

ZADIK, basis wien, Institut für moderne Kunst (Eds. / Hrsg.)

## **Proceedings of the Conference**

**International Conference on Archives**

**Documenting Modern and  
Contemporary Art**

# **State of the Art Archives**

**Internationale Konferenz für Archive  
zur Dokumentation moderner und  
zeitgenössischer Kunst  
Tagungsband zur Konferenz**



## State of the Art Archives



**Edited by / Herausgegeben von**

**ZADIK, basis wien, Institut für moderne Kunst**

## **Proceedings of the Conference**

**International Conference on Archives  
Documenting Modern and  
Contemporary Art**

# **State of the Art Archives**

**Internationale Konferenz für Archive  
zur Dokumentation moderner  
und zeitgenössischer Kunst  
Tagungsband zur Konferenz**

*Diese Publikation erscheint anlässlich von:* State of the Art Archives. Internationale Konferenz für Archive zur Dokumentation moderner und zeitgenössischer Kunst, Berlin, Stiftung Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus, 21.–23.9.2017.

*Published on the occasion of:* State of the Art Archives. International Conference on Archives Documenting Modern and Contemporary Art, Berlin, Stiftung Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus, 21.–23.9.2017.

*Redaktion:* Kathrin Mayer, Sophia Rösch

*Übersetzungen:* Kelly Bescherer, Ciara Brophy, Jan Junglas, Lukas Valtin

*Transkriptionen:* Sigrid Schußler

*Cover:* Jasmin Trabichler

*Fotos:* Hannu Aaltonen, Andrea Avezzù, David Campos, Robert Gruber, Dóra Halasi, Markus Hoffmann, Markus Krottendorfer, Jan Kuntoš, Kitmin Lee, Laurie Lembrecht, Alexey Narodnitzkiy, Erhard Och, Hervé Véronèse

[www.stateoftheartarchives.com](http://www.stateoftheartarchives.com)



### **Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.



This book is published under the Creative Commons Attribution 4.0 License (CC-BY-SA 4.0). The cover is subject to the Creative Commons License CC-BY-ND 4.0.



Published at [arthistoricum.net](http://arthistoricum.net),  
Heidelberg University Library 2019.

The electronic open access version of this work is permanently available on the website of [arthistoricum.net](http://arthistoricum.net) <https://www.arthistoricum.net>

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-426-7

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.426>

Text © 2019, by the authors.

ISBN 978-3-947449-21-7 (Softcover)

ISBN 978-3-947449-20-0 (PDF)

# INHALTSVERZEICHNIS

## *Monika Grütters*

|  |    |
|--|----|
| A MESSAGE FROM PROFESSOR MONIKA GRÜTTERS<br>Minister of State and Federal Government<br>Commissioner for Culture and the Media | 9  |
| GRUSSWORT VON PROFESSORIN MONIKA GRÜTTERS<br>Staatsministerin, Beauftragte der Bundesregierung<br>für Kultur und Medien        | 13 |

## *Pascal Decker*

|   |    |
|---|----|
| WELCOME ADDRESS<br>Stiftung Brandenburger Tor, Berlin | 17 |
| GRUSSWORT<br>Stiftung Brandenburger Tor, Berlin       | 20 |

## *Klaus Gerrit Friese*

|   |    |
|---|----|
| OPENING SPEECH<br>Chairman of ZADIK               | 23 |
| ERÖFFNUNGSREDE<br>Vorstandsvorsitzender des ZADIK | 25 |

## *Chris Stolwijk*

|   |    |
|---|----|
| KEYNOTE<br>General Director of RKD – The Netherlands Institute<br>for Art History, The Hague  | 27 |
| KEYNOTE<br>Generaldirektor des RKD – Nederlands Instituut<br>voor Kunstgeschiedenis, Den Haag | 39 |

## *Marje Vellekoop*

|  |    |
|--|----|
| BOOK PRESENTATION<br>The Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh     | 53 |
| BUCHPRÄSENTATION<br>Die Galerie Thannhauser: Van Gogh wird zur Marke | 56 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Günter Herzog</i>   |     |
| GERMANY / COLOGNE  |     |
| ZADIK – Central Archive for German and International<br>Art Market Studies   | 59  |
| DEUTSCHLAND / KÖLN   |     |
| ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale<br>Kunstmarktforschung | 66  |
| <br><i>Helene Baur</i>   |     |
| AUSTRIA / VIENNA   |     |
| basis wien – Documentation Centre for Contemporary Art                       | 75  |
| ÖSTERREICH / WIEN  |     |
| basis wien – Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst                 | 80  |
| <br><i>Kathrin Mayer</i>   |     |
| GERMANY / NUREMBERG  |     |
| Institute of Modern Art  | 87  |
| DEUTSCHLAND / NÜRNBERG   |     |
| Institut für moderne Kunst   | 95  |
| <br><i>Andrea Neidhöfer</i>  |     |
| EUROPE   |     |
| EAN – European-art.net   | 105 |
| EUROPA   |     |
| EAN – European-art.net   | 112 |
| <br><i>Hanna-Leena Paloposki</i>   |     |
| FINLAND / HELSINKI   |     |
| The Finnish National Gallery Archive Collections                             | 121 |
| FINNLAND / HELSINKI  |     |
| Die Archivsammlungen der Finnischen Nationalgalerie                          | 128 |
| <br><i>Júlia Klaniczay / Anne Thurmann-Jajes</i>                             |     |
| HUNGARY / BUDAPEST   |     |
| Artpool Art Research Center  | 137 |
| UNGARN / BUDAPEST  |     |
| Artpool Art Research Center  | 146 |
| <br><i>Michelle Harvey</i>   |     |
| USA / NEW YORK   |     |
| The Museum of Modern Art Archives  | 157 |
| USA / NEW YORK   |     |
| Die Archive des Museum of Modern Art   | 164 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Anita Hopmans</i>  |     |
| NETHERLANDS / THE HAGUE   |     |
| RKD – The Netherlands Institute for Art History   | 173 |
| NIEDERLANDE / DEN HAAG  |     |
| RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis   | 180 |
| <br><i>Kate Haw</i>   |     |
| USA / WASHINGTON, D.C.  |     |
| Archives of American Art, Smithsonian Institution   | 189 |
| USA / WASHINGTON, D.C.  |     |
| Archives of American Art, Smithsonian Institution   | 196 |
| <br><i>Laurie A. Stein</i>  |     |
| USA / WASHINGTON, D.C.  |     |
| Provenance Resources at Archives of American Art  | 204 |
| USA / WASHINGTON, D.C.  |     |
| Provenienzforschung am Archives of American Art   | 206 |
| <br><i>Marcia Reed</i>  |     |
| USA / LOS ANGELES   |     |
| Getty Research Institute  | 209 |
| USA / LOS ANGELES   |     |
| Getty Research Institute  | 218 |
| <br><i>Didier Schulmann</i>   |     |
| FRANCE / PARIS  |     |
| Kandinsky Library, Centre Pompidou  | 229 |
| FRANKREICH / PARIS  |     |
| Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou   | 235 |
| <br><i>Sandra Klopper</i>   |     |
| SOUTH AFRICA / CAPE TOWN  |     |
| The African Archive Viewed from the Distant South:<br>Contestation and Privatisation in Cape Town and Beyond  | 241 |
| SÜDAFRIKA / KAPSTADT  |     |
| Afrikanische Archive aus Sicht des fernen Südens:<br>Kontroversen und Privatisierung in Kapstadt und anderswo | 247 |
| <br><i>Debora Rossi</i>   |     |
| ITALY / VENICE  |     |
| The Historical Archive of Contemporary Arts (ASAC)  | 255 |
| ITALIEN / VENEDIG   |     |
| Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC)  | 262 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Barbora Špičáková / Irena Lehkoživová</i>      |     |
| CZECH REPUBLIC / PRAGUE                           |     |
| The Fine Art Archive                              | 271 |
| TSCHECHISCHE REPUBLIK / PRAG                      |     |
| Archiv výtvarného umění                           | 276 |
| <br>  |     |
| <i>Marta Vega</i>                                 |     |
| SPAIN / BARCELONA                                 |     |
| Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)     | 283 |
| SPANIEN / BARCELONA                               |     |
| Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)     | 291 |
| <br>  |     |
| <i>Anthony Yung</i>                               |     |
| CHINA / HONG KONG                                 |     |
| Asia Art Archive (AAA)                            | 301 |
| CHINA / HONGKONG                                  |     |
| Asia Art Archive (AAA)                            | 308 |
| <br>  |     |
| <i>Anastasia Tarasova</i>                         |     |
| RUSSIA / MOSCOW                                   |     |
| Garage Museum of Contemporary Art                 | 317 |
| RUSSLAND / MOSKAU                                 |     |
| Garage Museum für zeitgenössische Kunst           | 319 |
| <br>  |     |
| <i>Nadine Oberste-Hetbleck / Konstanze Rudert</i> |     |
| WORKSHOP (Part 1)                                 |     |
| Qualitative Art Market Studies                    | 321 |
| WORKSHOP (Teil 1)                                 |     |
| Qualitative Kunstmarktforschung                   | 323 |
| <br>  |     |
| <i>Christian Huemer / Maximilian Schich</i>       |     |
| WORKSHOP (Part 2)                                 |     |
| Quantitative Art Market Studies                   | 325 |
| WORKSHOP (Teil 2)                                 |     |
| Quantitative Kunstmarktforschung                  | 327 |
| <br>  |     |
| SPEAKERS / VORTRAGENDE                            | 331 |

# A MESSAGE FROM PROFESSOR MONIKA GRÜTTERS

Minister of State and Federal Government  
Commissioner for Culture and the Media



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Monika Grütters © Photo: Robert Gruber*

“The search for the lost archive”: That was the headline of an article published in the Frankfurter Allgemeine Zeitung newspaper a few years ago marking the publication of a work documenting Paul Cassirer's legendary Berlin art salon. I am sure that some of you will be familiar with the two volumes of this work published so far, celebrated in the broadsheets as “a sensation in art history writing” (Der Tagesspiegel). It is not just the impressive content and the richness of the 1,100 colour illustrations of major works shown in the gallery that are remarkable—the history of the publication itself is quite exceptional. A large part of the salon's archives were lost after 1933. This included its exhibition catalogues as well as its business files. As a result, the story of this gallery, which contributed greatly to Berlin's development as a global arts capital at the beginning of the 20th century, remained unwritten for decades. This changed only when art dealer Walter Feilchenfeldt and literary scholar Bernhard Echte began searching for alternative sources for their 2011 publication. For ten

years, they painstakingly researched the arts sections of the daily newspapers of Cassirer's time, searching for reviews and descriptions of exhibitions in order to reconstruct the salon's shows.

With its retrospective view of the salon's history, this work yet again highlights the immense loss that the disappearance of huge numbers of records after the National Socialists seized power represents: this material, which has disappeared forever, would have clearly illustrated the pioneering work of Berlin art dealers before 1933. It is impossible to overstate the significance of this work, which established Berlin as the hub of the art world, bringing "young" European art to the German capital (providing a platform for Max Liebermann, no less, the former owner of this house).

Galleries and art dealers still serve as intermediaries between artists and art lovers today and they are at the forefront of shaping popular perception of contemporary art. Fortunately it is no longer necessary to "search for the lost archive" or to laboriously compile newspaper articles to record this pioneering work for posterity. Present and future research in art history can access the contents of art archives. Thanks to your work, ladies and gentlemen, we no longer need worry about losses such as those recounted in the documentation of the Cassirer art salon.

Archives do not usually receive much attention for their role in providing a record of the art scene. For this reason alone I am very pleased that the *State of the Art Archives* Conference is putting the achievements of German and international art archives in the public eye, for three days at least. I would like to thank Klaus Gerrit Friese for the invitation. My thanks also to ZADIK—the Central Archive for German and International Art Market Studies and its partners the Department of Art History at the University of Cologne, the Institute of Modern Art Nuremberg, and the basis wien—Documentation Centre for Contemporary Art, for organizing this conference. The conference provides a forum for national and international art archives to present the focus of their work. What a beautiful triple anniversary gift to the organizers themselves, to art history researchers, and indeed all those interested in art!

Art archives are of enormous benefit not just to scholars, but also to museums. The many archives of this type around the world provide a home to the documentation serving as a silent witness to the events of art history: correspondence between artists, gallerists, museums, and collectors; exhibition documents; inventories and price lists; etc. All of these materials reveal how initially unknown artists became famous. Such

documents do not have a place in traditional art history archives and libraries and, therefore, without your commitment, ladies and gentlemen, they might be lost forever.

The preservation of all of this is not only of interest to art historians. The way in which a country deals with its cultural heritage and its legacy shapes its intellectual and cultural development and says a great deal about society's appreciation of art and culture, and thus also about the state of a democracy. This means we can confidently interpret the fact that so many art archives have been created worldwide over the past 25 years, establishing themselves as intermediaries between the art scene and the study of art, as evidence of social progress.

ZADIK—the Central Archive for German and International Art Market Studies is a good example of this. Not just because it was founded exactly 25 years ago, but also because it sets high standards concerning the quality of its collections, as well as the professionalism with which it catalogues them, and because it has gained international renown for its collaborative work. *The ART COLOGNE Prize 2017* is well-deserved recognition for the exemplary scholarly work of the archive's director, Professor Günter Herzog.

I am very glad that my office has been able to provide support to ZADIK at numerous points in recent years: first (up to 2002) with funds from the Bonn-Berlin compensatory arrangement, and later through participation in specific projects (e.g. the 2017/18 cataloguing of the Klaus Honnef estate, significant for the history of photography). Klaus Gerrit, one of your major achievements is that you have repeatedly acquired the funds necessary for the further development of ZADIK. The ongoing funding of such archives is a matter for the federal states and municipalities in Germany; the Federal Government is not responsible for it. This means that the financial contribution by my office to the archive of artist estates held by the Kunstfonds Foundation in Brauweiler, near Cologne, must remain an exception. However, there are at least two ways of getting around the allocation of cultural responsibility within the German federal system that enable the Federal Government to provide funding. My office provides funding to the KEK—Koordinierungsstelle für die Erhaltung des schriftlichen Kulturguts (Coordination Office for the Preservation of the Written Cultural Heritage), as well as the Deutscher Museumsbund (German Museums Association). These two institutions provide support both for the founding of new archives and to existing archives, enabling them to secure documentary and artistic estates.

In addition to offering insights to help you in your work, which will be the focus over the next few days, this conference also aims to shed light on the values which are important in the art world. Your work shows that it is not just the prices paid for art which are important; you also record the significance of artists and their work to a specific time, to a certain region, or to a particular country and its history and identity, aspects that prevail through time.

To paraphrase Heinrich Böll (a German Nobel Laureate), part of being an artist is having a certain crazy courage, a desire to wrest a friendly or an angry shred of permanence from this infinite ocean of transience. On that note, I hope that the *State of the Art Archives* Conference stimulates debate about the value of art and the importance of cultural heritage in this “ocean of transience”, and that it helps all those who deal with the legacies of artists, gallerists and collectors to wrest a “shred of permanence” from it.

I hope you all enjoy three days of inspiring lectures, talks and meetings!

# GRUSSWORT VON PROFESSORIN MONIKA GRÜTTERS

## Staatsministerin, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

»Die Suche nach dem verlorenen Archiv«: Mit dieser Zeile war in der FAZ vor einigen Jahren ein Artikel über eine umfangreiche Dokumentation der Geschichte des legendären Berliner Kunstsalons Cassirer überschrieben. Einige von Ihnen kennen die bisher erschienenen (zwei) Bände dieses Werks bestimmt, das in den Feuilletons als »Ereignis der Kunstgeschichtsschreibung« (Der Tagesspiegel) gefeiert wurde.

