for a dancer is the memory of his or her body. The traces of a dance that audiovisual aids or systems for the notation of movement can keep are, as such, indirect. “They can be useful for a dancer but his or her disappearance and that of other members of a creation team is cause for the loss of the effective memory of a dance.”

Secondly, Mattia Scarpulla takes a closer look at dance archives. First, at the places where they are kept and then at the type of documents that are generally available in an archival *fonds*, such as, among others, notations issued from different systems that over time, and in spite of their accuracy, “cannot replace the memory and the oral transmission from one dancer to another”. He under-

---

16. Mattia Scarpulla is a researcher-archivist. He holds a doctorate in Arts Research, specialty Dance, of the Université de Nice, in co-direction with the Université de Provence Aix-Marseille, and jointly with the Università degli Studi di Torino.

lines that in the dance circle some creators have “a vision of an archival *fonds* as something like a fixed or a closed object kept in a place without actual life”. Also “they try to document, with notes and video, these main dynamics that pass from one creation to another”. Memory happens in the present. The keeping of traces is important for them “if they are used in new artistic or cultural projects”.

Thirdly, Mattia Scarpulla deals with the means of creation that have been brought to the dance circle by new technologies since the end of the 1980s. He focuses more specifically on the motion capture device “that allows to record positions and movements of the body in a virtual dimension”. This brings him to analyze the choreography *Virus-Antivirus* created in 2007 by the Lanabel Company in France with the use of this type of device. It is a one-woman show that lasts about fifty minutes which is structured in such a way that the same dance is repeated twice: “the first in relation with a motion capture device, the second without the virtual world support”. Whereas in the first part “the audience was fascinated by the relation between the dance and the new technologies”, in the second part “this fascination is challenged in showing another image of the same body”. In fact “the physical body of dancer technologically naked adds a feeling of precariousness to its performativity”.

Of this analysis, Mattia Scarpulla keeps in mind that

*new technologies enable to show the performative nature of a dancing body which can only live in the present, immediately forgetting afterwards, while keeping the dance in an artificial memory, discursive, diverted, readily set for the retrieval of the forgotten moment in a new performance, with a new memory.*

In conclusion, he considers that

*keeping traces would be a temporary state ready to take form if somebody is having an interest in this memory, the system envisioned [...]*

would take into consideration this provisional state, to leave it necessarily open to facilitate the physical use of archives and their interpretation.

It presupposes archival places whose mission would make sure that “the archival work has been integrated to activities of transmission, education and diffusion”. In short, new places which would be not only in a better position to acquire, preserve and increase the value of archival heritage but also to develop new ways of working and exploiting the material, in particular, new “method of (re)presentation of archival *fonds* more capable to arouse curiosity and research” (Sebillotte, 2013-2014, p. 29).

**The Exploitation of Archives** This second publication ends with the text *Quartiers disparus: l'envers du décor* (Lost Neighbourhoods: A Backstage Point of View), written in collaboration with Anne Klein. Even if we do not deal directly with the topic of archives and creation, we have decided to include this text precisely to show these new archival perspectives, notably the exploitation of archives.

In fact, in analyzing this book which, from photographic and oral evidences, aims to bring back three neighbourhoods substantially transformed by “the fever of modernization” in Montreal from the beginning of the 1950s, our objective was to think about what resides on the other side, that is: to establish the route followed by the photographic archives since their production by the Photography Department of the City of Montreal to their inclusion in *Quartiers disparus*; to examine the way that the photographs and the oral testimonies are exploited in the book; to demonstrate the part of the archival documents in the process of memory. In brief, to show that the exploitation is a constitutive dimension of archives, and that the latter are kept precisely with the idea of being used.

So, in taking into account the exploitation as a moment in the life of archives, it is possible to add a fifth dimension to the *Records Continuum* model which aims to offer a more accurate representation of the constitutive process of archives than the classical theory of the three ages.

We have to remind that “the model developed by Frank Upward<sup>17</sup> is in a way a conceptual map structured in such a manner as to allow multiple readings. This model is composed of sixteen concepts, four dimensions, and four axes, that is to say a total of twenty-eight elements presented within four concentric circles” (Klein; Lemay, 2014, p. 86). For our purpose, we will only mention the four axes.

The identity concerns all the people or moral entities that are concerned with the creation and the preservation of documents. It aims to determine the chain of contributors starting with those who created the documents up to the centers, services, or institutions that have to assure the keeping. The transactionality establishes the reasons, and consequently the functions for which the documents have been created, and then preserved. As for the recordkeeping containers (objects and places), it is “related to the objects we create in order to store records” (Upward, 2005, p. 202). Finally, the evidentiality of archives, that is their probative quality, takes in charge the documents as trace, evidence, as well as individual, organizational, and collective memory.

Knowing the characteristics of the four axes, we may see how these axes can be expanded in order to take into consideration the exploitation as a moment in the life of archives (Figure 1).

As for the identity (*identité*):

*In broadening the point of view on the model, we note that this axis permits to consider, rather than the identity of the actors, the different activities to the documents can be related to since their creation until their exploitation, for instance the framework of reference. In this perspective, the identity axis is in this way expanded, transformed in an activity (activité) axis. (KLEIN; LACOMBE; Lemay, 2014, p. 13)*

The “transactionality” (*opérationnalité*) “would become, in terms of exploitation, a purpose (*finalité*) axis, that is the functions to be satisfied, including the emotional one, to which documents

---

17. The model is available in Upward (1996).



Figure 1. The exploitation or the fifth dimension of the Records Continuum (Klein; Lemay, 2104a, p. 97).

will be brought up” (KLEIN; LACOMBE; Lemay, 2014, p. 13). For the recordkeeping containers (*contenants d'archivage*), it is transformed into a material (*matérialité*) axis, that is the conditions of use which constitute the archives in a concrete object. Finally, the evidentiality (*évidentialité*) becomes a temporality (*temporalité*) axis as:

*In the document are inscribed gestures of the past at their time of creation, the present of the exploitation, and their future significant potentialities. In other words, the archive appears at the convergence point of a document and a user as much as the document is the tangible, sensible result of an action performed by its creator.* (Klein; Lacombe; Lemay, 2014, p. 14)

It is “the fruit of a dialectical relationship between ‘the Now’ of [its] use and ‘the Once’ of [its] creation” (KLEIN; LEMAY, 2014a, p. 95).

With the analysis of this work, we have intended to go back over the dimension of exploitation in redrawing the effective trajectory of archival *fonds* since its creation until its diverse forms of exploitation. This allows us to show that “the moment of the encounter with the user reaches a peak. It is at this time of their trajectory that the archives are able to liberate all their potential”. We have been also in a position to come back to the conditions of use which expands this potential in creating new meanings. Finally, this analysis has been an opportunity to pursue the reflection on the relationship between archives and memory at the heart of which we find the exploitation that is the release time of latent past in its present narrative.

**Conclusion** As the artist and archivist Denis Lessard said so well: “We are forced to recognize, once more, to what extent the artists incite us to push back the frontiers of definitions and to break loose from the established frameworks, among which the archival discipline” (Lessard, 2013, p. 70). In fact, the works produced by the artists on the fringe of the common usage remind us that, in accordance with the definition of the archives itself, they are kept precisely to be used, and consequently they contribute to enrich new perspectives on the archival discipline. Beginning with the fact that archives are useful as to prove, to testify, and to inform than to imagine.

Thus, in addition to make the archivists conscious of the necessity to redefine the framework of reference serving to justify the archives utility, and to include from now on the dimension of imagination and creativity, the artistic use of archives permits to bring to the forefront many other aspects ignored or underestimated within the archival discipline. At first, we think of the emotion, of this evocative capacity of archives, and see to it that our relation with archival documents is intellectual as much as emotional. Actually, when we pay attention to the nature of our relationship with the archives, it is often difficult to distinguish between what is in the order of the intellect and what is related to

the emotion. Especially as “the scope of this [evocative] power is as much historical that metaphysical. This results of a human need to inscribe one’s destiny in something that transcends it” (Klein; Lemay et al., 2012-2013, p. 105).

Besides the imagination and the emotion, the creative use of archives makes also realize the importance of the conditions of use, that is archival documents as objects cannot be used to satisfy different ends, therefore according to various contexts, without to resort to appropriate means of presentation, and to some aptitudes of the public. In other words, “when someone uses an archival document, whatsoever are his or her intentions, one cannot do that without, at the same time, inscribing this document in a network of relations” (LEMAY, 2010, p. 235) bringing together four main elements: the object, the display, the context, and the public.

Consequently, this means that the document becomes completely an archive only “in the relation, the encounter that occurs at the time of its exploitation. An encounter between, on the one hand, a user, his or her field of knowledge, culture, universe, and, on the other hand, the archives, their materiality, their content, and their context” (Klein; Lemay, 2012-2013, p. 116). Therefore if it is in the exploitation, in this fifth dimension of their continuum “that lies in the capacity of actualization of the past” (Klein; Lemay, 2014, p. 56), this shift of perspective gives the opportunity on the archival plane to consider differently the connection between memory and archives. “Thus it is not a matter of a heritage that involves the idea of the transmission of something completed, but instead of a survival maintained in the story.” (Klein, 2015, p. 270) For, as Anne Klein in her doctorate thesis points out:

*The Benjaminian dialectical time, articulated around the past as latency (the Once), and the present as reminiscence (the Now), allows also to return to the connection between archives and memory since the exploitation is not the result of a process but the moment of the demonstration of the archives as archive, that is as a method of inscription of self in time, as (collective) memory. (Klein, 2015, p. 269)*

Therefore, the appearance of archives as archive is a phenomenon that the archival discipline must take into account. In fact, there is no doubt that “The great interest for the archives and the archive in disciplines like philosophy or art history is the consequence of a presence more and more visible of archives in the whole society” (Klein, 2013-2014, p. 215).

In these conditions, it is so essential for the archivists to make a clear distinction between

*the concept of archive [in the singular, which] includes potentially all that is covered by the word ‘archives’ so much for the archivists than for the producers of document, and the users<sup>18</sup> [and] the archives [in the plural, which] are the documentary material, documents in their materiality.* (Klein, 2013-2014, p. 218)

Moreover, the archivists have to inscribe their practice in a reality “larger, wider more intense than those of the institution and the administration of the archives themselves” (Marcilloux, 2013, p. 55). Consequently, their role as mediator, that is to say “the increased openness toward the other” and “the interdisciplinary collaboration,” like Nicolas Bednarz and Céline Widmer underline, becomes of greater importance, as much as the emergence of new ways of doing in the archives centers, even the creation of new places of conservation and development, in order that the creative potential of archives can be fully exploited. Quite obviously, this aspect cannot be ignored any more.