Das Besondere daran ist nicht nur ihr Inhalt, ist nicht nur die Fülle der 1.100 Farbabbildungen, die die Hauptwerke aus dem Galerieprogramm zeigen. Außergewöhnlich ist auch die Entstehungsgeschichte dieser Publikation: Ein Großteil des Firmenarchivs war nach 1933 verloren gegangen – Ausstellungskataloge genauso wie Geschäftsakten. Die Geschichte einer Galerie, die Anfang des 20. Jahrhunderts maßgeblich zur Entwicklung Berlins zur Kunstmetropole beigetragen hat, blieb deshalb Jahrzehnte lang ungeschrieben – bis der Kunsthändler Walter Feilchenfeldt und der Literaturwissenschaftler Bernhard Echte sich für ihre 2011 erschienene Dokumentation alternative Quellen suchten: In mühsamer Kleinarbeit durchforsteten sie zehn Jahre lang die Feuilletons damaliger Tageszeitungen nach Ausstellungskritiken und -beschreibungen, um die Cassirer'schen Schauen zu rekonstruieren.

So offenbart dieses Werk im Nachhinein auch noch einmal den immensen Verlust, der mit dem Verschwinden einschlägiger Geschäftsunterlagen nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten einherging: Unwiederbringlich verloren ist, was die in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzende Pionierarbeit von Berliner Kunsthändlern hätte anschaulich machen können, die Berlin vor 1933 zum Nabel der Kunstwelt machten und die damals »junge« europäische Kunst in die deutsche Hauptstadt brachten (und übrigens nicht zuletzt auch Max Liebermann, dem einstigen Eigentümer dieses Hauses, ein Forum boten).

Pionierarbeit für die Rezeption zeitgenössischer Kunst leisten Galerien und Kunsthändler\* als Vermittler zwischen Künstlern und Kunstliebhabern vielfach auch heute. Doch zum Glück braucht es heute keine »Suche nach dem verlorenen Archiv«, kein mühsames Zusammentragen von Zeitungsartikeln, um diese Pionierarbeit für die Nachwelt sichtbar zu machen. Denn die gegenwärtige und künftige kunsthistorische Forschung kann auf die Bestände von Kunstarchiven zugreifen: auf Ihre Arbeit, meine Damen und Herren, die uns vor eben solchen Verlusten bewahrt, von denen die Dokumentation über den Kunstsalon Cassirer erzählt.

Als Gedächtnis des Kunstbetriebs bleiben Archive üblicherweise allerdings eher im Hintergrund, und allein schon deshalb freue ich mich sehr, dass die *State of the Art Archives*-Konferenz die Leistung deutscher und internationaler Kunstarchive zumindest für drei Tage ins Blickfeld der öffentlichen Aufmerksamkeit rückt. Vielen Dank für die Einladung, lieber Klaus Gerrit Friese, und vielen Dank dem ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung und seinen Kooperationspartnern – dem Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln, dem Institut für moderne Kunst Nürnberg sowie der basis wien, Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst – für die Ausrichtung dieser Konferenz, die nationalen und internationalen Kunstarchiven ein Forum zur Präsentation ihrer Arbeitsschwerpunkte bietet! Was für ein schönes Geschenk zu einem gleich dreifachen Gründungsjubiläum, das die Veranstalter sich selbst und allen kunsthistorisch Forschenden, ja allen Kunstinteressierten damit machen!

Denn nicht nur Wissenschaftler, sondern auch Museen profitieren enorm davon, dass weltweit zahlreiche Kunstarchive den stummen Zeugen des künstlerischen Zeitgeschehens eine Bleibe bieten: dem Schriftverkehr zwischen Künstlern, Galeristen, Museen und Sammlern, den Ausstellungsunterlagen, den Inventar- und Preislisten usw. – all den Materialien, die erzählen, wie zunächst unbekannte Künstler berühmt wurden, die in traditionellen kunsthistorischen Archiven und Bibliotheken aber keinen Platz finden und die deshalb ohne Ihr Engagement, meine Damen und Herren, für die Nachwelt möglicherweise verloren wären.

All das aufzubewahren liegt nicht nur im Interesse von Kunsthistorikern. Wie ein Land mit seinem kulturellen Erbe und mit dem Vermächtnis derjenigen umgeht, die seine geistige und kulturelle Entwicklung prägen, sagt auch viel aus über die gesellschaftliche Wertschätzung für Kunst und Kultur und damit über die Verfasstheit einer Demokratie. Deshalb darf man es getrost als Ausweis gesellschaftlichen

Fortschritts bezeichnen, dass in den vergangenen 25 Jahren weltweit so viele Kunstarchive neu entstanden sind, die sich als Vermittler zwischen Kunstbetrieb und Kunstwissenschaft etabliert haben.

Beispielhaft dafür steht das ZADIK – nicht nur, weil es vor exakt 25 Jahren gegründet wurde, sondern auch, weil es Maßstäbe hinsichtlich der Qualität der Bestände wie auch hinsichtlich der Professionalität ihrer Erschließung gesetzt hat, und weil es sich mit seinen Kooperationen internationales Renommee erworben hat. Der *ART COLOGNE Preis 2017* für den Leiter des Archivs, Professor Günter Herzog, ist eine verdiente Anerkennung für die vorbildliche wissenschaftliche Arbeit.

Schön, dass auch mein Haus das ZADIK in den vergangenen Jahren immer wieder fördern konnte: zunächst (bis 2002) mit Mitteln des so genannten Bonn-Berlin-Ausgleichs, später durch Beteiligung an konkreten Projekten: zum Beispiel 2017/18 an der Erschließung des für die Fotografiengeschichte bedeutsamen Nachlasses Klaus Honnef. Zu Ihren großen Verdiensten, lieber Klaus Gerrit Friese, gehört es, für die positive Entwicklung des ZADIK immer wieder die erforderlichen Mittel eingeworben zu haben. Die laufende Förderung solcher Archive ist ja in Deutschland Sache der Länder und Kommunen; es gibt hier keine Kompetenz des Bundes. Deshalb muss das finanzielle Engagement meines Hauses für das Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds in Brauweiler bei Köln eine Ausnahme bleiben. Zumindest zwei kulturföederalistisch erlaubte Umwege gibt es in Deutschland aber, über die auch der Bund unterstützen kann: Mein Haus fördert sowohl die Koordinierungsstelle für die Erhaltung des schriftlichen Kulturguts (KEK) als auch den Deutschen Museumsbund – und damit zwei Institutionen, deren Unterstützung sowohl bestehende als auch in Gründung befindliche Archive zur Sicherung dokumentarischer und künstlerischer Nachlässe in Anspruch nehmen können.

Jenseits der Erkenntnisgewinne für Ihre Arbeitspraxis, meine Damen und Herren, die in den nächsten Tagen im Mittelpunkt stehen werden, wirft diese Konferenz auch ein Licht auf die Werte, die im Kunstbetrieb von Bedeutung sind. Denn Ihre Arbeit zeigt, dass es dort eben nicht nur um die erzielten Preise, sondern auch um die Bedeutung von Künstlerinnen und Künstlern und ihren Werken für eine bestimmte Zeit, für eine bestimmte Region, für ein bestimmtes Land und dessen Geschichte und Identität geht – um Werte, die über die Zeit hinaus Bestand haben.

Zum Künstlerdasein gehört, frei nach Heinrich Böll (einem deutschen Literaturnobelpreisträger) gesprochen, immer auch »eine bestimmte Art

verrückten Mutes – der Wunsch, diesem unendlichen Ozean von Vergänglichkeit einen freundlichen oder zornigen Fetzen Dauer zu entreißen«. In diesem Sinne hoffe ich, dass die *State of the Art Archives*-Konferenz zur Auseinandersetzung mit dem Wert der Kunst und der Bedeutung des kulturellen Erbes in einem »Ozean der Vergänglichkeit« anregt, und all jenen, die mit den Vermächtnissen von Künstlern, Galeristen und Sammlern zu tun haben, dabei hilft, diesem Ozean der Vergänglichkeit »einen Fetzen Dauer« abzutrotzen.

Ich wünsche Ihnen dafür inspirierende Vorträge, Gespräche und Begegnungen!

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

# WELCOME ADDRESS

## Stiftung Brandenburger Tor, Berlin

*Pascal Decker*



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Pascal Decker © Photo: Robert Gruber*

Dear Monika Grütters, Klaus Gerrit Friese, Professor Herzog, ladies and gentlemen, before beginning the conference we will first have a welcoming speech from the Stiftung Brandenburger Tor. Although the Minister of State has already mentioned the relationship between our foundation and your conference during her address, this connection requires a little further explanation. Please permit me to elaborate on this.

We are a cultural foundation, more precisely the cultural foundation of the Berliner Sparkasse. That alone does not explain much, but, as also noted by the Minister of State for Culture and Media, we have been based in this building since the year 2000. This building is an artist's house, where Max Liebermann, the gruff, prominent Berlin-born German Impressionist, both lived and worked. Max Liebermann was of course an artist, but he was also a citizen, the president of the Akademie der Künste, and an architect of the art market. I have listed these roles in ascending order of their importance.

Architect of the art market is a curious concept. It is, however, also the first concrete hint of a connection to your conference. By this I mean that

the Berlin art market experienced an unprecedented heyday during Max Liebermann's lifetime. Actually, it wouldn't be incorrect to say that the market indeed first appeared during this time. And Liebermann played a major role in its establishment. This was not because he wanted or needed money (as you know, he came from an exceedingly wealthy family), but because he had internalized an important truth: There is no diverse production of art, no development of the arts, without the drive of a functioning market. We are now getting very close to our foundation's motives: to assist with the organization and financing of this conference.

Over the next years, ladies and gentlemen, we will shape this artist's house into a conceptual space where we invite all stakeholders to discuss and address challenges related to the art market. We offer a neutral meeting ground, an intimate place (in what we think of as a historically legitimate site) where it is also possible to discuss controversial topics. Without the past there is no future. Archiving and remembrance are topics that are fundamental to gaining insights for the future.

Coming year, we will start a series of evening discussions which will illuminate the historical progression of the art trade in Berlin. In December, we will begin with a fantastic work by Anna Ahrens about the Berlin art dealer Louis Friedrich Sachse, in which she also sheds light on the rise of Berlin as a capital of culture and art.

We will also hold talks dealing with the unresolved handling of artist archives, as also mentioned by Monika Grütters. Digital and analogue handling practices. This year for the first time, less than two weeks ago, our international art market-forum *ART. TALKING BUSINESS.* took place in this room. We facilitated an intimate and open exchange between artists, collectors, museum workers, and art dealers on a wide range of topics about the future.

I will leave you with these examples and hope you now understand why we consider ourselves fortunate to share our house with you for this conference. Big events always have a lengthy run-up. Klaus Gerrit Friese, I remember very well that we first talked about the upcoming anniversary in July 2016, and we arrived very quickly at the idea of celebrating this anniversary, somehow, here on Pariser Platz. I congratulate you very warmly on your day of celebration. I am enthusiastic about the programme that you will be attending over the coming days, and I am glad for Berlin that your celebration is taking place here at this central location. As Monika Grütters has already stated, one can hardly imagine a more ideal location in Germany.

Let us continue this dialogue. We would like you to let us know, from your perspective, which topics do not receive enough attention and where things are headed in the wrong direction. I wish you a conference full of discovery and insight.

Thank you for your attention.

# GRUSSWORT

## Stiftung Brandenburger Tor, Berlin

*Pascal Decker*

Liebe Monika Grütters, lieber Klaus Gerrit Friese, lieber Professor Herzog, meine sehr geehrten Damen und Herren, das Programm sieht zu Beginn dieser Tagung ein Grußwort der Stiftung Brandenburger Tor vor. Der Zusammenhang zwischen unserer Stiftung und Ihrer Tagung ist vielleicht in dem Grußwort von unserer Staatsministerin schon angeklungen, gleichwohl ein wenig erläuterungsbedürftig. Ich will Ihnen diese Erklärung gerne geben.

Wir sind eine Kulturstiftung, genauer die Kulturstiftung der Berliner Sparkasse. Das allein erklärt nun noch nicht allzu viel, aber wir sitzen seit dem Jahr 2000 – auch das hat die Kulturstaatsministerin gesagt – in diesem Gebäude. Das Gebäude ist ein Künstlerhaus, hier lebte und arbeitete Max Liebermann, der knorrige Ur-Berliner und bedeutende deutsche Impressionist. Max Liebermann war offensichtlich Künstler, er war zugleich aber auch Bürger, Präsident der Akademie der Künste und Kunstmarktgestalter – der Bedeutung nach von mir in zunehmender Reihenfolge aufgezählt.

Kunstmarktgestalter ist ein merkwürdiger Begriff, zumindest bietet er aber den ersten konkreten Hinweis auf die Verbindung zu Ihrer Tagung. Ich meine damit, dass der Berliner Kunstmarkt während der Lebensspanne Max Liebermanns eine beispiellose Blütezeit erlebt hat. Eigentlich ist es nicht falsch zu sagen, dass der Markt erst in dieser Zeit tatsächlich entstanden ist. Und Liebermann hatte daran einen gewichtigen Anteil, nicht, weil er auf Geld erpicht oder angewiesen gewesen wäre, Sie wissen, dass er von Haus aus äußerst wohlhabend war, sondern weil er eine wichtige Wahrheit verinnerlicht hatte: Es gibt keine vielfältige Kunstproduktion, keine Entwicklung der Künste ohne den Antrieb eines funktionierenden Marktes. Nun sind wir den Beweggründen unserer Stiftung schon sehr nahe gekommen: Ihre Tagung mit zu veranstalten und mit zu finanzieren.

Wir werden dieses Künstlerhaus in den kommenden Jahren zu einem Denkraum gestalten, meine Damen und Herren, an dem wir alle Beteiligten einladen, die Herausforderungen rund um den Kunstmarkt zu besprechen,

ihnen zu begegnen. Wir bieten einen neutralen Ort der Begegnung, eine intime Stätte – in einem historisch legitimierten Ort, wie wir meinen – um auch kontroverse Themen besprechen zu können. Ohne Vergangenheit gibt es keine Zukunft. Themen der Archivierung und Erinnerung sind elementar, um Erkenntnisse für zukünftiges Handeln zu gewinnen.

Im kommenden Jahr werden wir eine Reihe von Abendgesprächen beginnen, die den Kunsthandel in Berlin im Laufe der Zeit beleuchten. Wir beginnen noch im Dezember mit der fantastischen Arbeit von Anna Ahrens über den Berliner Kunsthändler Louis Friedrich Sachse, in der sie zugleich wiederum die Geschichte vom Aufstieg Berlins zur Kultur- und Kunsthauptstadt beleuchtet.

Wir werden hier einige Gespräche zum auch von Monika Grütters erwähnten ungelösten Umgang mit Künstlerarchiven führen. Digitale und analoge Umgangsweisen. Wir hatten in diesem Jahr – noch keine zwei Wochen ist das her – das erste Mal unser internationales Kunstmarktforum *ART. TALKING BUSINESS*. hier in diesem Raum, in dem wir in intimer und offener Atmosphäre den Austausch von Künstlern\*, Sammlern, Museumsleuten, Kunsthändlern zu einem weiten Spektrum von Zukunftsthemen ermöglicht haben.

Bei diesen Beispielen belasse ich es und hoffe, Sie verstehen nun, warum wir uns glücklich schätzen, diese Tagung in unserem Haus zu wissen. Große Dinge haben stets einen langen Vorlauf. Klaus Gerrit Friese, ich erinnere mich sehr genau, dass wir im Juli 2016 das erste Mal über das anstehende Jubiläum gesprochen haben und sehr schnell kam die gemeinsame Idee auf, hier am Pariser Platz etwas zu diesem Jubiläum zu machen. Ich gratuliere Ihnen sehr herzlich zu Ihrem Festtag, ich bin begeistert von dem Programm, dem Sie sich in den kommenden Tagen widmen werden, und ich freue mich sehr für Berlin, dass Ihre Festveranstaltung hier an diesem zentralen Platz stattfinden wird – Monika Grütters hat es betont, man kann sich in Deutschland kaum einen idealeren Ort vorstellen.

Bitte lassen Sie uns diesen Dialog fortsetzen, wir möchten von Ihnen wissen, welche relevanten Themen nicht genug Aufmerksamkeit bekommen, wo Dinge aus Ihrer Sicht in die falsche Richtung laufen. Ich wünsche Ihnen eine Konferenz voller Entdeckungen und Erkenntnisse.

Herzlichen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



# OPENING SPEECH

## Chairman of ZADIK

*Klaus Gerrit Friese*



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Klaus Gerrit Friese © Photo: Robert Gruber*

Thanks for your kind welcoming address, dear Monika Grütters, and thank you, Pascal Decker. To me, it seems it was not so long ago that we spoke about the possibility of organizing such a conference here. What has drawn us to Berlin, even though we are—as a result of the artistic development of the post-war years—so strongly rooted in the Rhineland, was the intention of taking ZADIK’s intrinsic international bent into account in terms of its public impact. Another factor was the enormous hospitality of this house, which has received us with initial funding and thereby made it possible for us to apply for funding from the Kulturstiftung des Bundes, and which ultimately made it possible for us to gather here today. For this, I would like to offer my sincere thanks.

I would also like to thank our cooperation partners basis wien and the Institute of Modern Art Nuremberg, and please permit me to also heartily thank my own house, ZADIK, which joyfully bore the task of organising this meeting, even though it presented quite a challenge for our small team. And last but not least I thank you, ladies and gentlemen, for responding to our invitation and for wanting to share your experiences with

us and take part in the exchange of the coming days. I welcome you all very heartily.

What would a conference be without lectures? The opening lecture will immediately set the standard for those to follow and that is why I am delighted that Chris Stolwijk has come to hold the keynote. Prof. Dr. Chris Stolwijk studied political science and art history at the University of Utrecht, obtaining his doctorate in 1997 with a thesis on the social position of art and artists in the Netherlands between 1850 and 1900. After working for a period as a lecturer at the University of Utrecht, he arrived at the Van Gogh Museum, where Van Gogh became the focus of his research. In 2007, he came to the ZADIK at the suggestion of Stefan Koldehoff and, together with his colleague Monique Hagemann and Stefan and Nora Koldehoff, carried out long and thorough research there on Thannhauser and Van Gogh until 2012, when he became general director of the national art history institute RKD and thus also of the Netherlands' national art archives; it is in this function that he speaks to you here tonight. He will tell us how Vincent van Gogh, who—as we all know—sold only a single picture throughout his lifetime, became one of Modernism's key figures, and how art archives such as ZADIK can assist art historical research in understanding and illustrating this process. Marije Vellekoop has worked in the Van Gogh Museum since 1995, where she has directed the graphic collection beginning from 1998 and took on Chris Stolwijk's position in 2013. Following Chris Stolwijk's keynote, she will present the results of the aforementioned research in the form of the book *The Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh* and thus conclude the evening's official programme.

Thank you very much for your attention and I wish you a pleasant evening.

# ERÖFFNUNGSREDE

## Vorstandsvorsitzender des ZADIK

*Klaus Gerrit Friese*

Vielen Dank für Dein liebenswürdiges Grußwort, liebe Monika Grütters, und vielen Dank, Pascal Decker. Mir scheint es noch gar nicht so lange her, dass wir über die Möglichkeit gesprochen haben, hier eine solche Konferenz zu veranstalten. Was uns trotz unserer – durch die Kunstentwicklung der Nachkriegszeit bedingten – starken Verwurzelung im Rheinland nach Berlin gezogen hat, war die Absicht, der dem ZADIK innewohnenden internationalen Ausrichtung auch in seiner öffentlichen Wirkung Rechnung zu tragen. Hinzu kam die unerhörte Gastfreundschaft dieses Hauses, das uns mit einer Anschubfinanzierung empfangen und damit erlaubt hat, Fördermittel bei der Kulturstiftung des Bundes zu beantragen, die es am Ende möglich machten, dass wir heute hier versammelt sind. Und dafür möchte ich mich einfach sehr herzlich bedanken.

Danken möchte ich auch den Kooperationspartnern basis wien und dem Institut für moderne Kunst in Nürnberg, und gestatten Sie mir bitte auch, meinem eigenen Haus zu danken, dem ZADIK, das mit Freude die Organisation getragen hat, auch wenn sie für unser kleines Team schon eine ziemliche Herausforderung darstellte – auch dafür möchte ich mich ganz herzlich bedanken. Und last but not least danke ich Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, dass Sie unserer Einladung gefolgt sind und mit uns Ihre Erfahrungen und den Austausch der kommenden Tage teilen wollen, und begrüße Sie alle sehr herzlich.

Was wäre eine Konferenz ohne Vorträge? Und gleich der Eröffnungsvortrag wird sicher Maßstäbe setzen, und deswegen freue ich mich sehr, dass Chris Stolwijk gekommen ist, um die Keynote zu halten. Prof. Dr. Chris Stolwijk studierte Politikwissenschaften und Kunstgeschichte an der Freien Universität in Utrecht, promovierte 1997 mit einem Thema zur sozialen Stellung von Kunst und Künstlern\* in den Niederlanden zwischen 1850 und 1900. Nach seiner Zeit als Dozent an der Universität Utrecht ging er zum Van Gogh Museum, wo er seinen Forschungsschwerpunkt zu van Gogh entwickelte. 2007 kam er auf Anregung von Stefan Koldehoff ins ZADIK und hat dort zusammen mit seiner Kollegin Monique

Hagemann sowie Stefan und Nora Koldehoff lange und gründlich zu Thannhauser und van Gogh recherchiert, bis er 2012 zum Generaldirektor des nationalen kunsthistorischen Instituts RKD und damit auch des nationalen Kunstarchivs der Niederlande wurde, in dessen Funktion er heute Abend hier zu Ihnen spricht. Er wird uns erzählen, wie aus Vincent van Gogh, der – wie wir alle wissen – Zeit seines Lebens nur ein einziges Bild verkaufte, eine Schlüsselfigur der Moderne werden konnte, und wie Kunstarchive wie das ZADIK der kunsthistorischen Forschung helfen können, diesen Prozess nachzuvollziehen und anschaulich zu machen. Marije Vellekoop arbeitet seit 1995 im Van Gogh Museum, wo sie seit 1998 die Grafische Sammlung leitet und 2013 die Position von Chris Stolwijk erhielt. Sie wird im Anschluss an die Keynote von Chris Stolwijk das Ergebnis der eben beschriebenen Forschungen in Form des Buches *Die Galerie Thannhauser: Van Gogh wird zur Marke* präsentieren und damit das offizielle Programm des Abends beschließen.

Ich danke Ihnen sehr für Ihre Aufmerksamkeit und wünsche Ihnen einen schönen Abend.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

# KEYNOTE

## General Director of RKD – The Netherlands Institute for Art History, The Hague

*Chris Stolwijk*



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Chris Stolwijk © Photo: Robert Gruber*

Excellencies, dear ladies and gentlemen, dear colleagues, dear friends, it is a great honour and privilege to lecture here in Berlin today, commemorating ZADIK's 25th anniversary. As a colleague, as an art historian, as a researcher, and as a 'user' of ZADIK's 'Art Dealers' Archives' and holdings over the last decade, I want to congratulate ZADIK's board, Prof. Herzog and his team, and the co-organizers wholeheartedly, wishing the art archives a long and healthy life. Besides, I want to thank the co-organizers of this symposium: the Department of Art History at the University of Cologne, basis wien – Documentation Centre for Contemporary Art, and the Institute of Modern Art Nuremberg. I also want to take the opportunity to thank my colleagues Monique Hageman, Nora Koldehoff, Megan Fontanella, and Stefan Koldehoff.

Some years ago, we went on a research journey that, finally, led us to the German capital, where the Thannhauser Gallery bloomed in the 1920s.

## Resources

Resources such as the ZADIK, the Getty Research Institute in Los Angeles, the Frick Reference Library in New York City, and the RKD, to name only a few, can—with their holdings of art dealers' archives—open wider fields of research concerning provenances, distribution, and reception of individual works of art and the (international) art trade. These archives provide scholars with a wealth of information about artworks that have come into the art market and about the reception of art and artists during specific periods of time. They show, for example, how art dealers managed to popularise previously little-known artists, establishing their names on this market by highlighting their art-historical significance and positioning them in exhibitions.

This kind of key data can be presented in conjunction with other art histories: the history of art galleries and their stocks, the history of an international clientele, the marketing history and the way art galleries tried to influence the market. Art archives such as the Thannhausers' also enlighten personal and family histories. Ever since the end of the Second World War, Nazi-looted art and restitution questions have raised issues and disturbed international society. The Thannhauser Galleries' records can provide building blocks allowing to reconstruct provenances of artworks and collections, and thus making an important contribution in resolving some of the issues raised. These resources are invaluable, indeed.

Whilst preparing this lecture, I realized that ZADIK's 25-year existence more or less covers my own personal history in this research field. Since my PhD research on the status of art and artists in the Netherlands in the second half of the nineteenth century in the early 1990s (research into a transnational perspective of art and the migration of people), objects and ideas have boomed. An essential aspect of this research is the history of patronage and the development of networks, institutional and otherwise, including international art trade and its clientele. This contributes to a better understanding of the "afterlife" of art and artists in terms of reception and to the establishment of a canon.

## Kunstmarktforschung

Today, I will focus on the contribution of Kunstmarktforschung to art history in general, and on art dealers' archives in particular. I will do this by presenting, as a *pars pro toto*, the research on the archives of the Thannhauser Gallery that has been conducted over the last decade.

Kunstmarktforschung can shed new light on the history of art galleries, on the international art-buying public (collectors), on the ways art trade played an important role in distributing and promoting works of art, on the reception of a particular artist, on the provenance and collecting history, on the creation of a canon of ‘modern artists’, and, ultimately, on the development of expertise and connoisseurship. By focussing on Thannhauser and Van Gogh, by exploring different archival materials and documents from the Thannhauser Archive (including sales ledgers, correspondence, books, and exhibition catalogues) and its unique Kundenkartei (client card index), I want to stress out the importance of art archives as invaluable resources and Kunstmarktforschung as a much-needed methodology in the art-historical field.

## Broader Approaches

Before delving deeper into these archival materials and documents, several broader approaches of Kunstmarktforschung can be identified. Firstly, the most traditional and most common one is the monographical study, which focuses on an individual artist, his or her position on the art market and connections with the trade.

Secondly, prosopographical research, a collective biography, into art and artists concentrates on a group of artists. Research follows this group through time and/or at a specific location. Considerable attention is paid to institutional networks and mechanisms. Research and exhibition projects such as *Dutch Utopia: American Artists in Holland, 1880–1914* (2009) or *Retour de Paris: Dutch Artists in Paris*, a research-based exhibition in Amsterdam and Paris in 2017 and 2018, are just examples of this approach.

Thirdly, a similar prosopographical methodology is employed in research into specific art markets and art dealers. In *The Rise of the Modern Art Market in London, 1850–1939* (2011), these markets are examined from different points of view. During the last years, there has been much research into individual art galleries and dealers and their networks of artists and collectors, too. An early example is *Theo van Gogh (1857–1891): art dealer, collector and brother of Vincent* from 1999, followed by, among others, *From Cézanne to Picasso: Masterpieces from the Vollard Gallery* (2006), *Van Gogh’s Twin: The Scottish Art Dealer Alexander Reid* (2010), and *Discovering the Impressionists: Paul Durand-Ruel and the New Painting* (2015).

Finally, research can focus on the relationship between the art market and a single artist, as in *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for the Twentieth-century Art* (1996), or on the relationship between a single gallery or dealer and a single artist.

## Van Gogh's Afterlife

As far as research into the afterlife of Van Gogh and his works is concerned, this approach was first adopted by the end of the 1980s with *Vincent van Gogh and Paul Cassirer, Berlin: The reception of Van Gogh in Germany from 1901 to 1914*. This approach, based on documentary material and on combining inventories, exhibition lists, letters, documents and other materials from the Van Gogh family estate with Cassirer's records, came to great fruition. It laid a foundation for research looking specifically at provenance, reception, and collection history. During the period from 1905 to 1925, the Berlin gallerist Paul Cassirer was undoubtedly the greatest promotor of Van Gogh in Germany. Cassirer has been the subject of numerous publications, including *Kunstsalon Cassirer*, a monumental publication by Bernhard Echte and Walter Feilchenfeldt.

Van Gogh died in 1890, and according to the artist Emile Bernard, the future of his work laid in France. However, due to the efforts of Jo van Gogh-Bonger, the widow of Vincent van Gogh's younger brother Theo, and a network of friends and critics, there were already exhibitions organized in his homeland in the early 1890s. These generated attention in the press, stimulated early sales and presentations at art galleries and artists' societies. Around 1900, greater awareness of Van Gogh's oeuvre was further promoted, also on an international scale. By 1905, when the first retrospective of the artist was organized in Amsterdam fifteen years after his death, Van Gogh's works had found their way to collectors, museums, and art dealers. Van Gogh's reputation was starting to spread indeed. In recent years, detailed studies have been published about Van Gogh and the art market, including *The Account Book of Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger* (2002). With these studies, we also get a sense of the deft way in which the public was made aware of Van Gogh's key role in shaping 'modern' art in Europe. The art trade's contribution was crucial here.

## Thannhauser Galleries

By contrast, the history and impact of the Thannhauser art dealer-family and its operations in Germany and Switzerland have only been explored in a piecemeal way. Up to the Second World War, the gallery numbered among the most important and most influential ones in Europe. The major role of the firm's branches in Munich, Berlin, and Lucerne has only been topic of very little systematic research. The undoubted quality of Van Gogh's work, the success it enjoyed, at first with private collectors and later with public collections in Europe and in the United States, was not simply down to chance: It was also the result of some targeted measures.

More than half a century of dealings by the Thannhauser Galleries provide an insight into the reception of Van Gogh in the first half of the twentieth century, the rise of art-historical scholarship, and the way art dealers, critics, artists, and collectors endeavoured to ensure Van Gogh a place as one of the pioneers of modern art in the canon of Western European art history. However, the history of the Thannhauser Galleries cannot be viewed in isolation, but has also to take broader socio-economic and political contexts into account. The dramatic developments in Europe left deep scars in the personal and professional life of the Jewish Thannhauser family, who had lived in Germany for centuries. During the First World War, when the international art market came to a virtual standstill, Justin Thannhauser fought for his native country. Germany suffered runaway inflation in the early 1920s and a deep recession after the Wall Street Crash of 1929. In 1933, the Nazis embarked on their horrifying persecution of their Jewish compatriots, and in 1937, the Thannhausers had to pay the compulsory emigration tax and had to flee the country for good, abandoning much of their properties. Eventually, in 1941, they reached New York, where they found a safe haven.