---

18. Patrice Marcilloux (2013, p. 55) has compiled a list of six different meanings of the word archive in the singular.

## REFERENCES

- AFRICULTURES. (2015). *Le site et la revue de référence des cultures africaines*. Retrieved from: <<http://www.africultures.com/php/>>.
- BEDNARZ, N. (2015, May 14). *Montréal et la Grande Guerre : une création audiovisuelle de Simon Côté-Lapointe* [Blog post]. Retrieved from: <<http://archivesdemontreal.com/2015/05/14/montreal-et-la-grande-guerre-une-creation-audiovisuelle-de-simon-cote-lapointe/>>.
- BOURGEOIS, M. (2010). **A Bank of Dream** Material. In *Public Domain*, Première screening program (pp. 2-5). Ottawa, ON: Sawvideo.
- BROUSSEAU, H. (2014). **Fibres, archives et société**. In Y. Lemay & A. Klein (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (pp. 84-104). Montréal, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>.
- BROUSSEAU, H. (n. d.). Portfolio. Retrieved from: <<http://helenebrousseau.com/section/290012.html>>.
- CÔTÉ-LAPOINTE, S. (2014). **Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins**. In Y. Lemay & A. Klein (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (pp. 60-83). Québec, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>.
- \_\_\_\_\_. (n. d.). *Website of the artist*. Retrieved from: <<http://simonlapointe.bandcamp.com/>>.
- DAF (DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE). (2007). *Dictionnaire de terminologie archivistique*. Retrieved from: <<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3226>>.
- GUITARD, L. (2014). **Indexation, émotions, archives**. In Y. Lemay et A. Klein (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 151-168). Montréal, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>.

- ICA (INTERNATIONAL COUNCIL OF ARCHIVES). (2012, July 26). Universal Declaration on Archives. Retrieved from: <<http://www.ica.org/download.php?id=2407>>.
- KLEIN, A. (2015). *Archive(s) : approche dialectique et exploitation artistique* (Doctoral dissertation, Université de Montréal). Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11648>>.
- \_\_\_\_\_. (2013-2014). **Pour une pensée dialectique des archives. Penser les archives avec Walter Benjamin.** *Archives*, 45(1), 215-224.
- \_\_\_\_\_. (2014). L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien. *La Gazette des archives*, (233), 47-59.
- LEMAY, Y. (2010). Le détournement artistique des archives. In P. Servais, F. Hiraux & F. Mirguet (eds.), *Les maltraitements archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (pp. 223-240). Actes des 9<sup>e</sup> Journées des Archives de l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, April 23-24, 2009. Louvain-la-Neuve, Belgique: Academia Bruylant.
- LEMAY, Y. & Boucher, M.-A. (2010-2011). L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives*, 42(2), 39-52. Retrieved from: <[http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42\\_2/42\\_2\\_lemay\\_boucher.pdf](http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf)>.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (eds.) (2015). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2.* Montréal, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/12267>>.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (2014a). Les archives définitives : un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le Records continuum. *Archivaria*, (77), 73-102.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (eds.) (2014b). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1.* Montréal, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>
- LEMAY, Y. & Klein, A. (2012-2013). Compte rendu : Expositions inaugurales au Ryerson Image Centre. *Archives*, 44(2), 111-116.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (2012a). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (2012b). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, (73), 105-134.

- LEMAY, Y., Klein, A. & Lacombe, A.-M. (2014, October). *Archives et création : perspectives archivistiques*. Paper presented at Girona 2014 Archives & Cultural Industries. Retrieved from: <<http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id5.pdf>>
- LEMAY, Y., Klein, A. et al. (2012-2013). Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges. *Archives*, 44(2), 91-109.
- LESSARD, D. (2013). Le principe d'archives de la .(SCP). In S. Pelletier, M. Lefebvre & B. Schütze (eds.), *La Société de conservation du présent, 1985-1994 : d'ailleurs ceux qui viendront après ne s'en souviendront plus* (pp. 67-72). Montréal, QC: Agence Topo.
- MARCILLOUX, P. (2013). *Les ego-archives. Traces documentaires et recherche de soi*. Rennes, France: Presses universitaires de Rennes.
- MILLAR, L. (2006). Touchstones: Considering the relationship between memory and archives. *Archivaria*, (61), 105-134. Retrieved from: <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12537/13679>>
- NIMIS, E. & Nur Goni, M. (2015). Fotota. Perspectives africaines en photographie [Blog]. Retrieved from: <<http://fotota.hypotheses.org/>>
- SEBILLOTTE, L. (2013-2014). L'archive en danse ou l'autre représentation. *Culture et recherche*, (129), 28-29. Retrieved from: <[http://www.culture-communication.gouv.fr/content/download/89855/672556/version/2/file/CR129\\_web.pdf](http://www.culture-communication.gouv.fr/content/download/89855/672556/version/2/file/CR129_web.pdf)>
- UPWARD, F. (2005). Chapter 8, The Records continuum. In S. McKemmish et al. (ed.), *Archives: Recordkeeping in society* (pp. 197-222). Wagga Wagga, New South Wales, Australia: Centre for Information Studies.
- \_\_\_\_\_. (1996). Structuring the Records Continuum—Part One: Postcustodial principles and properties (First published in *Archives and Manuscripts*, 24(2), 268-285). Retrieved from: <<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/recordscontinuum-fupp1.html>>.

## Arte e Arquivos: novas perspectivas da Arquivologia

Yvon Lemay

Tradução Marina Barzon Silva

**Resumo** O uso de arquivos por artistas de diferentes domínios se tornou gradualmente mais frequente nas últimas décadas. Em nossos projetos de pesquisa procuramos divulgar esse fenômeno a arquivistas além de avaliar o seu impacto na Arquivologia. Nesta palestra apresentaremos o conteúdo da segunda publicação sobre o tópico desenvolvida em colaboração com os estudantes de pós-graduação, artistas, arquivistas e pesquisadores. Essa segunda publicação está disponível gratuitamente, assim como a primeira, no *Papyrus*, o *Repositório Institucional Digital*, da Universidade de Montreal.<sup>1</sup>

**Introdução** O uso de arquivos por artistas em diferentes domínios vem se tornando cada vez mais frequente nas últimas décadas. Em *Archives et création: nouvelles perspectives sur l'archivistique* (Arquivos e criação: novas perspectivas sobre a Arquivologia), um projeto financiado pelo *Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (Insight Program, 2013-2016)*, nós buscamos difundir o reconhecimento desse fenômeno além de avaliar seu impacto na Arquivologia.

---

1. Gostaríamos de agradecer Michel Belisle pela revisão deste artigo.

Além de publicar artigos e promover palestras, organizar colóquios e workshops, e supervisionar artigos e teses de mestrado<sup>2</sup>, defendemos uma abordagem colaborativa entre os estudantes de pós-graduação, pesquisadores, arquivistas, muitos dos quais também artistas, com o objetivo de explorar diversos aspectos do uso artístico de arquivos. Em alguns casos essa abordagem é obrigatória enquanto em outros é uma iniciativa pessoal, que escolhemos encorajar.

Com a intenção de facilitar a disseminação dessas pesquisas nós as compilamos em uma publicação disponível desde dezembro de 2014 no *Papyrus, Repositório Institucional Digital* da Universidade de Montreal (LEMAY; KLEIN, 2014a). As informações sobre acesso compiladas no *Papyrus* nos últimos seis anos indicam que nossa publicação já está entre os 15 documentos mais acessados da coleção da Escola de Biblioteconomia e Ciências da Informação (EBSI) e entre os 25 mais acessados de toda a coleção<sup>3</sup>.

Assim como a primeira publicação, a segunda, disponível no *Papyrus* (KLEIN; LEMAY, 2015) foi produzida em colaboração com Anne Klein que, após defender seu doutorado sob nossa orientação, tornou-se professora assistente na Universidade Laval, no Departamento de Ciências Históricas. O conteúdo dessa segunda publicação se diferencia do da primeira; Encontramos conteúdos sobre arte visual na África, filmes de colagem, criação musical e visual, dança contemporânea, um *show* multimídia da Primeira Guerra Mundial e artes têxteis<sup>4</sup>.

- 
2. Para uma bibliografia de nossas pesquisas (2007-2015) ver: LEMAY; KLEIN (2015). p. 191-196.
  3. A estatística sobre a utilização está disponível na página inicial de Papyrus: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui>, e da comunidade EBSI: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/559>. Na nossa última revisão (14 de setembro de 2015) nossa publicação estava em quarto lugar em downloads e segundo lugar em visualizações na comunidade EBSI.
  4. Nós também incluímos o artigo «Quartiers disparus: l'envers du décor» (“Bairros desaparecidos: nos bastidores”) que diz respeito diretamente a questão da arte e arquivos. Explicamos a decisão mais a frente.

Apresentaremos, então, a intenção desses colaboradores e o que acrescentam no pensamento sobre arquivos. Para tanto procederemos pela ordem dos artigos na publicação. Por fim, destacaremos como essas práticas, à margem do uso dos arquivos, nos dão a oportunidade de projetar uma nova luz na disciplina<sup>5</sup>.

**A memória** Érika Nimis<sup>6</sup>, em seu artigo *Comblent les silences de l'histoire africaine. Ou comment des artistes visuels s'approprient des archives photographiques pour éclairer le passé à la lumière du présent* (Dando voz aos silêncios da história da África, ou como os artistas visuais se apropriam dos arquivos fotográficos para esclarecer o passado à luz do presente), se debruça sobre a produção de

*três artistas que criam em cima de coleções fotográficas ignoradas, esquecidas, ou fora do alcance, em três países africanos com uma história complexa, feita de violência e silêncio.*

O primeiro artista é Santu Mofokeng da África do Sul que, em *The Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950* (1994-1999) (O álbum de fotos negro/olhe para mim: 1890-1950),

*apresenta um série de retratos de famílias negras da África do Sul tirados em townships na virada do século 20 que o artista coletou como parte de um projeto de pesquisa acadêmico sobre arquivos.*

---

5. Notar que a versão em francês dessa palestra foi incluída na segunda publicação em formato de artigo.

6. Érika Nimis é docente de História da África. Seu principal interesse de pesquisa é a prática fotográfica no continente africano. Ela é coautora do blog de pesquisa *Fotota* (perspectivas africanas em fotografia) <http://fotota.hypotheses.org/> e colabora com o site de referência e estudos de cultura africana *Africultures* <http://www.africultures.com/php/>

Nesse projeto Santu Mofokeng teve como objetivo a compilação dessas imagens apagadas da memória para “melhor entender as regras de um período no qual a África do Sul lutou para legitimar um sistema político racista”. O artista permite assim “uma lembrança da política de imagem que prevalecia então em termos de representação das populações Negras”.

O segundo artista é Sammy Baloji, da República Democrática do Congo, que desde 2003 tem “realizado um trabalho fotográfico sobre o patrimônio histórico, industrial e arquitetônico de sua região, Lubumbashi, capital mineira de Catanga”. Na série *Mémoire* (Memória) (2004-2006), Baloji insere, nas fotomontagens coloridas sobre o patrimônio industrial de Lubumbashi, retratos em preto e branco originários de fundos de arquivos “montados quando Gécamines (Sociedade Geral de Pedreiras e Minas) ainda era o nome do Sindicato das Minas de Alta-Catanga, criado em 1906 por colonizadores belgas”. De fato, foi na descoberta dos fundos que “Sammy Baloji entrou em contato com a história de sua cidade natal” e encontrou uma missão, com uma abordagem de artista-historiador, de “trazer de volta à vida esses arquivos coloniais em uma dimensão contemporânea que se confronta com as realidades do passado”.