## Moderne Galerie

Around 1900, the future for the Thannhausers looked very different. At that time, Van Gogh's star as an important representative of the most progressive art movement swiftly rose. Exhibitions enabled the public to see his art that some regarded as the product of a disturbed mind and others as the work of a genius. The sale of his work increased his visibility and established his reputation. By the time Josef Brakl and Heinrich Thannhauser put on their Van Gogh show in their *Moderne Kunsthandlung* in Munich in 1908, Van Gogh was no longer a complete unknown

artist in Munich either. In February and March 1903, the public could see seven of his works at the Spring Exhibition of the Munich Secession, where *Enclosed Field in the Rain* (F650) and *Orchard in Bloom with Poplars in the Foreground* (F516) were purchased by the progressive museum director Hugo von Tschudi.

In 1909, Heinrich Thannhauser established his own *Moderne Galerie* as a place for modern art. With some two hundred contemporary works by German artists, such as Liebermann and Von Uhde, and fifty-five works of Impressionist and Post-Impressionist art by Degas, Manet, Monet, Pissarro, and Renoir, the opening exhibition was impressive.

Heinrich Thannhauser as a former entrepreneur in the fashion and lighting sector had plenty of experience in presenting luxury articles to a modern public. He used the formula of modern paintings in conjunction with new interior design successfully. Housed in the magnificent Arcopalais, the gallery had several beautifully furnished exhibition spaces, with an intimate atmosphere that made a deep impression: "Seeing the painting in an interior, this is the key feature of the modern art salon", one critic wrote. The *Moderne Galerie* had the "character of a gentleman's residence. [...] Here one does not feel one is in an overcrowded sales room in a picture market; it is like the welcoming home of a collector: attractive modern furniture makes these individual rooms comfortable", another journalist declared. Thannhauser's business motto in those days—reasonable prices, identical for everyone, and strictly non-negotiable—speaks volumes in this respect.

In designing his *Moderne Galerie*, Thannhauser sought to raise contemporary art to the status of the museum and of the canon. He developed an ambitious program of exhibitions. He staged large shows of contemporary art from Germany and beyond, for which he could call upon collectors, the stock of fellow dealers and his own purchases, holdings, and commissions. The spacious exhibition rooms provided the opportunity to present works without clutter, on a more individual basis, and filling the walls from skirting to ceiling was not necessary, so that visitors could devote their full attention to the objects and follow the development of an artist, often in conjunction with the work of his contemporaries.

## Ambitious Program

In 1927, Heinrich's son Justin Thannhauser opened a new gallery building at number 13 on Berlin's tree-lined Bellevuestraße. The open and transparent quality distinguished it from almost every other gallery in the

capital. Any art enthusiast, out for a stroll, could see immediately what awaited him within. Inside, Thannhauser further developed an ambitious program of exhibitions again, and staged large shows of contemporary art. The new exhibition rooms in Berlin provided the opportunity to present works without clutter, too. Discretion characterizes international art dealing. For special clients, there were rooms on the upper floors where exclusive viewings could take place and prices could be negotiated.

To accompany these museum-like shows of contemporary art in the tastefully furnished interiors, Thannhauser made shrewd use of publicity. He published lavishly illustrated catalogues in a range of price brackets, with commissioned essays by authoritative art historians and critics, placing the works in a historical context and justifying their presence in the show. Thannhauser made clear that he wanted to focus on “the group of progressive artists, who have by and large united and gathered in the German Secession”, and on international trends arising out of (French) Impressionism and Post-Impressionism. To promote modern French art, Thannhauser turned to Rudolf Meyer Riefstahl, who was to become a renowned connoisseur of Islamic art in later life. In the years leading up to the First World War, the *Moderne Galerie* staged shows of works—some large, some more modest—by artists such as Cuno Amiet, Van Gogh, Gauguin, and Picasso. The gallery presented Van Gogh as an example of international development, not as a German artist, the approach adopted in the nationalistically, geographically, and psychologically biased art literature of the day. As well as selling the work of established artists, it was also important to support “promising young painters”. Thannhauser focused on those associated with the Secession and, from 1909 onwards, also on the members of *Neue Künstlervereinigung München* (Alexej von Jawlensky, Franz Marc, August Macke, Marianne von Werefkin, and Wassily Kandinsky) and *Der Blaue Reiter*. Additionally, Thannhauser gave his support to the Expressionist *Künstlervereinigung Sema* (Klee, Kubin, Oppenheimer, and Egon Schiele).

At the same time, the art trade was faced with the still meagre art-historical documentation about Van Gogh’s oeuvre. The artist’s work had certainly generated a great deal of attention, several serious art-historical publications had appeared and various editions of his letters and excerpts from them had seen the light, but it was not until 1928, that Jacob-Baart de la Faille brought out the first extensive catalogue raisonné. Before that, the Thannhausers and all the others had to rely on traditional mutual trust, their own differentiation skills, and the opinion of experts and their

attributions. Despite these time-honoured practices, the authenticity of *Flowers in a Vase* (cat. 9), that in 1916 was praised as a Van Gogh from his Paris period in which his “power” could already be seen, was rejected even before 1928.

## Marketing Van Gogh

The basis on which all the promotional measures—we would call them “marketing tools” nowadays—are founded is the trust between a company and its customers. When a collector came to the gallery to acquire not just a tangible asset, but effectively a piece of art history, the member of staff attending to them was not merely a salesperson or middleman, but also, and primarily, an expert in whom the customer could place his trust. This contributed crucially to the success of the Thannhauser Galleries.

From the very start, the Thannhauser Galleries managed to reach an international clientele. The Galleries’ most important working tool was its client card index, the so-called Kundenkartei. Placed in wooden boxes, it provides detailed—but strictly confidential—information about previous sales discussions and the current state of negotiations. In addition to the index, there are sales and purchase ledgers, correspondences, and the tiny pocket-books which Justin Thannhauser used to note down, in microscopic handwriting, any new information he obtained about a particular artwork or client.

Client records represent one of the most privileged and closely-guarded sources of information about any gallery anywhere in the world. As a scholar I had never come across such a source till the Thannhauser archives were opened in 2005. This old card index file contains information about purchases and sales by collectors. Information about their finances. Information about personal likes and dislikes. Information about rivalries with other collectors. Knowledge of their interests, what works they owned, what items they might be prepared to buy or sell—and at what price—constituted an invaluable asset that could affect deals for years and decades in the future. Besides gathering this kind of information, the Thannhauser Gallery collected material such as expert reports, photographs, correspondences, and hints to other collectors who might be looking to buy. This pertains particularly to the relation to Van Gogh. Only very few members of staff had access to the (client) records, which often contained confidential information unknown even to the clients themselves. The main concern, however, was to keep the information from the competition, in order to preclude the clients from switching to

another gallery that might offer better terms. Special information is to be found in the Thannhauser archive, too. Thus, after a visit by the wife of the London-based mining entrepreneur and “King of Copper” Sir Alfred Chester Beatty in 1935, Thannhauser’s colleague Siegfried Rosengart noted on the client card: “Wildenstein said to Justin Thannhauser: ‘I’ll never manage to sell anything to Mrs. Beatty—you have to be a drinker to be able to do that. That’s a job for Paul [Paul Roemer—another member of staff]; that’s what he did with Mrs. Chester Dale’.”

Just as important as these details, which could influence negotiations, was the information about clients’ visits and conversations concerning the clients’ own collections—and thus, about the location of works that the Thannhausers or the current owners might offer for sale. After a visit of the Swiss entrepreneur Georg Boner, for example, Paul Roemer noted: “Owns Van Gogh—still life w. yellow books—shown at the exhibition *The Still Life* at the Galerie Matthiesen in 1927.” In some cases, the client records have preserved information about private collections that don’t exist any longer and that no catalogues or other material were ever published about. Such lacunae have often arisen as the owners of some collections were Jewish. They were persecuted, murdered or driven out of Germany after 1933, their artworks being ransacked or stolen.

## Sales

Up to ca. 1920, roughly one in every two works sold by Thannhauser went to a non-German buyer. They included the Basel-based industrialist and collector Rudolf Staechelin, the Danish collector Christian Tetzgen-Lund and the Czech-born conductor, composer and art-dealing collector Josef Stransky. Nowadays, Stransky’s collection, with important works by Cézanne, Gauguin, Manet, Monet, Picasso, and Van Gogh, is regarded as exemplary. As a partner in the New York gallery E. Gimpel & Wildenstein (from 1933 called Wildenstein & Co.), Stransky was relevant to opening up the American market. In 1920, Stransky acquired the *Portrait of Camille Roulin*, which had previously belonged to Meier-Graefe. Although Thannhauser offered some works from Van Gogh’s Dutch and Paris periods, the interest of the art-buying public seems to have focused on Van Gogh’s later work, which could be placed in Meyer Riefstahl’s international line of Cézanne, Gauguin, and Seurat more easily. Four of the twenty paintings Thannhauser bought and sold were from the Paris period and as many as twelve from the 1888–90 period. The Moderne Galerie moreover dealt almost exclusively in paintings.

After the opening of the Lucerne branch in 1919, the Thannhauser Gallery endeavoured to provide an even better service for their international clientele and a range of major exhibitions were staged. In June 1927, Justin Thannhauser opened Bellevuestraße Berlin. Thannhauser presented himself in the way that had proved successful since 1909. In the spacious exhibition rooms, the gallery staged museum-standard retrospectives of German, Impressionist, and Post-Impressionist art (1927), Monet (1928), Gauguin (1928), and Matisse (1930).

The weak market of these years is evident in the sales ledgers. Until 1927, the gallery only managed to get eleven Van Gogh paintings. And sold six. They included the impressive *Portrait of Joseph Roulin*, sold on to the furrier Bernhard Mayer from Zurich in 1926. The Leicester Galleries had bought the painting from Jo van Gogh-Bonger in January 1924 for the (then) National Gallery, Millbank. The same month, she took it back in exchange for *Sunflowers* (F454). In February 1924, Thannhauser started trying to find a new owner for it. Up to the sale in 1926, the client records contain some fifty offers to collectors, dealers and museums worldwide. In June 1925, for instance, it was noted, that Lilly Fischel from the Kunst-halle Karlsruhe was able to come up with a higher price and meet the terms and conditions, but the Art Institute of Chicago, the Museum Bres-lau, the Minneapolis Institute of Art, and other museums, several dealers and collectors had also shown serious interest. In the end, *Portrait of Joseph Roulin* went to Bernhard Mayer for 46,500 Swiss francs, whereas in May 1924, it had been offered to the Art Institute of Chicago for 70,000 Franken.

Up to the time when he was forced to leave Germany in 1937, Thannhauser was associated with the dealing of some sixty works. It can be said with a degree of certainty, that around one in five of these sixty works went to a German buyer. There was still little interest in Van Gogh's earliest paintings. Most works, particularly those from the later (the French) period, went to collections of non-German buyers: to Argentina (1), Australia (2), France (3), Norway (1), Czechoslovakia (1), the United States (12), and Switzerland (4).

## *Cypresses*

The most eye-catching work handled in this period was undoubtedly *Cypresses*, now in the Metropolitan Museum of Art in New York. After Thannhauser had acquired it from the heirs of his client Fritz Meyer-Fierz in October 1923, more than eight years of intensive marketing and offers

followed. *Cypresses* was shown to clients at least 165 times; almost every client—collectors, dealers, museum directors—in Thannhauser's client files must have seen it. In December 1923, Bryson Burroughs, director of the Met, could have purchased it for a "public-pleasing" price of 17,000 US dollars, but the museum had to wait until 1949 to add the painting to the collection for what was undoubtedly a much higher price, again through Thannhauser's.

*Cypresses* was an important calling card for Thannhauser as an example of Van Gogh's extraordinary contribution to modern art. The work was displayed in Thannhauser's first Berlin exhibition at the Berliner Künstlerhaus from January to February 1927. It was the key piece among the 263 works at the grand opening of the new gallery in Berlin. It was positioned in the window of the Berlin gallery. It could be seen at Bernheim-Jeune's from June to July 1927. And it appeared at the very first (loan) exhibition of the Museum of Modern Art in 1929.

The sale of *Cypresses* provides a fascinating insight into the sales operations of the Thannhauser Galleries. Until early 1925, the house offered the painting for a price between 85,000 and 125,000 Swiss francs. In 1925/26, the asking price gradually rose to 200,000 francs, more than twice as much. In February 1929, Ludwig Justi, director of the Nationalgalerie Berlin from 1909 to 1933, was asked to pay 250,000 francs for it. A few months later, *Cypresses* was insured for 120,000 US dollars for the exhibition in New York, seven times the sum at which it had been offered to Bryson Burroughs of the Met five years earlier.

After the stock-market crash in October 1929, the price of *Cypresses* fell rapidly because of the dire economic situation and the galloping inflation. In August and September 1931, it was offered to the well-known collector Harry Bakwin, to Rodolphe Baron Meyer de Schauensee, and to the manufacturer and collector Otto Krebs for around 50,000 US dollars, 60 % less than the insured value in the summer of 1929. "*Cypresses* not available for sale for last 4 or 5 years. Now possibly to be had due to shortage of funds", we can read in the client records.

Eventually, Salman Schocken, publisher and owner of the department store chain Kaufhaus Schocken, bought *Cypresses* in December 1931 for around 50,000 US dollars. Schocken was amassing a famous library of Judaic works but was not known as a collector of paintings: "He collects small statues and bronzes, buys only occasionally, in so far as required to decorate his house. It seems that it will soon be his wife's birthday". He

must have taken the purchase for a good investment in the light of monetary crisis and credit issues.

## Later Years

The crisis hit the Thannhauser Galleries with maximum force. Capital was withdrawn from Germany, foreign investments stalled. The Thannhauser Galleries effectively ceased to invest. In the period between around 1930 and 1937, the year Thannhauser left Berlin and went to Paris, the documents contain references to only four works by Van Gogh that the gallery seemingly purchased; fourteen Van Goghs, four of them drawings, were sold.

After the outbreak of the Second World War, Justin Thannhauser managed to reach New York in 1941. Various items from the stock of the old Thannhauser Galleries had already been shipped to his new home via Switzerland, South America, and elsewhere. In New York, he positioned himself as a private dealer. It emerges from his note-books that he was involved in some forty Van Gogh transactions up to the end of the 1950s. More than half of the transactions in these later years involved works that Thannhauser had taken on consignment. He had reached a certain age, when clients—or their heirs—with whom he had done business earlier in his career started to call on him again for advice and assistance. Among them was Salman Schocken, for whom he sold *Cypresses* to the Metropolitan Museum of Art.

From the very start, the Thannhauser Galleries presented Van Gogh as an exponent of an international movement in modern art. His dealings also reflect the history of an artist's reputation. By displaying works in lavishly furnished exhibition spaces, by organizing an ambitious program of exhibitions, including impressive shows of modern art, accompanied by illustrated catalogues and in-depth art-historical texts, the Thannhauser Gallery reached out to an international clientele and contributed to the establishment of Van Gogh's status as one of the pioneers of modern art.

The Thannhauser Archives make it possible to trace the handlings of works of art by this important art dealer's firm, more accurately to reconstruct provenances, prices and marketing strategies, and to chart the widespread international network of other dealers and collectors. An invaluable resource, indeed.

# KEYNOTE

## Generaldirektor des RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag

*Chris Stolwijk*

Verehrte Herrschaften, sehr geehrte Damen und Herren, liebe Kollegen\*, liebe Freunde, es ist mir eine große Ehre und ein Privileg, heute hier in Berlin diesen Vortrag zur Feier des 25. Geburtstages des ZADIK zu halten. Ich gratuliere dem Vorstand des ZADIK, Herrn Prof. Dr. Herzog und seinem Team sowie den übrigen beteiligten Institutionen als Kollege, als Kunsthistoriker, als Forscher und als Nutzer des Kunsthandelsarchivs und der Bestände des ZADIK allgemein – ich wünsche den Archiven ein langes und gesundes Leben. Weiterhin möchte ich den Co-Organisatoren dieser Konferenz danken: dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Köln, basis wien – Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst und dem Institut für moderne Kunst in Nürnberg. Außerdem möchte ich die Gelegenheit nutzen, um meinen Kolleginnen Monique Hageman, Nora Koldehoff, Megan Fontanella und meinem Kollegen Stefan Koldehoff zu danken.