A terceira artista é Zineb Sedira. Nascida na França de pais argelinos, ela vive e trabalha em Londres desde 1986.

*Depois de descobrir o passado de sua família, Zineb Sedira dedicou-se, por um período, a “recriar” os arquivos da história colonial da Argélia, repletos de lacunas depois da Guerra de Independência contra a França (1954-1962).*

Em 2010, ela realizou

*uma videoinstalação Gardienne d’images (Guardião de imagens), dedicada ao fotógrafo argelino Mohamed Kouaci, que estava esquecido desde seu desaparecimento em 1996, mesmo que seus trabalhos possam ser vistos por toda parte na Argélia independente, como em selos e em murais.*

Consequentemente, a artista considera importante salvar os arquivos do fotógrafo e lhe pagar tributo. Em sua instalação

*a artista realiza, dessa forma, um trabalho histórico no qual as fontes orais e os arquivos fotográficos se intersectam. Esse trabalho apresenta também uma dimensão íntima quando Safia, a esposa do fotógrafo, nos leva para além da grande História, lembrando, em sua solidão, sua história de amor com o marido.*

Em seu desejo de conectar passado e presente se utilizando de “arquivos por vezes negligenciados ou desconhecidos” esses artistas renovam “a escrita da história e contribuem para sua transmissão a gerações futuras”.

Suas abordagens nos levam a apreciar que memória, frequentemente ligada a uma busca de identidade, tanto individual quanto coletiva, ocupa um lugar importante na prática da arte contemporânea, e, considerando a relação que inevitavelmente se estabelece entre arquivo e memória, essa produção é particularmente útil para questionar essa relação e tentar compreender melhor seus mecanismos subjacentes.

Contrária à visão de arquivos como análogos à memória, que é muito comum, memória é um fenômeno complexo. “Inassimilável a um objeto ou lugar, ou ao passado, a memória é da ordem de um processo que é ao mesmo tempo interativo, interpretativo e em uma reconfiguração sem fim” (KLEIN; LEMAY, 2012b. p. 133). Tentamos, portanto, demonstrar de que maneira os diferentes mecanismos (modo associativo de seleção, evento desencadeante, lugar de emoção, papel do presente e distinção entre experiência e conhecimento) identificados por Laura Millar (2006. p. 112) são aplicados na produção de artistas contemporâneos e permitem compreender como, na prática, a memória emana dos documentos.

Mais recentemente Anne Klein continuou essa reflexão em sua tese de doutorado<sup>7</sup>. A partir dos escritos do filósofo Walter Benja-

---

7. Ver: KLEIN (2015). Capítulo 4, “La pensée benjaminienne”. p. 140-175.

min ela expressa observações muito relevantes. Primeiramente ela lembra que “em um perspectiva benjaminiana, o conhecimento de um objeto é determinado pelo tempo histórico em que o sujeito e o objeto estão inscritos” (KLEIN, 2015. p. 145). Isso significa, portanto, que “a historicidade dos objetos está localizada menos em seu contexto de emergência do que no momento de sua atualização”. (KLEIN, 2015. p. 150)

*É por isso que a ideia de encontro é fundamental, uma vez que o conhecimento do passado pode aparecer em um “flash”, afirma Benjamin, apenas na interseção entre o Então de um objeto histórico e o Tempo de agora no qual apenas uma interpretação pode acontecer, e que reconfigura as possibilidades. (KLEIN, 2015. p. 151)*

A dimensão da “memória é central em Benjamin. É essa dimensão que permite a articulação, o encontro do Passado e Presente”. (KLEIN, 2015. p. 158) Nessa perspectiva:

*os arquivos podem ser vistos como o material bruto desse trabalho de recordação, constituindo uma memória voluntária no centro do que abrigará esse “conhecimento ainda não consciente” ao qual Benjamin se refere no sujeito de Então. (KLEIN, 2015. p. 159)*

Em uma perspectiva da Arquivologia, Anne Klein conclui que:

*Se os arquivos permitem uma forma de transmissão do passado, é na ação de exploração, entendida como o cenário de uma história, que eles são capazes de tal feito. O Narrador de Benjamin é potencialmente encontrado em cada usuário de arquivos uma vez que essa história é uma reconfiguração do que os documentos mostram em uma constelação de memórias que é o lugar de encontro entre Passado como conhecimento ainda não consciente e o Presente como a ocorrência ardente da reminiscência. (KLEIN, 2015. p. 171-172)*

E hoje, parece que os artistas, novos historiadores em seus modos próprios, são aqueles em melhor posição para personificar essa figura do Narrador.

**O quadro de referência** Como artista têxtil e arquivista Hélène Brousseau<sup>8</sup> busca estabelecer em seu artigo um diálogo entre dois mundos, aparentemente tão diferentes, no qual o arquivista tenta adquirir uma compressão mais ampla do artista em relação aos arquivos. É, de fato, dentro dos interesses dos arquivistas atentar à necessidade de informação dos artistas, e, nas palavras de Hélène Brousseau em *L'utilisation des archives dans les arts visuels: dialogue entre une artiste et une archiviste* (A utilização dos arquivos na artes visuais: diálogo entre uma artista e uma arquivista), são reveladores. “Meu processo criativo”, ela afirma, “é baseado em pesquisa através da qual, física ou virtualmente, eu entro em contato com arquivos. Eles são fonte de inspiração e as vezes fonte material”.

Isso significa, ela indica, que “eu não uso arquivos apenas por usá-los. Eu os utilizo em minha pesquisa pois o documento de arquivo encontra sua justificação dentro da ideia da obra, e eu os utilizo materialmente na obra quando contribuem para a mensagem ou para a experiência que eu desejo passar aos observadores”. Como os arquivos são percebidos pelo público como documentos autênticos e “reais” que nunca passaram por nenhuma modificação entre, a evidência da qual são epítomes, e a realidade, o resultado é que a artista se utiliza de documentos de arquivos quando deseja, “entre outros, mobilizar a força dos arquivos como material, para ser crível,” em resumo, ela afirma:

*Como artista, minha missão pessoal é a de um agente intermediário de informação. Estou constantemente em contato com informação ao*

- 
8. Hélène Brousseau completou seu mestrado em Ciências da Informação no EBSI. Para uma ideia geral de sua produção artística ver: <http://helenebrousseau.com/section/290012.html>; e o artigo “Fibres, archives et société” (BROUSSEAU, 2014. p. 84-104).

*meu redor, a arquivo, a analiso, traço ligações entre diferentes elementos e, depois desse processo, crio uma obra de arte. Devolvo ao público o que me moveu. Para mim, criação é um exercício de pensar de modo diferente, tentar apresentar a informação que usei no início de outra forma, procurando maneiras novas de conduzir o observador a entrar em contato com o que desejo transmitir.*

Portanto, para artistas que como Hélène Brousseau se utilizam de arquivos, seja por sua autenticidade, como fonte de inspiração, ou como material em sua produção, seria particularmente útil:

- Facilitar o acesso (“se não consigo encontrá-los em meus resultados de buscas não posso utilizá-los”);
- Tornar a busca por assunto mais simples;
- Proporcionar interfaces de uso mais simples;
- Caracterizar o potencial estético;
- Prestar mais atenção nos detalhes, até mesmo naqueles triviais.

Os arquivistas têm, também, que entender que “o artista precisa ir além da informação contida no documento”, precisam ser pacientes:

*Quando respondendo às necessidades do artista talvez tenham que ir além, levando em consideração o aspecto visual. Em criação há muita tentativa e erro para que se atinja o objetivo da obra; transmitir uma mensagem, ideia, ou emoção.*

Por sua vez, os artistas precisam de uma maior conhecimento sobre o trabalho do arquivista. Hélène Brousseau defende que participar de residências artísticas em arquivos seria uma experiência relevante:

*Trabalhar em um arquivo daria a oportunidade de descobrir documentos que não se esteja procurando, além de permitir compreender o que representam em um contexto mais amplo. Os métodos de conservação podem se tornar uma fonte de inspiração, trabalhar ao lado de*

*arquivistas constitui uma oportunidade para compreender mais sobre os arquivos, como selecionar documentos, como preservar o patrimônio cultural.*

Por último, fazendo referência a sua própria produção, *Sensibilité tactile* (Sensibilidade tátil), uma instalação que Hélène Brousseau realizou em 2014, a artista destaca o método arquivístico ao se utilizar de elementos como descrição ou material de conservação, o que também pode representar uma alternativa interessante para os artistas.

Mais do que mostrar a necessidade dos arquivistas de facilitar o uso dos arquivos pelos artistas, o diálogo também indica que precisam revisar a estrutura utilizada para justificar a preservação de arquivos, isto é, sua utilidade para fins administrativos, científicos e de preservação de patrimônio. Os arquivos servem além de “enriquecerem nosso conhecimento sobre a sociedade, promoverem a democracia e protegerem os direitos e a qualidade de vida dos cidadãos”, para nutrir a imaginação e sustentar a criação. Nesse caso os arquivistas têm que ampliar essa estrutura para incluir a dimensão criativa na *Declaração Universal pelos Arquivos*, sendo usado para provar, testemunhar e informar a utilidade dos arquivos como “um banco de material de sonhos” (BOURGEOIS, 2010, p. 6).

**As condições de uso e a emoção** Após sua reflexão sobre arquivos sonoros e criação, publicado na primeira edição da *Papyrus* (CÔTÉ-LAPOINTE, 2014), Simon Côté-Lapointe<sup>9</sup> sentiu a necessidade de “elaborar um projeto artístico no qual os arquivos seriam a parte central do processo criativo,” assim, seu artigo intitulado *Créer à partir d'archives: bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire* (Criando a partir de arquivos: relato, etapas

---

9. Simon Côté-Lapointe é compositor e arquivista. Tem mestrado em Ciências da Informação e atualmente desenvolve seu doutorado na EBSI. Sobre sua música experimental ver: <http://simonlapointe.bandcamp.com/>

e técnicas de um projeto explorativo) apresenta um “relato dessa experiência em aspectos significativos da experimentação multi-mídia”, composta de três estágios.

Primeiramente, o artista teve que “fixar a abordagem criativa que iria por si só determinar o formato do trabalho ao invés de o contrário”. Como obter os documentos? Que tipo de documento favorecer? Ao invés de documentos digitalizados disponíveis em plataformas *on-line*, Simon Côté-Lapointe optou por arquivos físicos e pela intervenção dos arquivistas no processo. Isso o permitiu observar como esse tipo de trabalho é recebido pelos arquivistas.