Vor einigen Jahren traten wir gemeinsam eine Forschungsreise an, die uns in die deutsche Hauptstadt führte, wo die Galerie Thannhauser in den 1920er-Jahren aufblühte.

### Informationsquellen

Quellensammlungen wie das ZADIK, das Getty Research Institute in Los Angeles, die Frick Reference Library in New York City oder das RKD – um nur ein paar zu nennen – können mithilfe von Beständen aus Kunsthandelsarchiven die Erforschung einzelner Kunstwerke sowie des (internationalen) Kunsthandels im Hinblick auf Fragen der Provenienz, des Verkaufs und der Rezeption vorantreiben. Diese Archive liefern Forschenden eine Fülle von Informationen zu Kunstwerken und der Rezeption von Kunst und Künstlern in einer bestimmten Zeitspanne. Sie können beispielsweise aufzeigen, wie Kunsthändler es geschafft haben, bis dato wenig bekannte Künstler berühmt zu machen und ihre Namen auf dem

Markt zu etablieren, indem sie ihre kunsthistorische Bedeutung herausarbeiteten und sie in Ausstellungen integrierten.

Diese Art von Schlüsseldaten kann auch in Beziehung zu anderen Bereichen der Kunstgeschichte gesetzt werden – der Geschichte der Kunstgalerien und ihrer Bestände, der Geschichte einer internationalen Klientel, der Vermarktungsgeschichte und der Geschichte der Einflussnahme von Kunstgalerien auf den Kunstmarkt. Archive wie das der Galerien Thannhauser bringen auch persönliche und familiäre Schicksale ans Licht. Seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges haben etwa der Kunstraub der Nazis und die damit in Zusammenhang stehenden Restitutionsfragen immer wieder zu Diskussionen geführt und haben die internationale Gemeinschaft aufgebracht. Das Archiv der Galerien Thannhauser kann wichtige Puzzleteile zur Klärung der Provenienz von Kunstwerken und Sammlungen liefern und damit zur Klärung von aufgeworfenen Fragen und Konflikten beitragen. Diese Quellen sind in der Tat von unschätzbarem Wert.

Während der Ausarbeitung dieses Vortrages ist mir bewusst geworden, dass das 25-jährige Bestehen des ZADIK auch die 25 Jahre meiner eigenen Geschichte auf diesem Forschungsfeld abdeckt. Seit der Forschung für meine Doktorarbeit zum Status von Kunst und Künstlern in den Niederlanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den frühen 1990er-Jahren (Forschung zu einer transnationalen Perspektive auf Kunst und die Migration von Menschen), haben Forschungsgegenstände und Ideen einen wahren Boom erlebt. Ein wichtiger Teil dieser Forschung betrifft die Entwicklung des Mäzenatentums und die Herausbildung von Netzwerken, institutionellen und anderen, wozu auch der internationale Kunsthandel und seine Klientel zählen. Die Ergebnisse tragen zu einem besseren Verständnis des »Nachlebens« von Kunst und Künstlern in Bezug auf ihre Rezeption und zur Herausbildung eines Kanons bei.

## Kunstmarktforschung

Heute möchte ich mich auf den Beitrag der Kunstmarktforschung zur Kunstgeschichte im Allgemeinen und auf die Kunsthandelsarchive im Besonderen konzentrieren. Ich möchte dies tun, indem ich als Pars pro Toto die Forschung vorstelle, die im letzten Jahrzehnt zum Archiv der Galerie Thannhauser betrieben wurde.

Kunstmarktforschung kann ein neues Licht auf verschiedene Bereiche werfen, etwa auf die Geschichte von Kunstgalerien, die internationale Kunstsammlerszene, die wichtige Rolle, die der Kunsthandel bei der Ver-

breitung und Förderung von Kunstwerken gespielt hat, die Rezeption einer bestimmten Künstlerin oder eines Künstlers, die Provenienz- und Sammlungsgeschichte, die Genese eines Kanons ›moderner Künstler‹ oder auch auf die Herausbildung von Expertise und Kennerschaft. Mit der Fokussierung auf Thannhauser und van Gogh sowie verschiedene Archivmaterialien und Dokumente des Thannhauser-Archivs (Verkaufsbücher, Korrespondenzen, Bücher, Ausstellungskataloge und die einzigartige Kundenkartei), möchte ich die Bedeutung von Kunstarchiven als unschätzbar wertvolle Quelle und die Kunstmarktforschung als notwendige Methodik für die Kunstgeschichte insgesamt hervorheben.

## Herangehensweisen

Bevor wir uns genauer mit den erwähnten Archivmaterialien befassen, will ich zunächst einige allgemeine Ansätze der Kunstmarktforschung vorstellen. Zunächst einmal wäre da als traditionellste und am weitesten verbreitete Form das monographische Studium, das sich mit einzelnen Künstlerinnen oder Künstlern, ihrer Stellung auf dem Kunstmarkt sowie ihren Verbindungen zum Kunsthandel befasst.

Als zweites gibt es die prosopographische Forschung, die sich auf Gruppen und Künstlerkollektive konzentriert. Sie folgt der jeweiligen Gruppe durch die Zeit und/oder an bestimmte Orte. Viel Aufmerksamkeit wird dabei häufig institutionellen Netzwerken und Mechanismen gewidmet. Beispiele für Ergebnisse dieser Herangehensweise sind etwa die forschungsbasierten Ausstellungen *Dutch Utopia: American Artists in Holland, 1880–1914* von 2009 in Paris oder *Retour de Paris: Dutch Artists in Paris* in Amsterdam und Paris 2017 bzw. 2018.

Drittens gibt es eine ähnlich prosopographische Forschungsmethode, die sich allerdings auf bestimmte Kunstmärkte und -händler bezieht. In *The Rise of the Modern Art Market in London, 1850–1939* von 2011 wurden diese Märkte aus verschiedenen Blickwinkeln unter die Lupe genommen. In den letzten Jahren hat es außerdem einige Forschung zu einzelnen Kunstgalerien und -händlern sowie ihrem Künstler- und Sammlernetzwerk gegeben. Ein frühes Beispiel dafür ist *Theo van Gogh (1857–1891): art dealer, collector and brother of Vincent* von 1999, gefolgt von u.a. *From Cézanne to Picasso: Masterpieces from the Vollard Gallery* von 2006, *Van Gogh's Twin: The Scottish Art Dealer Alexander Reid* von 2010 und *Discovering the Impressionists: Paul Durand-Ruel and the New Painting* von 2015.

Zu guter Letzt kann sich die Forschung auch auf die Beziehung zwischen dem Kunstmarkt und einem einzelnen Künstler konzentrieren, wie in *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for the Twentieth-century Art* von 1996 geschehen, oder auch auf die Beziehung einer bestimmten Galerie oder eines Kunsthändlers zu einem einzelnen Künstler.

## Van Goghs Nachleben

Auf die Erforschung des Nachlebens von van Gogh und seiner Werke wurde der Fokus zum ersten Mal mit *Vincent van Gogh and Paul Cassirer, Berlin: The reception of Van Gogh in Germany from 1901–1914* Ende der 1980er-Jahre gelegt. Dieser Ansatz, der auf Dokumentationsmaterial und dem Zusammenführen von Bestandslisten, Ausstellungslisten, Briefen und weiterem Material aus dem Familiennachlass der Familie van Gogh mit den Dokumenten Cassirers basiert, hat sich als äußerst fruchtbar erwiesen. Er ebnete den Weg für Forschungsfragen, die sich speziell mit Provenienz, Rezeption und Ausstellungsgeschichte auseinandersetzten. Zwischen 1905 und 1925 war der Berliner Galerist Paul Cassirer ohne Zweifel der größte Förderer van Goghs in Deutschland. Cassirer selbst ist Gegenstand einer Vielzahl von Publikationen, darunter *Kunstsalon Cassirer*, ein monumentaler Band von Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt.

Van Gogh starb 1890 und dem Künstler Emile Bernard zufolge lag die Zukunft seines Werkes in Frankreich. Dank der Bemühungen von Jo van Gogh-Bonger, der Witwe von van Goghs jüngerem Bruder Theo, sowie einer Gruppe von Freunden und Kritikern, gab es schon in den 1890er-Jahren Ausstellungen seiner Bilder in van Goghs Heimatland. Diese zogen die Aufmerksamkeit der Presse auf sich und regten erste Käufe sowie Präsentationen in Kunstgalerien und Kunstgesellschaften an. Um 1900 war van Goghs Œuvre dann auch international relevant. 1905, im Jahr der ersten Retrospektive seines Werkes in Amsterdam, 15 Jahre nach seinem Tod, hatten zahlreiche Bilder van Goghs bereits ihren Weg zu Sammlern, Museen und Kunsthändlern gefunden. Seine Reputation stieg und stieg. In den letzten Jahren wurden auch einige detaillierte Studien zum Verhältnis von van Gogh und dem Kunstmarkt veröffentlicht, z.B. *The Account Book of Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger* von 2002. Diese Studie verdeutlicht unter anderem, auf welche geschickte Art und Weise die Öffentlichkeit auf die Schlüsselrolle van Goghs bei der

Ausformung »moderner« Kunst in Europa aufmerksam gemacht wurde. Der Beitrag des Kunsthandels war dafür zentral von Bedeutung.

## Die Thannhauser-Galerien

Die Geschichte und der Einfluss der Kunsthändlerfamilie Thannhauser sowie ihre Geschäfte in Deutschland und der Schweiz sind dagegen bisher nur bruchstückhaft erforscht. Bis zum Zweiten Weltkrieg gehörte die Galerie zu den wichtigsten und einflussreichsten in Europa. Die zentrale Rolle ihrer Dependancen in München, Berlin und Luzern war bisher sehr selten Gegenstand systematischer Recherche. Trotz der unbestrittenen Qualität von van Goghs Werk, wurde der Erfolg, den es zunächst bei privaten Sammlern und dann auch bei öffentlichen Sammlungen in Europa und den USA hatte, nicht dem Zufall überlassen: Er war auch das Ergebnis einiger gezielter Maßnahmen.

Die über etwa ein halbes Jahrhundert geführten Geschäfte der Galerien Thannhauser geben Aufschluss über die Rezeption van Goghs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, über den Aufstieg kunsthistorischer Forschung und über die Bemühungen von Kunsthändlern, Kritikern, Künstlern und Sammlern, van Gogh einen Platz als einem der Pioniere moderner Kunst im Kanon westeuropäischer Kunstgeschichte zu sichern. Die Geschichte der Galerien Thannhauser kann allerdings nicht isoliert vom größeren sozioökonomischen und politischen Kontext betrachtet werden. Die dramatischen Entwicklungen in Europa hinterließen tiefe Wunden im privaten Leben und dem beruflichen Werdegang der jüdischen Thannhauser-Familie, die seit Jahrhunderten in Deutschland gelebt hatte. Noch im Ersten Weltkrieg, während dem der internationale Kunsthandel im Grunde zusammengebrochen war, hatte Justin Thannhauser für sein Heimatland gekämpft. In den frühen 1920er-Jahren litt Deutschland dann unter der galoppierenden Inflation und schlitterte nach dem Börsencrash von 1929 in eine tiefe Rezession. Ab 1933 begannen die Nazis mit der grauenvollen Verfolgung ihrer jüdischen Mitbürger. 1937 mussten die Thannhausers dann die Zwangsemigrationssteuer zahlen und das Land endgültig verlassen und waren gezwungen, den Großteil ihres Besitzes zurückzulassen. 1941 erreichten sie dann schließlich ihren neuen sicheren Hafen: New York.

## Moderne Galerie

Um 1900 hatte die Zukunft für die Thannhausers noch ganz anders ausgesehen. Zu dieser Zeit stieg van Goghs Stern als ein bedeutender Vertreter der wichtigsten progressiven künstlerischen Bewegung immer weiter auf. Immer mehr Ausstellungen ermöglichten es dem Publikum, sich seine Bilder anzusehen, die einige für die Produkte eines Geisteskranken und andere für das Werk eines Genies hielten. Der Verkauf der Bilder erhöhte seine Sichtbarkeit weiter und festigte seine Reputation. Als Josef Brakl und Heinrich Thannhauser 1908 ihre van Gogh-Ausstellung in ihrer Modernen Kunsthandlung in München organisierten, war der Künstler auch in München längst kein Unbekannter mehr. Im Februar und März des Jahres 1903 konnte das Publikum bereits sieben seiner Bilder in der Frühjahrsausstellung der Münchner Secession bewundern; *Weizenfeld im Regen* (F650) und *Blühender Obstgarten mit Blick auf Arles* (F516) wurden von dem progressiven Museumsdirektor Hugo von Tschudi gekauft.

1909 gründete Heinrich Thannhauser seine Moderne Galerie als Ausstellungsort für moderne Kunst. Mit ihren über 200 Werken zeitgenössischer deutscher Künstler wie Liebermann und von Uhde sowie 55 Werken impressionistischer und postimpressionistischer Kunst von Degas, Manet, Monet, Pissarro und Renoir war die Eröffnungsausstellung durchaus beeindruckend.

Heinrich Thannhauser war Unternehmer im Mode- und Beleuchtungsbereich gewesen und hatte demzufolge viel Erfahrung damit, Luxusartikel einem modernen Publikum zu präsentieren. Er brachte moderne Gemälde und neuartige Innenarchitektur erfolgreich zusammen. Untergebracht im prächtigen Arco-Palais, bestand die Galerie aus mehreren wunderschön möblierten Ausstellungsräumen, die mit ihrer intimen Atmosphäre Eindruck machten: »Seeing the painting in an interior, this is the key feature of the modern art salon«, schrieb ein Kritiker. Die Moderne Galerie besitze den »character of a gentleman's residence. [...] Here one does not feel one is in an overcrowded sales room in a picture market; it is like the welcoming home of a collector: attractive modern furniture makes these individual rooms comfortable«, verkündete ein anderer Journalist. Dazu passte auch Thannhausers damalige Geschäftsmaxime: moderate Preise, für jeden gleich und strikt unverhandelbar.

Mit seiner Modernen Galerie verfolgte Thannhauser das Ziel, die zeitgenössische Kunst auf die Ebene der Museen und des allgemeinen Kunstkanons zu heben. Er erarbeitete ein ehrgeiziges Ausstellungspro-

gramm und organisierte umfangreiche Ausstellungen zeitgenössischer Kunst aus Deutschland und darüber hinaus, für die er auf die Bestände von Sammlern und Kunsthändlerkollegen sowie seine eigenen Ankäufe und Auftragsarbeiten zurückgriff. Die weitläufigen Ausstellungsräume machten es möglich, die Ausstellungsstücke individuell, in reduziertem Ambiente und ohne Ablenkungen zu präsentieren. Die Wände von oben bis unten vollzuhängen, war nicht nötig, so dass die Besucher ihre volle Aufmerksamkeit den einzelnen Objekten widmen und die Entwicklung eines Künstlers verfolgen konnten, oftmals in Verbindung mit den Werken seiner Zeitgenossen.