As dificuldades encontradas durante a primeira etapa foram numerosas, a começar pelo pedido aos arquivistas para participarem na escolha de cerca de 10 documentos de acordo com “uma seleção que tivesse como critério valores emocionais, históricos ou estéticos” e que permitissem manipulações técnicas. Esse tipo de pedido não só infringe “a regra normalmente aceita de que é o pesquisador que escolhe os documentos”, mas também gera “questionamentos e situações novas” ao propor a modificação destes. Outras dificuldades encontradas foram a respeito da qualidade da digitalização dos documentos e do custo de envio que por vezes foi muito alto. Em resumo, essas foram dificuldades típicas que potencialmente poderiam desencorajar um artista que tenha um projeto semelhante.

A segunda etapa foi, então, a produção da obra. Duas limitações tiveram de ser observadas: por um lado era necessário “estruturar a linha de produção para otimizar as possibilidades dentro dos limites do conceito primordial”, ou seja, “a obra compreenderia muitas cenas que utilizariam diferentes técnicas para reutilizar os arquivos, cada curta-metragem representando um tema ou um clima enfatizado por uma estética específica”, por outro lado, o objetivo era “dar a oportunidade para as instituições participarem e dividirem o que desejassem [...] mantendo um resultado que permitisse um formato que pudesse ser apresentado em festivais de filmes ou música”.

A solução final foi produzir 8 curtas (entre 3 e 9 minutos de duração)<sup>10</sup> do banco de material visual e sonoro obtido de cada uma das instituições, que ofereceriam, exceto em um caso, “uma clara divisão das menções de direitos autorais com a ideia de difusão potencial”.

No entanto, “por suas características, os arquivos impõe limites e determinam uma estrutura para o criador”. Em primeiro lugar, destaca Simon Côté-Lapointe, o conteúdo do documento, que é a natureza da informação fixada no meio, tem uma influência na estética e técnica da obra. Além disso, ele acrescenta, “uma imagem fotográfica, uma gravação sonora, um pôster ou mesmo um documento em filme foram, necessariamente, feitos em um suporte que deixa marcas”. Nessas condições, conclui Simon Côté-Lapointe, “há necessariamente uma complementaridade entre limitação e inspiração. A natureza técnica se torna, assim, uma força determinante da obra”.

Finalmente, a terceira etapa tem como objetivo difundir os resultados dessa experiência de acordo com as diferentes formas (por exemplo álbuns de música) e diferentes redes (por exemplo festivais ao redor do mundo), incluindo os arquivos participantes. É uma questão se eles estarão interessados em distribuir as obras produzidas a partir de documentos de suas coleções assim como o *website Archives de Montréal* (BEDNARZ, 2015)<sup>11</sup>.

Dessa forma, ao escolher os arquivos como “elementos geradores da obra” e centrando sua abordagem na “metamorfose do documento” o projeto de Simon Côté-Lapointe se tornou exemplar de uma dimensão essencial dos arquivos:

*Ao modificar aspectos que caracterizam as condições de uso, ou seja, o arquivo como objeto, os dispositivos e contextos que cercam a reutilização, o artista transforma o documento que de um ponto de vista da Arquivologia se inscreve no escopo de uma atividade de exploração.*

---

10. Todos os vídeos disponíveis no YouTube: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL\\_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc](https://www.youtube.com/playlist?list=PL_k5i67Po5GahMkTgXzjofYJrI2lMxEcc)

11. Esse terceiro aspecto será desenvolvido em um outro artigo na próxima publicação de *Papyrus* em 2016.

*Desta transformação do documento realizada pelo artista emerge, em paralelo, o papel do espectador, inscrevendo o arquivo em um outro nível de informação que pode ser qualificado de espetacular ou até mesmo imaginário. Para mim, esse ato de criação - de documentos re-contextualizados e usados por suas qualidades estéticas e emoções que despertam - constitui o propósito do ciclo de vida dos arquivos, de exploração, por um lado, e de fundação de uma obra de outro.*

Não poderíamos expressar melhor o que parece ser o carácter distintivo dos arquivos: documentos que, sob certas condições de uso, podem servir para provar ou para informar, tanto como para despertar a imaginação ou para emocionar.

De fato, embora a literatura não tenha se dedicado à questão, os documentos despertam uma amplo leque de emoções,

*que nos deixam tristes ou risonhos, nos enchem de admiração ou nostalgia, os arquivos são capazes de nos emocionar pois têm a capacidade de relembrar o esquecido e trazê-lo ao presente. (KLEIN; LEMAY, 2012a, p. 8-9)*

Um potencial de evocação que se alimenta de algumas propriedades dos documentos, como a autenticidade, a dimensão material e as marcas do passar do tempo. Essas propriedades, sob algumas condições, favorecerão o poder evocativo dos documentos e assim permitirão que sua dimensão emocional venha a fruição<sup>12</sup>.

**Arquivos e Arquivo** Em seu doutorado Annaëlle Winand<sup>13</sup> estuda filmes “de reutilização”, ou seja, a “prática cinematográfica que consiste em criar um filme a partir de trechos de muitos

- 
12. A dimensão emocional, no lado oculto dos arquivos, representa um aspecto importante de nossa pesquisa. Sobre esse tópico ver: Lemay and Boucher (2010-2011), Lemay, Klein et al. (2012-2013), and Guitard (2014).
  13. Annaëlle Winand é doutoranda da EBSI. Sua pesquisa a respeito dos filmes de reutilização foca mais especificamente na produção experimental.

outros filmes já existentes ou de qualquer outra filmagem”. Assim, o estudo de filmes que apresentam esse tipo de produção

*dão sentidos diferentes ao conceito de arquivo(s), usado tanto no singular quanto no plural, se referindo alternadamente aos documentos, suas estruturas, sua relação com o passado e com a memória, com o local de conservação, os arquivos como instituição e também ao método de organização que os constituem.*

No artigo *Le concept d'archive(s) et les films de réemploi* (O conceito de arquivo(s) e os filmes de reutilização), Annaëlle Winand tem como objetivo definir esses diferentes significados, muitas vezes distantes daqueles aceitos pelos arquivistas, de que arquivos são “documentos, independentemente de sua data, forma ou mídia, produzidos ou recebidos por qualquer pessoa, física ou jurídica, ou por qualquer prestador de serviço, público ou privado”. (DAF, 2007) Para tanto a autora explora

*primeira e brevemente, a abertura e adoção do conceito de arquivo(s) fora da Arquivologia, e então busca entender as numerosas adesões em estudos cinematográficos que, em parte, seguiram essa disseminação.*

Efetivamente,

*desde o final dos anos 1960 e, mais sistematicamente desde os anos 1990, é cada vez maior os questionamentos sobre arquivo e arquivos em diferentes domínios e disciplinas, que interpretam o conceito de forma diferente daquela estabelecida pela Arquivologia.*

Sobre esse tópico ela cita as obras no campo das Artes visuais, entre as quais aquelas de Hal Foster sobre a arte arquivística e o impulso pelo arquivar, como no livro de Foucault (*L'Archéologie du savoir*, 1969) e Derrida (*Mal d'archive*, 1995), “que tiveram grande influencia no discurso fora da Arquivologia e das Ciências da Informação”.

Após estabelecer esse contexto Annaëlle Winand distingue cinco modos diferentes de abordar, utilizar ou formular o conceito de arquivo nos estudos cinematográficos dos filmes de reutilização. No primeiro modo é a materialidade dos documentos como “meio e registro material do passado”, que é favorecido:

*Por suas características materiais, além de seu pertencimento a um certo passado, muitos dos artistas de filmes de reutilização consideram esses documentos audiovisuais documentos de arquivos. Mantidos em repositório oficial ou não, são seus traços materiais de um passado que os promovem a categoria de documento de arquivo, de documento-índice.*

No entanto, no segundo modo, não é a materialidade, mas a “relação com o passado e com a memória, ou com um modo de escrita da história” desses filmes de reutilização que é considerada. Dessa forma, Annaëlle Winand afirma, “esses filmes referenciam o arquivo, no singular”, isto é, “uma memória evocada através da manipulação de indícios do passado”. No terceiro modo, “é destacado o arquivo ou arquivos como instituição”. Seu uso está ligado à crítica dos artistas de filmes de reutilização que têm a intenção de “destacar os mecanismos de “arquivação” utilizados por essas instituições e pelas sociedades das quais são fruto”, e dessa forma “revelar o que está escondido ou ausente, ou seja, as lacunas dos arquivos como sistema”. No quarto modo “mantendo-se nessa análise institucional, o arquivo e os arquivos são mencionados raramente ao referenciar os repositórios e prédios arquivísticos”. No entanto, como destaca Annaëlle Winand,

*no contexto dos filmes de reutilização a reflexão pode ser levada mais longe, um filme composto de muitos outros documentos filmicos que pertencem ao passado se torna um arquivo, isto é, um lugar para se guardar esses documentos.*

Finalmente, no último modo,

*o arquivo é considerado não apenas em sua materialidade (objeto), nem em sua relação com o passado ou com a memória (conceito), mas é definido pelo efeito criado no espectador no momento em que ele olha para o filme.*

Em outros termos “é a percepção do expectador da intencional incompatibilidade temporal em um filme que define o arquivo”, ou mais precisamente o efeito do arquivo.

Resumidamente, mesmo que “pesquisadores de estudos cinematográficos demonstrem uma certa sensibilidade aos problemas da Arquivologia e usem em parte o mesmo vocabulário dos arquivistas” suas preocupações são de uma outra ordem. É essencial, como Annaëlle Winand pretende, estabelecer um diálogo entre esses dois mundos de forma que as considerações de um possa adicionar valor e novas perspectivas ao outro. Os arquivistas terão que prestar atenção aos diferentes significados do conceito de arquivo(s), o que significa buscar relacioná-lo a um contexto social e intelectual mais amplo, medir o impacto de sua disciplina, e, ao fazê-lo, serem cuidadosos com os vários aspectos dos arquivos enfatizados pelos diretores e suas produções, “como seu caráter inacabado, a importância de sua materialidade, sua função narrativa e seus valores cognitivos e poéticos duplos” (KLEIN, 2015, p. 224).

**O papel do arquivista** Os arquivistas Nicolas Bednarz<sup>14</sup> e Céline Widmer<sup>15</sup> em *Archives plurielles. Le Montréal de 1914-1918. L'expérience d'une création collaborative et multidisciplinaire* (Arquivos plurais. A Montreal de 1914-1918. A experiência de uma criação colaborativa e multidisciplinar) discutem a produção multidisciplinar apresentada no McCord Museum em 21 e 22 de maio de 2015. Produção esta de uma hora de duração a respeito de Montreal durante a Primeira Guerra Mundial, que agregou aos dois

---

14. Nicolas Bednarz é analista e gerente de Arquivos na Divisão de Gestão de Arquivos e Acesso à Informação da Cidade de Montreal.