### Ein ambitioniertes Programm

1927 eröffnete Heinrichs Sohn Justin Thannhauser eine neue Galerie in der Nummer 13 der mit Bäumen gesäumten Bellevuestraße. Die offene und lichtdurchflutete Bauweise unterschied sie von beinahe jeder anderen Galerie der Hauptstadt. Jeder vorbeispazierende Kunstenthusiast konnte von außen sofort erkennen, was ihn drinnen erwartete. Für diese Galerie entwickelte Thannhauser sein ehrgeiziges Ausstellungsprogramm weiter und organisierte große Präsentationen zeitgenössischer Kunst. Auch in den neuen Ausstellungsräumen konnten die Werke ohne Ablenkungen in den Mittelpunkt gestellt werden. Um der Vorliebe für Diskretion Genüge zu tun, die im internationalen Kunsthandel verbreitet ist, gab es in den oberen Stockwerken separate Räume für exklusive Besichtigungen und Preisverhandlungen.

Thannhauser bewarb diese fast schon musealen Präsentationen zeitgenössischer Kunst in geschmackvoll eingerichteten Räumen mit raffinierter Vermarktungsstrategie. Er ließ aufwendig illustrierte Kataloge in verschiedenen Preiskategorien drucken, für die er bei namhaften Kunsthistorikern und Kritikern Essays in Auftrag gab, die die jeweiligen Werke historisch verorteten und ihre Aufnahme in die Ausstellung legitimierten. Thannhauser ließ verlauten, dass er sich auf »die Gruppe moderner Künstler [konzentrieren wolle], die sich zum größten Teil in der Berliner Secession zusammengefunden hat«, sowie auf internationale Trends mit Ursprung im (französischen) Impressionismus und Postimpressionismus. Für die Förderung moderner französischer Kunst wandte sich Thannhauser an Rudolf Meyer Riefstahl, der später in seinem Leben ein anerkannter Kenner islamischer Kunst werden sollte. In den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg zeigte die Moderne Galerie große und kleinere Ausstellungen zu u.a. Cuno Amiet, van Gogh, Gauguin und Picasso. Die

Galerie stellte van Gogh als einen Vertreter der internationalen Avantgarde vor und nicht als deutschen Künstler, wie es die nationalistisch, geographisch und psychologisch voreingenommene Kunstliteratur der Zeit tat. Neben dem Verkauf der Werke etablierter Künstler war es Thannhauser auch wichtig, »vielversprechende junge Maler« zu fördern. Er wandte sich dabei zunächst vor allem den mit der Secession in Verbindung stehenden Künstlern zu, ab 1909 dann auch den Mitgliedern der Neuen Künstlervereinigung München (Alexej von Jawlensky, Franz Marc, August Macke, Marianne von Werefkin und Wassily Kandinsky) sowie des Blauen Reiters. Außerdem unterstützte er die expressionistische Künstlervereinigung Sema (Klee, Kubin, Oppenheimer und Egon Schiele).

Gleichzeitig stand dem jedoch die noch immer nur dürftige kunsthistorische Dokumentation von van Goghs Œuvre gegenüber. Sicher hatte sein Werk sehr viel Aufmerksamkeit erregt, auch waren bereits einige ernstzunehmende kunsthistorische Publikationen sowie einige Ausgaben von van Goghs Briefen bzw. verschiedene Auszüge daraus erschienen, aber es dauerte bis 1928, dass Jacob-Baart de la Faille das erste Werkverzeichnis herausbrachte. Bis dahin mussten sich die Thannhausers wie alle anderen auf gegenseitiges Vertrauen, die eigene Urteilskraft sowie auf die Meinungen und Zuschreibungen von Experten verlassen. Leider verhinderte diese althergebrachte Praxis nicht, dass die Authentizität des Bildes *Blumenvase* (Kat. 9) – das 1916 als ein van Gogh angepriesen wurde, in welchem die »Kraft« des Malers bereits auszumachen sei – noch vor 1928 wieder aberkannt wurde.

## Die Vermarktung van Goghs

Die Basis aller verkaufsfördernden Maßnahmen, ist das Vertrauen zwischen Firma und Kunde. Wenn ein Sammler in die Galerie kam, um statt einer reinen Vermögensanlage ein Stück Kunstgeschichte zu erwerben, war der Mitarbeiter, der sich seiner annahm, kein bloßer Verkäufer oder ein Mittelsmann, sondern zuallererst ein Experte, dem er Vertrauen schenken konnte. Dieser Ansatz trug maßgeblich zum Erfolg der Galerie Thannhauser bei.

Vom ersten Tag an schaffte es die Galerie Thannhauser, eine internationale Klientel zu erreichen. Am wichtigsten für die Galerie war dabei ihre Kundenkartei. In ihren hölzernen Kästen befanden sich detaillierte, aber streng geheime Informationen über frühere Verkaufsgespräche und den Status quo der Verhandlungen. Zusätzlich zu dieser Kundenkartei existierten Verzeichnisse über An- und Verkauf und Korrespondenzen

sowie die winzigen Notizbücher, in die Justin Thannhauser mit mikroskopisch kleiner Handschrift die neuesten Informationen zu einzelnen Werken oder Kunden notierte.

Kundeninformationen gehören überall in der Welt zu den vertraulichsten und am besten geschützten Informationsquellen über eine Galerie. Vor der Öffnung der Thannhauser-Archive 2005 war ich als Forscher nie an solche Informationen herangekommen. Dieser alte Kartenindex enthält natürlich Informationen über An- und Verkäufe der Sammler und darüber hinaus über ihre finanzielle Situation, persönliche Vorlieben und Abneigungen und über Rivalitäten zu anderen Sammlern. Zu wissen, wo ihre Interessen lagen, welche Werke sich in ihrem Besitz befanden und welche Stücke sie eventuell verkaufen oder kaufen würden und zu welchem Preis, war ein ungemeiner Vorteil, der sich jahre-, jahrzehntelang auszahlen konnte. Neben solcherlei Informationen sammelte die Galerie Thannhauser auch andere Materialien wie Expertengutachten, Fotografien, Korrespondenzen und Hinweise auf andere Sammler, die Interesse an bestimmten Bildern hatten. Dies trifft insbesondere in Bezug auf van Gogh zu. Nur ausgewählte Mitarbeiter hatten Zugang zur Kundenkartei, deren streng vertrauliche Informationen oftmals sogar den Kunden selbst unbekannt waren. Es war wichtig, dass die Konkurrenz nicht an diese Informationen herankam, um sicher zu gehen, dass die Kunden nicht zu einer anderen Galerie wechselten, die womöglich bessere Konditionen bot. Es lässt sich tatsächlich so manche sehr spezielle Information im Thannhauser-Archiv finden: So notierte Thannhausers Kollege Siegfried Rosengart nach dem Besuch der Ehefrau des in London lebenden Bergbauunternehmers und »Kupferkönigs« Sir Alfred Chester Beatty im Jahr 1935 auf der Karteikarte: »Wildenstein sagte zu Justin Thannhauser: ›Ich werde es niemals schaffen, Mrs. Beatty irgendwas zu verkaufen – dafür müsste man Trinker sein. Das ist ein Job für Paul [Paul Roemer – ein anderer Mitarbeiter], so hat er es bei Mrs. Chester Dale auch geschafft. ‹‹

Mindestens genauso wichtig wie diese Details, die sich durchaus entscheidend auf Verhandlungen auswirken konnten, waren Informationen über die Besuche der Kunden und die Gespräche über deren eigene Sammlung – also über den aktuellen Standort von Werken, die die Thannhausers bzw. die aktuellen Besitzer unter Umständen zum Verkauf anbieten würden. Nach einem Besuch des Schweizer Unternehmers Georg Boner notierte Paul Roemer etwa: »Besitzt einen van Gogh – Stilleben m. gelben Büchern – gezeigt auf der Ausstellung *Das Stilleben* in der Galerie Matthiesen 1927«. In manchen Fällen gibt die Kartei Aus-

kunft über Privatsammlungen, die heute so nicht mehr existieren und zu denen ansonsten keine Kataloge oder dergleichen vorliegen. Solche Informationslücken gibt es vor allem bei Sammlungen jüdischer Besitzer – sie wurden verfolgt, ermordet oder nach 1933 aus Deutschland vertrieben, ihre Bilder fielen Plünderungen und Diebstahl zum Opfer.

## Verkäufe

Bis 1920 ging fast die Hälfte der Bilder, die die Thannhausers verkauften, an nicht deutsche Käufer. Unter diesen waren z.B. der in Basel lebende Industrielle und Sammler Rudolf Staechelin, der dänische Sammler Christian Tetzen-Lund und der aus Tschechien stammende Dirigent, Komponist und Kunsthändler Josef Stransky. Heute wird Stranskys Sammlung, in die bedeutende Werke von Cézanne, Gauguin, Manet, Monet, Picasso und van Gogh gehörten, als exemplarisch angesehen. Als Teilhaber der New Yorker Galerie E. Gimpel & Wildenstein (1933 in Wildenstein & Co. umbenannt) war Stransky eine wichtige Figur in der Öffnung des amerikanischen Marktes. 1920 erwarb Stransky das *Porträt von Camille Roulin*, das vorher Meier-Graefe gehört hatte. Obwohl Thannhauser auch Werke aus van Goghs niederländischer und Pariser Zeit im Angebot hatte, schienen sich die Käufer vor allem für van Goghs späteres Werk zu interessieren, das sich einfacher der von Meyer Riefstahl postulierten internationalen Ausrichtung zuordnen ließ, zu der auch Cézanne, Gauguin und Seurat gehörten. Vier der 20 van Gogh-Werke, die Thannhauser erwarb und weiterverkaufte, stammten aus der Pariser Zeit und ganze zwölf aus der Zeit von 1888 bis 1890. Die Moderne Galerie verkaufte außerdem fast ausschließlich Gemälde.

Nach der Eröffnung der Luzerner Dependance 1919 machte es sich die Galerie Thannhauser zur Aufgabe, einen noch besseren Service für ihre internationale Kundschaft anzubieten und organisierte eine ganze Reihe größerer Ausstellungen. Im Juni 1927 eröffnete Justin Thannhauser dann die Dependance in der Bellevuestraße in Berlin. Er präsentierte sich so, wie er es seit 1909 erfolgreich getan hatte. In den weitläufigen Ausstellungsräumen zeigte die Galerie Retrospektiven auf Museumsniveau – zu deutscher, impressionistischer und postimpressionistischer Kunst (1927), zu Monet (1928), zu Gauguin (1928) und zu Matisse (1930).

Wie schwach der Markt in diesen Jahren war, wird aus den Verkaufsbüchern ersichtlich: Bis 1927 konnte die Galerie nur elf van Gogh-Bilder erwerben und sechs verkaufen, darunter das beeindruckende *Porträt von*

*Joseph Roulin*, das 1926 an den Kürschner Bernhard Mayer aus Zürich ging. Die Leicester Galleries hatten das Bild im Januar 1924 von Jo van Gogh-Bonger für die damalige National Gallery (Millbank) gekauft. Noch im selben Monat nahm sie es im Austausch für *Sonnenblumen* (F454) zurück. Im Februar 1924 begann Thannhauser, einen neuen Besitzer für das Bild zu suchen. Bis ins Jahr 1926 hinein verzeichnet die Kundenkartei rund 50 Angebote an Sammler, Händler und Museen weltweit. Im Juni 1925 zum Beispiel wurde notiert, dass Lilly Fischel von der Kunsthalle Karlsruhe höchstbietend war und die Geschäftsbedingungen akzeptierte. Doch das Art Institute of Chicago, das Museum Breslau, das Minneapolis Institute of Art und andere Museen sowie mehrere Kunsthändler und Sammler zeigten ebenfalls ernsthaftes Interesse. Am Ende ging *Porträt von Joseph Roulin* für 46.500 Schweizer Franken an Bernhard Mayer, obwohl es im Mai 1924 für 70.000 Franken dem Art Institute of Chicago angeboten worden war.

Bis zu seiner Vertreibung im Jahr 1937 war Thannhauser an rund 60 Verkäufen beteiligt. Mit einiger Sicherheit wissen wir, dass etwa ein Fünftel der betreffenden Werke an einen deutschen Käufer ging. Immer noch war das Interesse an van Goghs frühesten Werken eher gering. Die meisten seiner Werke, d.h. also vor allem jene der späteren (französischen) Periode, gingen an nicht deutsche Käufer, nämlich nach Australien (2), Argentinien (1), Frankreich (3), Norwegen (1), in die Tschechoslowakei (1), die USA (12) und in die Schweiz (4).

### *Zypressen*

Das aufsehenerregendste Werk, mit dem in dieser Zeit gehandelt wurde, war zweifellos *Zypressen*, das sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet. Nachdem Thannhauser es im Oktober 1923 von den Erben seines Klienten Fritz Meyer-Fierz erworben hatte, brauchte es acht Jahre des intensiven Marketings und stetiger neuer Angebote bis zum erfolgreichen Weiterverkauf. Das Bild wurde mindestens 165 Mal verschiedenen Kunden präsentiert. Beinahe jeder Kunde in Thannhausers Kartei – Sammler, Händler oder Museumsdirektor – muss es mindestens einmal gesehen haben. Im Dezember 1923 hätte Bryson Burroughs, der Direktor des Met, es für einen »publikumsgefälligen« Preis von 17.000 US-Dollar kaufen können, doch das Museum musste noch bis 1949 mit der Anschaffung warten – nun, freilich, für einen sehr viel höheren Preis.

*Zypressen* war Thannhausers Ass im Ärmel, wenn es darum ging, van Goghs außerordentlichen Beitrag zur modernen Kunst zu beweisen. Es war Teil von Thannhausers erster Berliner Ausstellung am Berliner Künstlerhaus im Januar und Februar 1927; es war das zentrale der 263 Werke, die bei der Eröffnung der Berliner Dependence gezeigt wurden; es wurde im Schaufenster der Berliner Filiale präsentiert; es wurde im Juni und Juli 1927 bei Bernheim-Jeune gezeigt und es war 1929 Teil der allerersten (Leihgaben-)Ausstellung des Museum of Modern Art. Die Verkaufshistorie dieses Bildes gibt faszinierende Einblicke in die Vorgehensweisen der Galerie. Bis zum Frühjahr 1925 wurde es für 85.000 bis 125.000 Schweizer Franken angeboten. In den Jahren 1925 und 1926 stieg sein Preis nach und nach auf 200.000 Franken, fast das Doppelte. Im Februar 1929 wurde es Ludwig Justi, dem Direktor der Nationalgalerie in Berlin von 1909 bis 1933, für 250.000 Franken angeboten. Einige Monate später wurde es für die New Yorker Ausstellung für 120.000 US-Dollar versichert – für das Siebenfache der Summe also, für die man es fünf Jahre zuvor Bryson Burroughs vom Met angeboten hatte.

Nach dem Börsencrash im Oktober 1929 fiel der Preis von *Zypressen* aufgrund der schwierigen ökonomischen Lage und der galoppierenden Inflation rapide. Im August und September 1931 wurde es dem bekannten Sammler Harry Bakwin, Rodolphe Baron Meyer de Schauensee und dem Industriellen und Sammler Otto Krebs für rund 50.000 US-Dollar angeboten – also für etwa 60 % unter der Versicherungssumme von 1929. »*Zypressen* in den letzten 4 oder 5 Jahren nicht zum Verkauf gestanden. Jetzt womöglich wieder zu haben wegen Geldmangels«, können wir in der Kundenkartei lesen.