15. Céline Widmer é Curadora da História e Arquivos no McCord Museum.

arquivistas um escritor, dois músicos, um cineasta, três atores e um diretor.

Em primeiro lugar os arquivistas relatam as reflexões que os levaram a produzir “Arquivos plurais”. Em 2012, fizeram parte de um grupo de “oito arquivistas de: quatro universidades, uma congregação religiosa, uma faculdade e um museu, que escolheram aproveitar ao máximo seus arquivos”, com a intenção de desenvolver um tópico em particular”: a história do feminismo no Quebec. Tendo à sua disposição “um diretor de palco, projeções fotográficas e música já gravada” o coletivo *Archives à voix haute* (Arquivos em voz alta) leu “cerca de 20 textos na frente de um público no contexto de um espetáculo no McCord Museum”. Além disso, os dois autores relataram um ambiente institucional positivo, que permitia “a configuração de uma visão que integrava práticas colaborativas” e o desejo de “permanecer ativo e inovador na cena cultural, se utilizando de práticas interativas e contemporâneas”.

Após uma visão geral do contexto, Nicolas Bednarz e Céline Widmer apresentam “o conteúdo do projeto em si e as diferentes etapas de trabalho e criação coletiva que tiveram impacto na sua elaboração”. Eles sublinham, então, que o projeto *Arquivos plurais* é “o resultado de uma experiência multidisciplinar” e, com tal abordagem, teria sido necessário “ultrapassar alguns hábitos profissionais para investir plenamente no espaço colaborativo”, ou seja, permitir “a partilha e a construção do conhecimento” entre os arquivistas e os outros membros da equipe através da “implicação individual de cada um de modo a gerar um produto realmente original e rico”.

Primeiramente, “cada arquivista fez uma primeira pesquisa separada, integrando-a em suas atividades institucionais”. Vale ressaltar que a integração às atividades é um aspecto muito importante no âmbito de um projeto desta natureza. A soma considerável do trabalho envolvido exige sua consideração em um “planejamento que prevê seu uso em vários contextos”. Depois que as fontes foram identificadas nos diferentes arquivos e coleções de suas instituições, os dois arquivistas trabalharam juntos para

*selecionar do corpus um conjunto reduzido de documentos textuais, de acordo com: sua capacidade de gerar emoção (por exemplo, correspondência íntima particularmente tocante ou desconcertante), sua singularidade (por exemplo, carta escrita no campo de batalha antes de ser morto) ou seu tema (elementos-chave no curso do conflito, propaganda, solidão, censura, etc.)*

com a intenção de “alimentar uma abordagem de reescrita dramática.” Assim:

*A peça de ficção proposta pelo autor é construída principalmente a partir de extratos de documentos de arquivo manipulados, ou colocados em oposição, e relata a história de quatro personagens fictícios de Montreal: uma enfermeira e um soldado que atravessam o oceano Atlântico para ir ao frente de guerra, uma mãe de família que fica em Montreal e se envolve no esforço de guerra, enquanto uma criança de dez anos se corresponde com seu pai, que foi para a guerra.*

Ao especificarem a seleção e organização dos documentos e escrita do texto, Nicolas Bednarz e Céline Widmer referem-se também à montagem musical e visual do espetáculo. Sobre este assunto, destacam que “graças à influência do diretor, e também a algumas restrições técnicas e orçamentárias, a criação evoluiu por sua vez em uma obra global”. Eles querem dizer que “a música e o vídeo se tornaram elementos relativamente subordinados ao texto, como um suporte para facilitar a transmissão ao público e para trazer a tona todo o aspecto emocional”.

Apesar de certas limitações, o projeto tem sido um verdadeiro sucesso pois “conseguiu tocar o público presente ao comunicar, de maneira atual e original, documentos de arquivo que são excepcionais, mas difíceis de abordar.” Entretanto, Nicolas Bednarz e Céline Widmer destacam: “Tal resultado teria sido impossível num contexto em que apenas os arquivistas estivessem envolvidos”. Para conseguir isso, para desenvolver projetos inovadores, é essencial que os arquivistas

*voluntariamente se reúnam de forma regular com outras pessoas, compartilhem suas visões com pessoas com quem tenham interesses comuns, mas que venham de várias disciplinas para se inspirar nelas e evoluir na sua prática.*

Em outras palavras, eles consideram que “o papel do arquivista não está, de fato, em uma simples aplicação dos princípios profissionais. Além disso, tem de se estender à transmissão de uma visão pessoal do patrimônio”. Essa experiência é a contrapartida da proposta de Simon Côté-Lapointe e, portanto, podemos concluir com Nicolas Bednarz e Céline Widmer que:

*A criação colaborativa incluindo arquivistas e artistas representa, de fato, um modo privilegiado de questionar e compartilhar os arquivos. Cria um discurso contemporâneo rico em significado, com potencial de atingir uma audiência maior e gerar novas abordagens. Esse compartilhamento de conhecimentos e habilidades é essencial pois permite aos arquivistas se manter em contato com o presente, para atualizar sua identidade profissional, desenvolver novas habilidades e multiplicar novos caminhos potenciais de disseminação.*

**A necessidade por novos lugares** Em *La mémoire performative. Considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements* (A memória performativa. Considerações sobre os vestígios da dança e os dispositivos de captura de movimento), Mattia Scarpulla<sup>16</sup> destaca em primeiro lugar que a dança “é essencialmente um corpo, carne e imagem que se movem,” e sendo o corpo “performatividade pura”, o que significa que “todas as suas ações e estados acontecem no âmbito de contatos e reações”,

---

16. Mattia Scarpulla é um pesquisador arquivista. Doutor em Pesquisas sobre Arte, especializado em Dança, pela Université de Nice, em co-direção com a Université de Provence Aix-Marseille, em acordo acadêmico com a Università degli Studi di Torino.

a única lembrança de confiança para um dançarino é a memória de seu corpo. As notações de uma dança, em audiovisual ou em escrita são indiretos. “Eles podem ser úteis para um dançarino mas seu desaparecimento ou o de outros membros de uma equipe de criação é causa para a perda da memória real de uma dança.”

Em segundo lugar, Mattia Scarpulla analisa de perto os arquivos de dança. Primeiramente, nos locais onde são mantidos e, em seguida, no tipo de documentos que estão geralmente disponíveis em um fundo de arquivo, como, entre outros, notações emitidas de diferentes sistemas que ao longo do tempo, e apesar de sua precisão, “não pode substituir a memória e a transmissão oral de um dançarino para outro”. Ele sublinha que no círculo de dança alguns criadores têm “uma visão de fundos de arquivo como um objeto fixo ou fechado, mantido em um lugar sem vida”. Eles também “tentam documentar, com notas e vídeo, essas dinâmicas essenciais que passam de uma criação para outra”. Memória acontece no presente. A manutenção de vestígios é importante para eles “se forem usados em projetos artísticos ou culturais novos”.

Em terceiro lugar, Mattia Scarpulla trata dos meios de criação que foram trazidos ao círculo da dança pelas novas tecnologias desde o final dos anos 1980. Ele se concentra mais especificamente nos dispositivos de captura de movimento “que permitem gravar posições e movimentos do corpo em uma dimensão virtual”. Isso o leva a analisar a coreografia *Virus-Antivirus* criada em 2007 pela Lanabel Company na França com o uso deste tipo de dispositivo. Trata-se de um espetáculo solo que dura cerca de cinquenta minutos, que é estruturado de tal forma que a mesma dança é repetida duas vezes: “a primeira em relação a um dispositivo de captura de movimento, a segundo sem o suporte do mundo virtual”. Enquanto na primeira parte “o público ficou fascinado pela relação entre a dança e as novas tecnologias”, na segunda parte “este fascínio é desafiado ao mostrar outra imagem do mesmo corpo”. De fato “o corpo físico do dançarino tecnologicamente nu acrescenta um sentimento de precariedade à sua performatividade”.

Dessa análise, Mattia Scarpulla lembra que

*as novas tecnologias permitem mostrar a natureza performativa de um corpo dançante que só pode viver no presente, logo se esquecendo, enquanto mantendo a dança em uma memória artificial, discursiva, desviada, pronta para a recuperação do momento esquecido em uma nova performance, com uma nova memória.*

Em conclusão, considera que

*manter vestígios seria um estado temporário pronto a tomar forma se alguém estiver interessado nesta memória, o sistema previsto [...] levaria em consideração este estado provisório, deixando-o necessariamente aberto para facilitar o uso físico dos arquivos e suas interpretações.*

Pressupõe-se a existência de locais arquivísticos cuja missão assegure que “o trabalho tenha sido integrado às atividades de transmissão, educação e difusão”. Em suma, novos lugares que não só estarão em melhor posição para adquirir, preservar e aumentar o valor do patrimônio mas também para desenvolver novas formas de trabalhar e explorar o material, em particular, um novo “método de (re)apresentação de fundos de arquivo mais capazes de despertar curiosidade e pesquisa” (SEBILLOTTE, 2013-2014, p. 29).

**A exploração de arquivos** Esta segunda publicação acaba com o artigo *Quartiers disparus: l'envers du décor* (Bairros desaparecidos: nos bastidores), escrito em colaboração com Anne Klein. Mesmo não lidando diretamente com arquivos e criação decidimos incluir o artigo justamente para mostrar essas novas perspectivas sobre arquivos, mais especificamente sua exploração.

De fato, ao analisar um livro que, através de evidências fotográficas e orais, pretende trazer de volta três bairros de Montreal que se transformaram substancialmente pela “febre de modernização” no início da década de 1950, nosso objetivo era pensar sobre o que reside do outro lado, isso é, estabelecer a rota seguida pelos

arquivos fotográficos desde a sua produção pelo Departamento de Fotografia da Cidade de Montreal até sua inclusão em *Quartiers disparus*, examinar de que maneira as fotografias e os relatos orais foram explorados no livro, demonstrar a função dos documentos no processo de memória, em resumo, mostrar que a exploração é uma dimensão constitutiva dos arquivos, que por sua vez são mantidos justamente com a intenção de serem utilizados.

Considerando assim a exploração como um momento na vida dos arquivos é possível adicionar uma quinta dimensão ao modelo *Records Continuum* (Registros em *Continuum*) que tem por intuito oferecer uma representação mais precisa sobre o processo dos arquivos do que a teoria clássica dos três períodos.

Temos que nos lembrar que o

*modelo desenvolvido por Frank Upwar<sup>17</sup> é um mapa conceitual estruturado de maneira a permitir diversas leituras. Esse modelo é composto de dezesseis conceitos, quatro dimensões e quatro eixos, ou seja, vinte e oito elementos apresentados em quatro círculos concêntricos.* (KLEIN; LEMAY, 2014, p. 86)

Para nossos propósitos iremos mencionar apenas os quatro eixos.

A identidade diz respeito a todas as pessoas ou entidades morais preocupadas com a criação e preservação de documentos. Tem por objetivo determinar uma corrente de colaboradores iniciando com o criador do documento e atingindo os centros, serviços e instituições que os mantém. A operacionalidade estabelece as razões, e conseqüentemente as funções para cada documento criado e preservado. Os contentores de registros (objetos e lugares) dizem respeito aos “objetos que criamos para manter os documentos”. (UPWARD, 2005, p. 202) Finalmente, a evidencialidade dos arquivos, ou seja, a sua qualidade probatória, assume os documentos como vestígios, evidências, bem como a memória individual, organizacional e coletiva.

---

17. O modelo está disponível em Upward (1996).

Sabendo as características de cada um dos quatro eixos podemos expandir para assumir a exploração como um momento na vida dos arquivos (Figura 1).



Figura 1. A exploração da quinta dimensão dos *Registros em Continuum* (KLEIN; LEMAY, 2014a. p. 97).

### Sobre a identidade (*identité*):

*Ao ampliar a abrangência do modelo percebe-se que esse eixo permite considerar, além da identidade dos atores, as diferentes atividades que se relacionam ao documento desde sua criação até sua exploração. Nessa perspectiva o eixo da identidade se transforma no eixo da atividade. (KLEIN; LACOMBE; LEMAY, 2014, p. 13)*

A operacionalidade (*opérationnalité*) “se tornaria, em termos da exploração, o eixo da finalidade (*finalité*), ou seja, a função a ser satisfeita, inclusive emocionalmente, para a qual os documentos são apresentados”. (KLEIN; LACOMBE; LEMAY, 2014. p. 13) Os

contentores de registros (*contenants d'archivage*) se transformariam no eixo material (*matérialité*), ou seja, condições de uso que constituem um arquivo como um objeto concreto. Finalmente a evidencialidade (*évidentialité*) se transforma no eixo da temporalidade (*temporalité*):

*No documento estão inscritos gestos do passado, do seu tempo de criação, o presente da exploração, e suas potencialidades futuras. Em outras palavras, o arquivo se torna um ponto de convergência do documento e o usuário, tanto quanto o documento, é o resultado sensível e tangente de um ato de criação executado pelo criador. (KLEIN; LACOMBE; LEMAY, 2014, p. 14)*

É o fruto de uma relação dialética ente o Presente e o Passado de sua criação (KLEIN; LEMAY, 2014a, p. 95).

Com a análise desse trabalho desejamos nos voltar sobre a dimensão da exploração para redesenhar a trajetória efetiva dos fundos de arquivo desde sua criação até suas diversas formas de exploração. Isso nos permite mostrar que “o momento de encontro com o pesquisador atinge um pico. É nesse momento da trajetória que os arquivos são capazes de liberar o seu maior potencial”. Podemos voltar às condições de uso que ampliam esse potencial para criar novos significados. Finalmente, esta análise é uma oportunidade para refletir sobre a relação entre os arquivos e a memória, no centro da qual encontramos a exploração que é o tempo de libertação do passado latente na sua narrativa atual.

**Conclusão** Como o artista e arquivista Denis Lessard afirmou eloquentemente: “somos forçados a reconhecer, mais uma vez, até que ponto os artistas nos levam a romper as barreiras das definições, nos libertar dos limites estabelecidos, entre eles da Arquivologia” (LESSARD, 2013, p. 70). De fato, obras produzidas por artistas no limite do uso comum nos lembram que, de acordo com a definição de arquivo, estes são mantidos para serem usados, e consequentemente contribuem para enriquecer novas perspecti-

vas no disciplina. Começando pelo fato de que arquivos têm a função de provar, testemunhar e informar e não de imaginar.

Assim, além de tornar os arquivistas conscientes da necessidade de redefinir o arcabouço de referências que justificam a utilidade dos arquivos, e para incluir a partir de então a dimensão da imaginação e da criatividade, o uso artístico dos arquivos permite trazer à tona muitos outros aspectos ignorados ou subestimados dentro da disciplina. Em primeiro lugar pensamos na emoção, na capacidade evocativa dos arquivos, e vemos que nossa relação com os documentos é tanto emocional quanto intelectual. Ao nos atentarmos à natureza de nossa relação com os arquivos é, de fato, difícil distinguir entre o que é de ordem intelectual e o que é de ordem emotiva, especialmente pois o “escopo desse poder evocativo é tanto histórico quanto metafísico. O resultado é a necessidade humana de inscrever seu destino em algo que o transcenda” (KLEIN; LEMAY et al., 2012-2013, p. 105).

Além da imaginação e da emoção, o uso criativo de arquivos também nos faz entender a importância das condições de uso, ou seja, documentos enquanto objetos não podem ser utilizados para satisfazer diferentes fins, de acordo com vários contextos, sem recorrer a meios adequados de apresentação, e a algumas aptidões do público. Em outras palavras “quando alguém usa um documento, independente de sua intenção, não pode fazê-lo sem, ao mesmo tempo, inscrever esse documento em uma rede de relações”, (LEMAY, 2010, p. 235) unindo quatro elementos principais: o objeto, o aparato, o contexto e o público.

Consequentemente isso significa que o documento se torna apenas arquivo “na relação, no encontro que ocorre no tempo na exploração. Um encontro entre o pesquisador e seu campo de conhecimento, cultura, universo, de um lado, e os arquivos, seu conteúdo e contexto, de outro” (KLEIN; LEMAY, 2012-2013, p. 116). Assim é na exploração, nessa quinta dimensão que “está a capacidade de atualização do passado” (KLEIN; LEMAY, 2014, p. 56), essa mudança de perspectiva dá à Arquivologia a oportunidade de considerar as diferentes conexões entre memória e arquivos.

“Não é, portanto, um problema de patrimônio que envolve a ideia de transmissão de algo completo, mas, ao invés, uma sobrevivência mantida na história” (KLEIN, 2015, p. 270). Como Anne Klein defende em sua tese de doutorado:

*O tempo dialético benjaminiano, articulado entre o passado como latência (o Então) e o presente como reminiscência (o Agora), permite retomar a conexão entre arquivos e memória pois a exploração não é o resultado de um processo mas o momento de demonstração dos arquivos como arquivo, que é um método de inscrição do sujeito no tempo como memória (coletiva).* (KLEIN, 2015, p. 269)

Assim, a aparição de arquivos como arquivo é um fenômeno que a Arquivologia tem que considerar, De fato, não há dúvidas que

*o grande interesse por arquivos e Arquivologia em disciplinas como a Filosofia e a História da Arte é consequência de uma presença cada vez mais visível de arquivos na sociedade como um todo* (KLEIN, 2013-2014, p. 215).

Nessas condições é essencial que os arquivistas deixem claro a distinção entre

*o conceito de arquivo [no singular, que] inclui potencialmente tudo aquilo que é abrangido pela palavra “arquivos” tanto para os arquivistas quanto para os produtores de documentos, quanto para os usuários<sup>18</sup> e arquivos [no plural, que] são os documentos e sua materialidade* (KLEIN, 2013-2014, p. 218)

Os arquivistas devem inserir a prática em uma realidade “ampliada, mais intensa do que aquela das instituições e administração dos arquivos em si” (MARCILLOUX, 2013, p. 55). Consequentemente,

---

18. Patrice Marcilloux (2013, p. 55) compilou uma lista com seis diferentes significados da palavra arquivo no singular.

seu papel como mediador, ou seja, de “ampliar a aceitação do outro” e de “colaboração interdisciplinar” como destacam Nicolas Bednarz e Céline Widmer, se torna de grande importância, assim como a emergência de novas práticas nos arquivos e até mesmo a criação de novos lugares de conservação e desenvolvimento para que todo o potencial criativo possa ser atingido. Obviamente esse aspecto não pode mais ser ignorado.

## REFERÊNCIAS

- AFRICULTURES. (2015). *Le site et la revue de référence des cultures africaines*. Retrieved from: <<http://www.africultures.com/php/>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- BEDNARZ, N. (2015, May 14). *Montréal et la Grande Guerre : une création audiovisuelle de Simon Côté-Lapointe* [Blog post]. Retrieved from: <<http://archivesdemontreal.com/2015/05/14/montreal-et-la-grande-guerre-une-creation-audiovisuelle-de-simon-cote-lapointe/>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- BOURGEOIS, M. (2010). **A Bank of Dream Material**. In *Public Domain*, Première screening program (pp. 2-5). Ottawa, ON: Sawvideo.
- BROUSSEAU, H. (2014). **Fibres, archives et société**. In Y. Lemay & A. Klein (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (pp. 84-104). Montréal, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- BROUSSEAU, H. (n. d.). Portfolio. Retrieved from: <<http://helenebrousseau.com/section/290012.html>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- CÔTÉ-LAPOINTE, S. (2014). **Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins**. In Y. Lemay & A. Klein (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (pp. 60-83). Québec, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- \_\_\_\_\_. (n. d.). *Website of the artist*. Retrieved from: <<http://simonlapointe.bandcamp.com/>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- DAF (DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE). (2007). *Dictionnaire de terminologie archivistique*. Retrieved from: <<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3226>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- GUITARD, L. (2014). **Indexation, émotions, archives**. In Y. Lemay et A. Klein (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 151-168). Montréal, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI). Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.

- ICA (INTERNATIONAL COUNCIL OF ARCHIVES). (2012, July 26). Universal Declaration on Archives. Retrieved from: <<http://www.ica.org/download.php?id=2407>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- KLEIN, A. (2015). *Archive(s) : approche dialectique et exploitation artistique* (Doctoral dissertation, Université de Montréal). Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11648>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- \_\_\_\_\_. (2013-2014). **Pour une pensée dialectique des archives. Penser les archives avec Walter Benjamin.** *Archives*, 45(1), 215-224.
- \_\_\_\_\_. (2014). L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien. *La Gazette des archives*, (233), 47-59.
- LEMAY, Y. (2010). Le détournement artistique des archives. In P. Servais, F. Hiraux & F. Mirguet (eds.), *Les maltraitances archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations* (pp. 223-240). Actes des 9<sup>e</sup> Journées des Archives de l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, April 23-24, 2009. Louvain-la-Neuve, Belgique: Academia Bruylant.
- LEMAY, Y. & Boucher, M.-A. (2010-2011). L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives*, 42(2), 39-52. Retrieved from: <[http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42\\_2/42\\_2\\_lemay\\_boucher.pdf](http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf)>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (eds.) (2015). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2.* Montréal, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/12267>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (2014a). Les archives définitives : un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le Records continuum. *Archivaria*, (77), 73-102.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (eds.) (2014b). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1.* Montréal, QC: Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Retrieved from: <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (2012-2013). Compte rendu : Expositions inaugurales au Ryerson Image Centre. *Archives*, 44(2), 111-116.
- LEMAY, Y. & Klein, A. (2012a). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16.