Am Ende kaufte im Dezember 1931 dann Salman Schocken, der Verleger und Besitzer der Einzelhandelskette Kaufhaus Schocken, das Bild für rund 50.000 US-Dollar. Schocken war für seine Bibliothek jüdischer Werke, jedoch nicht als Kunstsammler bekannt – »er sammelt kleine Statuen und Bronzefiguren, kauft aber nur ab und an, gerade so viel wie er braucht, um sein Haus zu dekorieren. Offenbar hat seine Frau bald Geburtstag«. Er muss den Kauf des Bildes in Anbetracht der Inflation und Kreditkrise als lohnende Investition angesehen haben.

## Die späten Jahre

Die Krise traf die Galerien Thannhauser mit voller Wucht. Kapital wurde aus Deutschland abgezogen, Investitionen aus dem Ausland blockiert. Die Galerie gab praktisch jede Art von Investment auf. Für die Zeit zwi-

schen 1930 und 1937, dem Jahr, in dem Thannhauser Berlin in Richtung Paris verließ, lassen sich in den Dokumenten Hinweise auf lediglich vier van Gogh-Bilder finden, die die Galerie offenbar erwarb. Verkauft wurden 14 van Goghs, vier davon Zeichnungen.

Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erreichte Justin Thannhauser 1941 New York. Einige der Objekte aus der ehemaligen Galerie Thannhauser waren bereits über die Schweiz, Südamerika u.a. in sein neues Zuhause verschifft worden. In New York stellte er sich als Privathändler neu auf. Aus seinen Notizbüchern geht hervor, dass er bis zum Ende der 1950er-Jahre an über 40 van Gogh-Verkäufen beteiligt war. Mehr als die Hälfte dieser Bilder verkaufte Thannhauser auf Kommission: Er hatte bereits ein gewisses Alter erreicht und Klienten – oder ihre Erben –, mit denen er früher schon Geschäfte gemacht hatte, kamen teilweise wieder auf ihn zu und baten ihn um Rat und Hilfe. Unter ihnen war auch Salman Schocken, für den er *Zypressen* an das Metropolitan Museum of Art verkaufte.

Von Anfang an präsentierten die Galerien Thannhauser van Gogh als Vertreter einer internationalen Bewegung moderner Kunst. Die Geschäfte mit seinen Bildern geben auch Aufschluss über die Entwicklung, die die Reputation eines Künstlers durchläuft. Indem sie die Bilder in luxuriös eingerichteten Ausstellungsräumen präsentierten und indem sie ein ambitioniertes Ausstellungsprogramm umsetzten, das beeindruckende Präsentationen moderner Kunst beinhaltete und von illustrierten Katalogen mit ausführlichen kunsthistorischen Aufsätzen begleitet wurde, erreichte die Galerie Thannhauser eine internationale Klientel und trug maßgeblich zur Etablierung von van Goghs Status als einem der Pioniere der modernen Kunst bei.

Das Thannhauser-Archiv macht es möglich, den Umgang dieses wichtigen Kunsthändlerunternehmens mit den Kunstwerken nachzuvollziehen, genauer: Provenienzen zu rekonstruieren, Preis- und Marketingstrategien offenzulegen und das weitverzweigte internationale Netzwerk von Händlern und Sammlern aufzuzeigen, in dem die Thannhausers operierten. Es ist eine unschätzbar wertvolle Quellensammlung.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



# BOOK PRESENTATION

## The Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh

*Marije Vellekoop*



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Marije Vellekoop © Photo: Robert Gruber*

I would like to start with thanking the organizers of this symposium for giving me the opportunity to present the most recent publication of the Van Gogh Museum: *The Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh*. We have been working on this book for almost ten years and we are very pleased to be able to launch it here, in Berlin, at a gathering of an international group of representatives of archives and researchers with an interest in and passion for archival research on modern and contemporary art.

*The Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh* tells the story of the pre-eminent commercial gallery for modern art in the decades before and after the Second World War. Between 1908 and 1959, Heinrich Thannhauser and his son Justin bought and sold many important Impressionist and Post-Impressionist works of art, including more than 100 paintings and drawings by or formerly attributed to Vincent van Gogh. These works are central to our book: Their history has been meticulously reconstruct-

ted, primarily on the basis of documentation in the Thannhauser Archive, now housed in the ZADIK – Central Archive for German and International Art Market Studies in Cologne.

Although the Thannhausers sometimes sold paintings falsely attributed to Van Gogh, many of the works that passed their hands were among the best ones of the artist's oeuvre. The Thannhauser Gallery owned or had on consignment representative works from every period of Van Gogh's career and many of them found their way into prestigious collections like the Guggenheim Museum and The Metropolitan Museum of Art in New York, the Musée d'Orsay in Paris, the Kunstmuseum Bern and The State Hermitage Museum in St. Petersburg.

The idea for this book came from Stefan Koldehoff, journalist, researcher, and arts editor of Deutschlandfunk in Cologne. It was accepted enthusiastically by Prof. Günter Herzog, Director of ZADIK in Cologne, and the Van Gogh Museum's former Head of Research, Prof. Chris Stolwijk, who was appointed General Director of the RKD – Netherlands Institute for Art History in The Hague shortly before the completion of the research. Fortunately, he was able to continue his involvement within the project. Koldehoff, Stolwijk, and Herzog wrote essays for this publication and so did Megan Fontanella, Curator of Modern Art and Provenance at the Guggenheim Museum in New York.

Monique Hageman, Research Assistant at the Van Gogh Museum, and Nora Koldehoff, Archive Researcher, were involved in the extensive provenance research for the catalogue part of the book, for which Stefan Koldehoff wrote all the texts, from the start.

This ambitious long-term research project has culminated in a substantial and scholarly publication which sheds new light on the history of the Thannhauser Gallery, on the gallery's extensive international clientele, on the part art trade played in distributing and promoting Van Gogh's works, on the reception of Van Gogh in the period from around 1908 to 1960, on the provenance and collecting history of his work, on the creation of the canon of modernist art, and, ultimately, on the development of expertise and connoisseurship.

We are greatly indebted to ZADIK and to the main team of researchers (Stefan Koldehoff, Chris Stolwijk, Monique Hageman, and Nora Koldehoff). The research they have carried out over so many years, their expertise, the many valuable documents available to them, and especially their ongoing dedication to this subject brought this publication to fruition.

The publication of the book was made possible thanks to the generous support of the Fondation Pierre Gianadda, which we are extremely grateful for. We thank publishing house Mercatorfonds in Brussels and co-edition publisher Belser Verlag in Stuttgart for their trust in and enthusiasm for this project.

Research plays a key role at the Van Gogh Museum and we strive to share our knowledge about the artist, his work and his times with as many people as possible. Combining inventories, exhibition lists, letters and documents from the Van Gogh family estate and those of other archives has become part of the DNA of the Van Gogh Museum's lines of research, which look specifically at provenance, reception and collection history.

As a knowledge centre, we hope that the insight and the results presented in this publication will stimulate future research. We anticipate that this book will prompt many readers to take a fresh look at the way Van Gogh's works were traded in the first half of the twentieth century and at the modern marketing techniques of art trade in a changing, globalizing world.

I would now like to present the first copy of this book to Prof. Monika Grütters, Minister of State for Culture and Media.

# BUCHPRÄSENTATION

## Die Galerie Thannhauser: Van Gogh wird zur Marke

*Marije Vellekoop*

Ich will damit beginnen, den Organisatoren\* dieses Symposiums für die Gelegenheit zu danken, die neueste Publikation des Van Gogh Museums vorzustellen: *The Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh*. Zehn Jahre lang haben wir an dem Buch gearbeitet und sind sehr glücklich, es nun endlich, hier in Berlin, vorstellen zu können, noch dazu bei einem internationalen Treffen von Archivaren und Wissenschaftlern mit einem Interesse und einer Leidenschaft für Archivforschung im Bereich der zeitgenössischen Kunst.

*The Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh* erzählt die Geschichte der bedeutendsten kommerziellen Galerie für zeitgenössische Kunst in den Jahrzehnten vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Zwischen 1908 und 1959 erwarben und verkauften Heinrich Thannhauser und sein Sohn Justin viele wichtige impressionistische und postimpressionistische Kunstwerke, darunter auch über 100 Gemälde und Zeichnungen von Vincent van Gogh (bzw. solche, die diesem vormals zugeschrieben wurden). Diese Werke sind für das Buch zentral, ihre Geschichte wurde akribisch rekonstruiert, vor allem auf Grundlage des Materials aus dem Thannhauser-Archiv, das heute vom ZADIK beherbergt wird, dem Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung in Köln.

Obwohl sich einige der von den Thannhausers verkauften Bilder als fälschlich van Gogh zugeschrieben herausstellten, waren viele der Bilder, die durch ihre Hände gingen, unter den besten des Malers. Die Thannhauser-Galerie besaß aus jeder Schaffensperiode van Goghs repräsentative Werke und viele davon fanden ihren Weg in prestigeträchtige Sammlungen wie die des Guggenheim Museums, des Metropolitan Museum of Art in New York, des Musée d'Orsay in Paris, des Kunstmuseums Bern oder der Eremitage in Sankt Petersburg.

Die Idee zum Buch hatte Stefan Koldehoff, seines Zeichens Journalist, Forscher und Kunstredakteur beim Deutschlandfunk in Köln. Sie wurde begeistert aufgenommen von Prof. Dr. Günter Herzog, dem Direktor

des ZADIK in Köln, und Prof. Dr. Chris Stolwijk, dem ehemaligen Forschungsleiter des Van Gogh Museums, der kurz vor Beendigung der Forschung am Projekt zum neuen Generaldirektor des RKD, des Niederländischen Instituts für Kunstgeschichte in Den Haag, ernannt wurde. Glücklicherweise hielt ihn das nicht davon ab, sich weiter in dem Projekt zu engagieren. Koldehoff, Stolwijk und Herzog schrieben Texte für den Band, genauso wie Megan Fontanella, Kuratorin für moderne Kunst und Provenienz am Guggenheim Museum in New York.

Monique Hageman, Forschungsassistentin am Van Gogh Museum, und Nora Koldehoff, Archivforscherin, waren von Anfang an in die umfangreiche Provenienzforschung für den Katalogteil des Buches involviert, für welchen Stefan Koldehoff alle Texte schrieb.

Dieses ambitionierte Forschungsprojekt kulminierte in einer wichtigen wissenschaftlichen Publikation, die vieles in neuem Licht erscheinen lässt: die Geschichte der Thannhauser-Galerie, die Internationalität der Klientel, die Rolle des Kunsthandels in der Verbreitung und Bewerbung von van Goghs Werk, die Rezeption van Goghs in der Zeit von 1908 bis 1960, die Provenienz- und Sammlungsgeschichte seines Werkes, die Etablierung eines Kanons der modernen Kunst, und schließlich die Herausbildung von Expertise und Kennerschaft.

Wir sind dem ZADIK sowie dem Forschungsteam Stefan Koldehoff, Chris Stolwijk, Monique Hageman und Nora Koldehoff zu tiefem Dank verpflichtet. Die Forschung, die sie über Jahre hinweg betrieben haben, ihre Expertise, die vielen wichtigen Dokumente, zu denen sie uns Zugang verschafften, und vor allem ihre unerschütterliche Hingabe an das Projekt haben diese Publikation erst ermöglicht.

Weiterhin wäre sie auch ohne die großzügige Unterstützung der Fondation Pierre Gianadda nicht möglich gewesen, für die wir unendlich dankbar sind. Wir danken außerdem dem Verlag Mercatorfonds aus Brüssel und dem kooperierenden Belser Verlag aus Stuttgart für ihr Vertrauen in und ihren Enthusiasmus für das Projekt.

Die Forschung spielt eine ganz zentrale Rolle am Van Gogh Museum und wir streben danach, unser Wissen über Künstler, ihre Werke und ihre Zeit mit so vielen Menschen wie möglich zu teilen. Das Kombinieren von Bestands- und Ausstellungslisten, Briefen und Dokumenten aus dem Nachlass der van Goghs mit jenen anderer Archive ist für die Forschenden des Van Gogh Museums, die speziell in den Bereichen Provenienz, Rezeption und Sammlungstätigkeit arbeiten, ein selbstverständlicher Teil des Forschungsprozesses.

Als Wissenszentrum hoffen wir darauf, dass die Einsichten und Ergebnisse, die wir in dieser Publikation präsentieren, zukünftige Forschung anregen werden. Wir glauben, dass das Buch vielen Leserinnen und Lesern eine neue Sicht auf die Art und Weise eröffnen wird, wie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit van Goghs Werken gehandelt wurde, sowie auf die modernen Marketingstrategien des Kunsthandels in einer sich verändernden, globaler werdenden Welt.

Ich möchte das erste Exemplar des Buches nun gern an Frau Professor Monika Grütters übergeben, Staatsministerin für Kultur und Medien.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

# GERMANY / COLOGNE

## ZADIK – Central Archive for German and International Art Market Studies



ZADIK © Photo: Markus Hoffmann

ZADIK – the Central Archive for German and International Art Market Studies is the only scientific archive worldwide that collects and preserves documents and information of the art market.

1992 ZADIK was established as Central Archive of the International Art Trade by the Bundesverband deutscher Galerien und Kunsthändler BVDG (the association of German art dealers). Since 2001 ZADIK works in cooperation with SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn, since the end of 2014 ZADIK is a research archive at the University of Cologne.

ZADIK collects the estates of important galleries and art dealers and auction houses, estates of curators, art critics, collectors and professional photographers and offers by this means a collection repertoire that often is not focused by traditional art historical archives and libraries.

ZADIK is open to professional researchers as well as to the public.

# ZADIK – Central Archive for German and International Art Market Studies

*Günter Herzog*

Ladies and Gentlemen,

I would first like to very heartily echo each and every one of the thanks given by Mr. Friese yesterday and today. Additionally, I'd like to thank Mr. Friese for his moderation and, in advance, the subsequent speakers, as well as everyone who helped to get this event on its feet—my team, in particular.

Our conference attempts to take stock of the current state of the art archive and its importance for the study of art. It is thus a—long overdue—update to the state of knowledge last summarized by Antje Lemke and Deirdre Stam 25 years ago in their essay *Archives: Collections of Original Records* in the *Grove Art Online Encyclopedia*.<sup>1</sup>

The authors recount the genesis of the art archive as an in-house archive of collections, academies, or museums, often attached to their libraries. Usually, the estates and bequests of persons associated with them were funnelled into these archives. In addition to this, there were also the collections of artists, their students and heirs, art publishers, art critics and art scholars, and further formative actors in the art system. If these archives were not privately stored, that is, as was by and large the case for art dealers, auction houses, galleries, and others. Most art archives emerged only in the 20th century, in step with the broader development of academic art scholarship. And nearly all archives which focus on art since Modernism and on contemporary art in particular were first created after 1945, especially those that have a collection profile, individually or collectively, that represents *all* actors of the art system.

The idea to create a central archive, which was for the first time to collect archives and all the relevant material to document national art development, first appeared in the United States of America, and it led, as Kate Haw will explain later, to the foundation of the Archives of American Art in 1954, the first archive that also collected archives of the art trade and galleries.

In quite a few states, especially those whose production of culture and art is state-regulated, it is often privately run documentation archives, which, in contrast to the state, preserve and make accessible those documents that were created in the alternative art system, that is, the

non-state sponsored art system. These archives thus help to document national art development in its entirety. In other countries, the cultural, social, and political conditions have not yet arisen or have not made it possible for an archive culture on art events of its own to develop, so that, as a result, archival documents have been and still are preserved almost exclusively in American and European collections.

The archives of the art trade were among the last recognized by public archives as worthy of archiving. To my knowledge, it was, as I have mentioned, the Archives of American Art that first began to systematically collect them. Until then, they either remained with their owners, where, in some trader dynasties, such as the Durand-Ruel, Wildenstein, Bernheim Jeune, and most auction houses, they have remained until today, or they were destroyed, even if, from today's perspective, they were highly significant archives, such as those of the French avant-garde gallerist Berthe Weill.