- LEMAY, Y. & Klein, A. (2012b). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, (73), 105-134.
- LEMAY, Y., Klein, A. & Lacombe, A.-M. (2014, October). *Archives et création : perspectives archivistiques*. Paper presented at Girona 2014 Archives & Cultural Industries. Retrieved from: <<http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id5.pdf>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- LEMAY, Y., Klein, A. et al. (2012-2013). Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges. *Archives*, 44(2), 91-109.
- LESSARD, D. (2013). Le principe d'archives de la .(SCP). In S. Pelletier, M. Lefebvre & B. Schütze (eds.), *La Société de conservation du présent, 1985-1994 : d'ailleurs ceux qui viendront après ne s'en souviendront plus* (pp. 67-72). Montréal, QC: Agence Topo.
- MARCILLOUX, P. (2013). *Les ego-archives. Traces documentaires et recherche de soi*. Rennes, France: Presses universitaires de Rennes.
- MILLAR, L. (2006). Touchstones: Considering the relationship between memory and archives. *Archivaria*, (61), 105-134. Retrieved from: <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12537/13679>>
- NIMIS, E. & Nur Goni, M. (2015). Fotota. Perspectives africaines en photographie [Blog]. Retrieved from: <<http://fotota.hypotheses.org/>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- SEBILLOTTE, L. (2013-2014). L'archive en danse ou l'autre représentation. *Culture et recherche*, (129), 28-29. Retrieved from: <[http://www.culture-communication.gouv.fr/content/download/89855/672556/version/2/file/CR129\\_web.pdf](http://www.culture-communication.gouv.fr/content/download/89855/672556/version/2/file/CR129_web.pdf)>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- UPWARD, F. (2005). Chapter 8, The Records continuum. In S. McKemmish et al. (ed.), *Archives: Recordkeeping in society* (pp. 197-222). Wagga Wagga, New South Wales, Australia: Centre for Information Studies.
- \_\_\_\_\_. (1996). Structuring the Records Continuum—Part One: Postcustodial principles and properties (First published in *Archives and Manuscripts*, 24(2), 268-285). Retrieved from: <<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/recordscontinuum-fuppi.html>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.



## A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador

### Perguntas para Mabe Bethônico<sup>1</sup>

Respostas para Ana Pato

**Ana Pato:** Fiquei impressionada com o caráter performático da sua fala durante o *IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*, queria te perguntar sobre essas apresentações<sup>2</sup> públicas que fazem parte do seu trabalho. Penso que o uso da fala em projetos em torno de arquivos tem a dimensão de trazer o tempo e a história - é fértil, no sentido, potencial que você coloca. Nessa direção, a fala seria um contraponto ao silêncio do arquivo? Ou a apropriação de um procedimento da professora? Fico pensando na etimologia da palavra “documento”,

1. A entrevista é parte da pesquisa de doutorado de Ana Pato (Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo – FAU USP) e foi realizada entre março e julho de 2016, por email, *Skype* e encontros presenciais.
2. A artista tem explorado a palestra como forma de apresentar seus projetos em obras como: *Um viajante depois do outro: um guia ou dois sobre a caatinga*. Narrativa com projeção de imagens, constituída de documentos e fotografias do Museu de Etnografia de Genebra, pertencentes ao geólogo suíço Edgar Aubert de la Rüe. *Uma exploração do sertão, com considerações sobre turismo, cartografia mineral, biografia e paisagem* (2015); *Mulheres na Mineração* (2011); *Crise de papéis* (2009); e *Wanda Svevo* (2008).

em latim, *docere* que significa ensinar<sup>3</sup>. O que significa encenar o documento? O que significa ensinar o documento?

**Mabe Bethônico:** A fala pode ser uma instância de re-inscrição do documento, ou o que você chama de “encenação” do documento, como um recurso para retirá-lo de um estado de dormência, se podemos dizer assim. O trabalho seria uma invenção sobre o resíduo documental, ou a partir dele, e que exige necessariamente uma contextualização, lembrando que ali está a ser discutido uma parte, de algo que não se pode resgatar por inteiro. É esse território potencial de ficção em torno do documento que dispara a construção dos trabalhos. É ainda o contraponto ao silêncio, ao esquecimento; através desse pretexto para uma discursividade.

A narratividade a princípio era uma forma de compartilhar os processos de trabalho, os meios e as relações estabelecidas para a elaboração dos projetos ou efetivação das obras. Este espaço de voz passou a viabilizar etapas de trabalho que eram invisíveis, que no entanto pertenciam à sua construção, quando debates eram gerados e as instituições ou questões eram ativadas em discussões. Mais recentemente, a palavra é constitutiva dos trabalhos de outro modo, a fala viabiliza algumas obras de modo mais essencial, o que quer dizer que ela não narra um procedimento ocorrido. Mas quando você menciona o ensino, penso que o formato de palestra, seminário ou de modo mais geral, a apresentação, que tenho buscado explorar em trabalhos mais recentes são falas de conteúdos históricos encadeados, dessa forma tomados também como “documentos”. Para discutir...

**AP:** Considerando que seu trabalho em museus, arquivos e bibliotecas parte do entendimento de que esses espaços são potencial-

---

3. FREIRE, Cristina. Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano, eds. *27ª Bienal de São Paulo: Como viver juntos?* São Paulo: Fundação Bienal, 2006. p. 113.

mente campos ficcionais<sup>4</sup>, percebo na invocação da palavra um tensionamento do limite entre ação e documentação. No documento<sup>5</sup> apresentado na palestra sobre o projeto do Arquivo Wanda Svevo você coloca algumas questões sobre o uso do arquivo. Diz você, “O arquivo amadurece com o uso?”, “O que diferencia ser exposto e estar à disposição para consulta no arquivo?” A partir disso, lhe pergunto: como acessar os arquivos?

**MB:** Busco formular certas perguntas antes de iniciar as pesquisas e por muito tempo este questionamento se dirigia à própria estrutura do arquivo. Desde a organização, as fissuras, seu uso, e a estrutura em torno, de materiais, mas sobretudo de indivíduos em suas diversas funções, mantenedoras e editoras dos materiais. Aos poucos o trabalho expandiu para uma maior “ficcionalização”, quando relações se construíram para além do contexto onde estavam os documentos, seja a instituição de guarda do material, ou os sistemas em torno dos documentos. De modo a possibilitar apropriações dos documentos, para usos distantes de suas fontes de origem, numa discursividade deslocada e descomprometida com sua origem.

**AP:** Eu tenho pensado sobre esse lugar do arquivo como possibilidade de ver a instituição de dentro. Como você pensa essa questão?

**MB:** Assim considerei o Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, por exemplo. Era o espaço acessível, disponível

- 
4. BETHÔNICO, Mabe (entrevista). *Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*, v.I e II, n. 5, maio/junho, 2014. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/10959/7840>. Acesso em: 10 jan. 2016.
  5. Arquivo em pdf projetado pela artista durante a apresentação na 28ª Bienal de São Paulo. No Arquivo Wanda Svevo não consta registro audiovisual da palestra.

sobre a história da Bienal. Poderia me aproximar de sua estrutura e buscar questões. Ocupava o lugar de pesquisadora convidada, e dessa forma era respondida dentro de protocolos estabelecidos para o visitante pesquisador. Ao mesmo tempo como artista que se aproxima da instituição neste espaço, não havia protocolos, não se sabia muito bem os limites conferidos a esta figura. Assim, negociava com a Bienal em diferentes níveis, todos pouco conhecendo o terreno de nossa aproximação. Esse lugar me conferia oportunidade de negociar com os responsáveis pelo arquivo e com a presidência, de modo interessante e às vezes de modo conflituoso, em constante debate. O arquivo é mais do que o lugar público de consulta, também costuma guardar segredos e percalços, desconhecidos mesmo para os que são responsáveis pelo cuidado do espaço, e pode se revelar terreno movediço.

**AP:** Você me contou da experiência de ter perdido o controle da situação no projeto da 28ª Bienal no Arquivo Wanda Svevo, pelo fato de ter gerado internamente vários debates e seu trabalho ter ficado no meio. O projeto teria despertado um processo de compreensão do lugar do arquivo para cada uma das pessoas que trabalhava na Bienal, a curadoria, os arquivista, a direção, etc. Esse é um lugar de escuta?

**MB:** Algumas pessoas da instituição tinham conhecimento dos documentos e histórias que eu escolhi para trabalhar num primeiro momento, mas era difícil lidar com materiais que talvez não deveriam sequer estar ali guardados, ou que foram reunidos de modo polêmico. O problema não era a constatação de sua existência, mas exibi-los seria afirmá-los publicamente e a decisão foi que eles deveriam permanecer esquecidos. As discussões geradas eram parte importante do projeto, mas uma vez que todos se posicionavam contrários à ação proposta e à exposição das questões ali presentes, o que se configurou não foi uma negociação propriamente. Ao final não houve maior compreensão sobre o lugar, mas a insistência no esquecimento ou adiamento. Diante disso optei por me distanciar

do arquivo da Bienal, em contrapartida trabalhando com os outros arquivos presentes no parque Ibirapuera. Mas isso para falar mesmo da ausência da Bienal (também) nos debates sobre o cuidado com o parque Ibirapuera e a vida do parque.<sup>6</sup>

Uma maior ativação se deu no mesmo arquivo na 27ª Bienal<sup>7</sup>, quando ele se fez evidente através do trabalho. Foi necessário preparar para que ele pudesse ser visível, visitável, como parte integrante da exposição; diferentes níveis de negociação foram necessários institucionalmente.

**AP:** Voltando ao projeto nos arquivos do Museu de Etnografia de Genebra (MEG), como foi encontrar inesperadamente o sertão brasileiro nos arquivos do geólogo suíço?

**MB:** Eu buscava imagens de paisagens com a imensidão dos Alpes, para dialogar com um personagem de Robert Walser que ocupa um mundo de extensões e belezas, com uma angústia interna abissal. Alguns personagens de Walser imprimem uma espécie de humilhação constante a si mesmos. Há um mundo interno de convicta submissão e inferioridade, e uma certa nobreza e grandeza apesar das contradições em cada um deles, e ao mesmo tempo a descrição das paisagens, presentes na vida do autor, a Suíça.

- 
6. Sobre o projeto *União Cultural Ibirapuera* (2008): um documento de 1958, encontrado no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, trazia uma proposta de configuração de uma *União Cultural Ibirapuera*, reunindo as diversas instituições do Parque para uma atuação administrativa autônoma. A partir dessa proposta viabilizamos a “União”, usando a Bienal para reunir debates e encontros sobre o Parque, junto a diferentes áreas de conhecimento, das instituições e profissionais atuantes no Ibirapuera nos dias de hoje. Através da publicação de um jornal em forma de álbum de figuras, da organização de debates diários sobre o parque e um projeto editorial, buscamos revelar memórias e experiências ali colocadas em prática ou guardadas em acervos.
  7. Campanha *Arquivo Wanda Svevo* (2006).

O arquivista do MEG sugeriu que pesquisássemos a coleção de Aubert de la Rüe, que ele estava naquele momento começando a organizar. A indicação se deu por mera questão de facilidade, assim estaríamos lidando com material doado e pertencente ao museu, e portanto isento de direitos autorais. Encontrar a caatinga foi inusitado, afinal estava ali pelos Alpes, grandes montanhas acidentadas, vales, florestas. A *secura* retorcida da caatinga em nada dialogava com os ambientes ou personagens de Walser.

De volta ao Brasil em pesquisa sobre de la Rüe, havia menção ao livro *La vie dans la caatinga*, e um novo trabalho se iniciou quando adquiri o volume. Pareceu necessário trabalhar sobre o que se apresentava: um livro em francês, língua que eu desconhecia, sobre uma região brasileira onde nunca havia estado, mas sobre a qual eu tinha conhecimento – uma familiaridade impregnada através de literatura e da mídia; a caatinga era uma presença no imaginário.

**AP:** Você foi conhecer a caatinga depois desse projeto? Como foi imaginar a vida de de la Rüe a partir do que você foi encontrando na coleção?

**MB:** Fizemos uma viagem por parte da rota percorrida por de la Rüe, entre Natal e Fortaleza passando pelo norte da Paraíba e interior do Ceará. Seguíamos pistas de mineração, mas ela era menos evidente no trajeto. Buscava resíduos, ou pistas, do que permaneceu das descrições presentes no livro, mas foi uma atualização. Aquele nordeste impregnado de sinais de violência e miséria, presentes no livro, junto à paisagem característica, é transformado. Buscamos conhecer outras indústrias, mais presentes hoje, enquanto localizamos lugares específicos, localidades, hotéis que ele menciona, marcos.

Em termos de sua coleção, é reconhecível uma gama de interesses nos conjuntos de *clippings* de jornal e revista, e em sua produção fotográfica, bem ordenada através de temas de trabalho. Existem cartas e documentos, e muito se pode conhecer sobre os

trânsitos do autor, a dimensão e profundidade de seus estudos, reconhece-se uma “voz” através de sua escrita em livros e artigos. Isso traz seus interesses e experiências. Através do projeto da caatinga compreende-se algo a partir de sua posição naquela missão, nos anos 50; seria preciso investir sobre outros momentos e viagens para melhor estruturar uma ideia sobre o autor, para uma perspectiva biográfica.

**AP:** Seria possível traçar a história do sujeito a partir de sua coleção?

**MB:** Uma particularidade é que de la Rüe constitui seu arquivo, extenso, de modo organizado e sistematizado. Ele viabiliza (ao estruturar a coleção ao longo da vida) e disponibiliza (em doação ao MEG), para pesquisas futuras. Tem-se uma variedade de elementos, além de uma produção fotográfica que acrescenta como perspectiva de olhar, sensível, sobre assuntos de trabalho. Pode-se ter uma história do geógrafo viajante e muito elaborar sobre os objetos de seu interesse; Podemos mapear uma vida de viagens e temas de estudo. Mas não se tem álbum de família, cartas pessoais, elementos domésticos ou do cotidiano. Uma parte do sujeito é inacessível em todo caso. Mas é possível especular, nas entrelinhas de sua escrita, das imagens, de suas perspectivas sobre as populações e os locais descritos...

**AP:** Quando você fala que “a palavra é constitutiva dos trabalhos de outro modo”, te pergunto, a tradução pode ser entendida como um procedimento ligado a esse mesmo campo de exploração?

**MB:** A palavra é elemento que perpassa todo meu trabalho. Inicialmente, o que impulsionava a produção eram histórias, mais ou menos evidentes, pouco identificáveis no trabalho final, em que palavras eram indicativas de um todo que era subtraído. Depois, lidava com histórias dos próprios processos de negociação de que falamos há pouco, e também ficções. Em palestras e encontros observava que a narração derivada da construção dos trabalhos

era parte constitutiva dos trabalhos, e tomava essas instâncias para elaborar conteúdos, e não apenas para descrever processos. A tradução somou-se a este histórico, e trouxe de modo mais extremo essa relação com a palavra. Eram evidentes questões como a dimensão das palavras, sua maleabilidade: o texto se mostrou perceptivelmente instável, ainda que tomando outro texto como referência. Além disso, a credibilidade da palavra do artista – a tradução instaurada no campo da criação é legítima? – Mas existe outro modo de se traduzir que não no território da invenção?

## REFERÊNCIAS

BETHÔNICO, Mabe. *De como Mabe Bethônico percorreu a caatinga na Suíça, nos arquivos do autor viajante Edgar Aubert de la Rüe*. Belo Horizonte: Capacete, 2014.

\_\_\_\_\_. (entrevista). **Museologia & Interdisciplinaridade** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília, v.I e II, n. 5, maio/junho, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/10959/7840>>. Acesso em 10 de janeiro de 2016.

LEMAY, Yvon. **Art et Archives: une perspective archivistique**. In: *R. Eletr. Bibliotecon*. Ci. Inf. Florianópolis, n. esp., 1. Sem, 2009.



## Sobre os autores

### Ana Gonçalves Magalhães

Historiadora da arte, Professora Livre-docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Foi coordenadora editorial da Fundação Bienal de São Paulo entre 2001 e 2008. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) desde 2000. Possui bacharelado em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1992), mestrado em História da Arte e da Cultura pela mesma universidade (1995), doutorado em História e Crítica da Arte pela Universidade de São Paulo (USP, 2000), e livre-docência pela Universidade de São Paulo (2015). É docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Museologia, ambos da Universidade de São Paulo. Assessora *Ad Hoc* da FAPESP, da CAPES e do CNPq.

### Ana Pato

É curadora e pesquisadora. Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), é curadora do 20º *Festival de Arte Contemporânea SESC\_Videobrasil* (2017). Foi curadora-chefe da 3ª *Bienal da Bahia* (2014) e diretora da Associação Cultural Videobrasil, onde trabalhou entre 2000 e 2012. É autora do livro *Literatura Expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* (2012).

### Beatriz Haspo

Conservadora e restauradora de obras sobre papel, é desde 2006 a responsável pela política de preservação e acesso da coleção geral. Atua como *Collections Officer* na *Collections, Access, Loan*

*and Management Division* da Biblioteca do Congresso dos EUA. Sua larga formação foi realizada por meio de cursos e experiências nacionais e internacionais, destacando-se na área de Artes, com ênfase em restauração de bens culturais.

### **Cristina Lara Corrêa**

Possui curso técnico em Antiquariato pelo Instituto per L'Arte e il Restauro - Palazzo Spinelli, Florença (1991), curso técnico em Conservação e Restauro de Pintura pelo Instituto Técnico de Restauro Domingo Tellechea, São Paulo (1994), graduação em Educação Artística com Licenciatura Plena pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1996), especialização em Gestão de Políticas Públicas de Cultura - Preservação pela Universidade de Brasília (2008), Mestrado em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas pela Universidade Estadual de Campinas (2013) e extensão universitária em Zeladoria do Patrimônio Histórico Edificado Paulista pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo, Estúdio Sarasá e Faculdades São Bento (2014). Doutoranda em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa (2016). Tem experiência na área de Artes e Museologia, com ênfase em Catalogação, Pesquisa e Conservação Preventiva de Bens Móveis.

### **Giselle Beiguelman**

É artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). Dedicar-se a pesquisas na área de preservação da arte digital, do patrimônio imaterial e do design de interface. Seu trabalho inclui intervenções em espaços públicos, projetos em rede e aplicações para dispositivos móveis, exibidos internacionalmente nos principais museus de arte e mídia, centros de pesquisa e espaços de arte contemporânea, como ZKM (Karlsruhe, Alemanha), Centro Pompidou, Gallery@Calitz (UCSD, EUA) e Bienal de São Paulo. Foi Curadora de *Tecnofugas - 3a Mostra 3M* e é autora de vários livros e artigos sobre o nomadismo contemporâneo e as práticas de cultura digital. Entre

os mais recentes destacam-se *Nomadismos Tecnológicos* (Senac, 2011) e *Futuros Possíveis (Arte, Museus e Arquivos Digitais)*. Website: <http://www.desvirtual.com>

### **Joyce Ray**

Joyce Ray é Coordenadora do Programa de *Certificado em Curadoria Digital* na John Hopkins University, Baltimore, EUA, no programa de Museologia.

### **Magali Melleu Sehn**

Conservadora e Professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e líder do Grupo de Pesquisa *Arte Contemporânea: preservação e exibição* (ARTECOM - CNPq). Sua linha de pesquisa esta voltada à arte contemporânea em face à preservação e exibição, análises de protocolos de aquisição e regimes de comodatos, alimentação de banco de dados de artistas brasileiros contemporâneos e produção de material didático para o ensino de conservação preventiva com ênfase em embalagens de obra de arte e seus desdobramentos no contexto da preservação como: gestão de acervos, novas metodologias de documentação, análise de critérios de intervenção e exibição.

### **Peter Blum**

Atualmente é diretor do Arquivo Municipal de Heidelberg, Alemanha. Desde 2000, é membro da Associação dos Arquivistas Alemães e desde o mesmo ano atua como diretor da Associação de Arquivistas de Negócios Alemães. A partir de 2004 tornou-se membro do Comitê Diretivo do Conselho Internacional de Arquivos – Seção de Educação e Treinamento (ICA-SAE). Foi professor de História Econômica e Social, do departamento de História de Universidade de Mainz e é autor de várias obras na área.

### **Mabe Bethônico**

Artista plástica e professora associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA UFMG). Coordena o

Grupo de Pesquisa *Memória, mimese, amnésia* na UFMG; Orienta mestrado e doutorado no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da EBA UFMG. Sua prática artística envolve projetos de pesquisa de longo prazo, resultando em peças visuais e sonoras, instalações, palestras, publicações e websites, utilizando fontes documentais e gravações de campo. Seu amplo currículo como artista, tendo exposto no Brasil e no mundo, reflete-se também nas inúmeras palestras e oficinas que vem ministrando em nível nacional e internacional.

### **Millard Schisler**

É educador e pesquisador nas áreas de preservação e digitalização de acervos analógicos e curadoria de acervos nativos digitais.

### **Yvon Lemay**

Professor na Universidade de Montreal, Canadá, da *École de Bibliothéconomie e Sciences de l'information*. Atualmente dedica-se aos estudos dos arquivos, especialmente no contexto da era digital. Mas não se trata de qualquer tipo de arquivo. Desde 2007 desenvolve projetos que tem como foco a exploração de arquivos para fins criativos, com atenção aos artistas contemporâneos. Assim, debruça-se à pesquisa sobre criação de programas de residência artística nos arquivos, tendo como um dos principais objetivos ampliar a formação dos profissionais da área, abordando mais que a memória e a prova, a emoção e a criação a partir do processo de arquivamento.

---

*“As opiniões expressadas nos textos do presente volume representam apenas a opinião de seus autores e, em nenhum momento, a opinião oficial do GT - Arquivos de Museus e pesquisa.”*



ARQUIVOS DE MUSEUS  
E PESQUISA



PINACOTECA  
DE SÃO PAULO



ISBN 978-85-94195-15-9



9 788594 195159