In Germany, the systematic collection of art trade archives began with the foundation of ZADIK in 1992, which was a kind of self-help reaction by the Bundesverband Deutscher Galerien to the sale of the archive of the Cologne gallery Paul Maenz to the Getty Research Institute in 1991. This slower development in Germany can be partially explained by the long tradition there of disapproving of the economic in art, as researched by Walter Grasskamp, which first began to dissipate in art history only with Michael Baxandall's realization that "money is very important in the history of art", but even today this disapproval is still widely shared.<sup>2</sup> To dismantle this ideological obstacle, I take every opportunity to point out what recent art sociology has recognized, taking a cue from recent economic sociology, namely, that the art trade, or better said the art market, is not even primarily about money, but about attention and significance, significance in the sense of meaning and reputation. And this observation does not only apply to the art market, it applies to all processes of recognition of an artefact as art and its canonization by the authorities of the art system.

Like the art system as a whole, the art market, too, as a part of this system, generates a kind of agora on which meanings, reputation, value, and status are generated and exchanged. The value of art, whether artistic, cultural, or economic, starting with the idea of a work up until its art-historical canonization, is "socially constructed" in the art system by "symbolic recognitions [...] with which reputation is distributed."<sup>3</sup> This takes place through communication between the actors of the art system,

such as artists, collectors, and those that have newly evolved with the paradigm shift from commissioned art to inventory art, such as art dealers, gallerists, art critics, art journalists, curators, cultural politicians, and others. If one wishes to understand this system, they must understand its communication and communication processes—but first of all one must be acquainted with them, and to do so one must know where to find them: with the actors themselves and in their archives, in other words with us.

For this reason, some archivists—including me, I admit—believe that they might understand the system better than some art historians who have not worked as intensively in archives as we have, and have never seen some of the connections that are well known to us. This is something that has changed in the last 25 years, according to Lemke's and Stam's essay: The archives have become active, they no longer wait passively for a researcher to visit them for their highly specialized research and to exhume documents that have not seen the light of day for years. They instead actively show what they have to offer, not only to researchers, but also to the general public. *From Dust to Dawn* is the self-critical title of an archive conference of the literature department at Uppsala University, which will be dedicated to *Archival Studies After the Archival Turn* this coming November.<sup>4</sup>

With “archival turn” something is meant like the second order observation of archives as an epistemological apparatus whose medial, mental, and discursive structures are now worthy of investigation. This turn also belongs to the cultural turns that have emanated from the linguistic turn, which gave rise to significant changes over the last 25 years, and as a result of which the humanities and social sciences have opened up their research perspectives to present-day cultural studies.<sup>5</sup>

While individual artworks, artists, and artistic programs were previously largely at the center of their research, academic theory and praxis is now directed towards sociocultural communication, actions, and structures as a result of the recognition of cultural production as social construction. For the art archives as reservoir of sources for the study of art, this development implied a perspectival expansion beyond the narrower work, author, and program-centric collection profiles into areas of collection in which the complexity of the entire art system is illustrated.

The most consequential turns for art archives and their visibility and accessibility were surely the iconic or pictorial turn and the digital turn,

which anyway has revolutionized nearly everything. These both brought the turn to the image to the archives with their traditional fixation on the word—whose development has long been in the lee of the always apparently more progressive libraries. The first electronic data processing programs for archives were oriented towards the cataloguing programs of libraries and also followed their international standardization.

Most archival software did not acquire an image program until the turn of the millennium. This change made it possible to create a digital facsimile of a document and to link it with its metadata. Anyone who once had to work on a microfilm or microfiche reader will understand immediately how revolutionary the now everyday and easy digital generation of images is. Facsimilizing digitization spurred the inclusion of summary information from the finding aid into the metadata of each individual document. The digital version is a conservation medium in that it can be shown to the users as representative of the sensitive original, and at the same time a dissemination medium in that it can simultaneously be presented to a wide range of audiences—of course, only to the extent that this is legally permitted. Finally, digitization also makes it possible to merge separate analogue archives and their counterparts. Archive databases on the World Wide Web make documents accessible or at least inform about their existence, content, and site of storage.

For some archives, such as the ZADIK, which, as a private archive, relies on private and public funding and also does not purchase any archives, but relies solely on donations, public visibility, accessibility, and efficacy is of existential importance. Our exchange with the audience, which is mostly very positively surprised during public tours, also continues to demonstrate to us that many people do not even know what highly specialized archives, such as ours, even collect and do. To illustrate this, we publish our magazine *sediment*, maintain a column in the art market section of the Frankfurter Allgemeine Zeitung, for the past two years we have filled the *Zeitmaschine* column in the art magazine Monopol, we regularly appear at the art fair *ART COLOGNE*, and we lend evermore archival materials to art museums for exhibitions. At all these public presentations, our photos, above all, play a major role.

Over the last ten years, it has become apparent that exhibitions of Modernist and contemporary art in museums and other exhibition institutes are increasingly incorporating documentary elements. Sure, we all grew up with this sort of documentary cultural and historical content in exhibitions of older art, but in the purist exhibition practice of Modernist

and contemporary art, oriented towards the model of the white cube, in which it is yet preferable to refrain from captions, this is already nearly the equivalent of a revolution. And this is also clear evidence of the increasing awareness and effectiveness of art archives, as well as the effects of the cultural turns on exhibition practice. The curators have recognized that, in the case of archives, it is possible to recontextualize the presented works of art not only literarily in the catalogue but also visually in the exhibition. And for art programs developed in the 20th century, in particular those with ephemeral acting or performative elements such as Dada, and even more so for those of the post-war period, as with Happening and Fluxus, Conceptual and Minimal art, performance, and others, an understanding without knowledge of their ideals and material contexts is simply impossible.

The traditional curatorial practice is to perform recontextualization in the catalogue. An equally good and astonishing example of this procedure is the exhibition *Paul Durand-Ruel: Le Pari de l'Impressionnisme*. On the photos of this exhibition you can see<sup>6</sup>: It was not, as one would expect, a documentary exhibition on the life work of Paul Durand-Ruel, but an art exhibition with masterpieces of French Impressionism, with a few display cases with depressingly few documents from one of the richest and most extensive gallery archives. One also gets the impression that works of art and documents should not come into contact with each other. Even in the catalogue, which deals with the gallery work in detail, the images of the artworks dominate over the images of the documents. And it was exactly like this earlier with the exhibition *Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*.<sup>7</sup>

The exhibition *Nam June Paik. Music for all Senses*, curated by Susanne Neuburger in the MUMOK in Vienna in 2009, was, however, entirely different.<sup>8</sup> Paik's *Exposition of Music – Electronic Television*, 1963 at the Galerie Parnass in the small city of Wuppertal in the Rhineland, was the first solo exhibition of the artist as well as something like the birth exhibition of electronic media art. The ZADIK preserves the archive of this early German avant-garde gallery, whose owner, an architect named Rolf Jährling, actually operated it purely for pleasure and documented each of his exhibitions extensively with photos. Susanne Neuburger has reconstructed this epochal event with wall-high magnifications of these photos of the construction and opening, numerous documents, and those artworks that have still been preserved and are available.

If the ZADIK could give an award for the most daring, innovative, and successful presentation of archival documents in an art exhibition, it would go this year to Barbara Engelbach of the Ludwig Museum in Cologne for her exhibition *Art Into Life! Collector Wolfgang Hahn and the 60s*. In a video of the exhibition, one can see the entrance<sup>9</sup>, which places visitors directly into the 1960s and the milieu in which Wolfgang Hahn compiled his collection of works from Nouveau Realisme, Fluxus, and Pop Art. And here, works of art and archival documents must actually come into contact with each other, as we can see in an image that shows a life-size photo of Daniel Spoerri in his studio. Barbara Engelbach has hung the works of art, like the *Snare-picture*, typical for Spoerri, directly in the photo—art into life!

# DEUTSCHLAND / KÖLN

## ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Günter Herzog © Foto: Robert Gruber*

Das ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung e. V. ist das weltweit einzige Spezialarchiv zur Geschichte des Kunstmarkts. 1992 wurde es als *Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels* vom Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler BVDG gegründet. Seit 2001 arbeitet es in Kooperation mit der SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn, seit Ende 2014 ist es Forschungsarchiv an der Universität zu Köln.

Das ZADIK sammelt und bewahrt die Archive bedeutender Galerien, Kunsthandlungen und Auktionshäuser, Kuratorinnen und Kuratoren, Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker, Sammlerinnen und Sammler, Fachfotografinnen und -fotografen und bietet damit ein Sammlungsrepertoire, das von traditionellen kunsthistorischen Archiven und Bibliotheken nicht gepflegt wird.

Das ZADIK steht sowohl Fachleuten als auch der interessierten Öffentlichkeit für Fragen und Recherchen offen.

# ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung

*Günter Herzog*

Meine sehr verehrten Damen und Herren,  
zunächst möchte ich mich jeder einzelnen Danksagung von Herrn Friese von gestern und heute ganz herzlich anschließen und darin auch Herrn Friese für seine Moderation einschließen, und vorausseilend auch schon meine Nachredner\* und alle, die mitgeholfen haben, diese Veranstaltung auf die Beine zu stellen – insbesondere mein Team.

Unsere Konferenz versucht eine aktuelle Bestandsaufnahme zum gegenwärtigen Stand der Kunstarchive und ihrer Bedeutung für die Kunstwissenschaft. Sie aktualisiert damit – überfällig – den Wissensstand, den zuletzt vor rund 25 Jahren Antje Lemke und Deirdre Stam in ihrem Aufsatz *Archives. Collections of original records.* im *Grove Art Online-Lexikon* resümierten.<sup>10</sup>

Die Autorinnen verfolgten darin die Genese der Kunstarchive als Hausarchive von Sammlungen, Akademien und Museen, vielfach angeschlossen an deren Bibliotheken. In diese flossen meist auch die ersten Nach- und Vorlässe von mit ihnen verbundenen Personen ein. Hinzu kamen die Sammlungen von Künstlern, deren Schülern und Erben, Kunstverlegern, Kunstkritikern und Kunstwissenschaftlern und weiterer sich neu ausprägender Akteure im Kunstsystem, wenn sie nicht privat aufbewahrt wurden, wie es bei den Kunsthandlungen, Auktionshäusern, Galerien und anderen überwiegend der Fall war. Die meisten Kunstarchive entstanden, der allgemeinen Entwicklung der akademischen Kunstwissenschaft folgend, erst im 20. Jahrhundert, und fast alle, die sich auf die Kunst seit der Moderne und insbesondere auf die Kunst der Gegenwart konzentrieren, erst nach 1945, insbesondere solche, die gemeinsam oder auch als einzelne mit ihrem Sammlungsprofil *alle* Agierenden des Kunstsystems repräsentieren.

Die Idee zu einem zentralen Archiv, das erstmals Archive und sämtliches relevantes Material zur Dokumentation der nationalen Kunstentwicklung sammeln sollte, hatte man zuerst in den Vereinigten Staaten von Amerika, und sie führte, wovon später Kate Haw berichten wird, 1954 zur Gründung der Archives of American Art, dem ersten Archiv, das auch die Archive von Kunsthandlungen und Galerien sammelte.

In nicht wenigen Staaten, insbesondere jenen mit staatlich reguliertem Kultur- und Kunstbetrieb, sind es häufig privat betriebene Dokumentationsarchive, die im Unterschied zu den staatlichen auch jene Dokumente bewahren und zugänglich machen, die im alternativen, also nicht staatlich geförderten Kunstsystem entstanden sind, und damit helfen, die nationale Kunstentwicklung in ihrer Gesamtheit zu dokumentieren. In anderen Ländern wiederum haben es die kulturellen, sozialen und politischen Verhältnisse bisher nicht ergeben oder nicht ermöglicht, dass sich eine eigene Archivkultur zum Kunstgeschehen ausbilden konnte, so dass entsprechende Archivalien fast nur in amerikanischen und europäischen Sammlungen bewahrt werden konnten und können.

Die Archive des Kunsthandels gehören zu den letzten, die von öffentlichen Archiven als archivierungswürdig anerkannt wurden. Nach meiner Kenntnis waren es, wie gesagt, die Archives of American Art, die mit ihrer systematischen Sammlung begannen. Bis dahin blieben sie entweder bei ihren Eigentümern erhalten, was bei einigen Händlerdynastien, wie Durand-Ruel, Wildenstein, Bernheim-Jeune und den meisten Auktionshäusern bis heute so ist, oder aber sie wurden vernichtet, selbst wenn es sich um aus heutiger Sicht hochbedeutende Archive handelte, wie etwa das der französischen Avantgardégaleristin Berthe Weill.

In Deutschland begann die systematische Sammlung von Kunsthandelsarchiven erst mit der Gründung des ZADIK im Jahr 1992, die eine Art Selbsthilfe-Reaktion des Bundesverbandes Deutscher Galerien auf den Verkauf des Archivs der Kölner Galerie Paul Maenz an das Getty Research Institute im Jahr 1991 war. Diese – nicht nur, aber besonders – deutsche »Retardiertheit« lässt sich erklären durch die von Walter Grasskamp erforschte, lange Tradition der Ächtung des Ökonomischen in der Kunst, die in der Kunstgeschichte erst mit Michael Baxandalls Erkenntnis »Money is very important in the History of Art« abzunehmen begann, aber auch heute noch weitreichend vorhanden ist.<sup>11</sup> Um dieses ideologische Hindernis abzubauen, nutze ich jede Gelegenheit, darauf hinzuweisen, was die jüngere Kunstsoziologie im Gefolge der jüngeren Wirtschaftssoziologie erkannt hat, nämlich, dass es im Kunsthandel, oder besser gesagt auf dem Kunstmarkt, gar nicht in erster Linie um Geld geht, sondern um Aufmerksamkeit und Bedeutung, Bedeutung als Sinn und als Reputation. Und diese Beobachtung gilt auch nicht nur für den Kunstmarkt, sie gilt für alle Prozesse der Anerkennung eines Artefakts als Kunst und dessen Kanonisierung durch die Instanzen des Kunstsystems.

Wie das Kunstsystem als Ganzes, so ist auch der Kunstmarkt als Teil dieses Systems eine Art Agora, auf der Informationen, Bedeutungen, Reputation, Wert und Status generiert und getauscht werden. Der Wert der Kunst, ob künstlerisch, kulturell oder ökonomisch, beginnend bei der Idee eines Kunstwerks bis hin zu seiner kunsthistorischen Kanonisierung, wird im Kunstsystem »sozial konstruiert« durch »symbolische Anerkennungen [...], mit denen Reputation verteilt wird.«<sup>12</sup> Dieses geschieht durch Kommunikationen zwischen Agierenden des Kunstsystems, wie Künstlern, Sammlern und mit dem Paradigmenwechsel von der Auftragskunst zur Vorratskunst neu evolvierten, wie Kunsthändlern, Galeristen, Kunstkritikern, Kunstjournalisten, Kuratoren, Kulturpolitikern und anderen. Wenn man dieses System verstehen will, muss man seine Kommunikationen und Kommunikationsprozesse verstehen – aber erst einmal muss man sie kennen, und dazu muss man wissen, wo man sie finden kann: bei den Agierenden selbst und in deren Archiven, also bei uns.

Aus diesem Grund glauben manche Archivare – und ich gebe zu, ich auch –, dass sie vielleicht das System etwas besser verstehen als manche Kunsthistoriker, die nicht so intensiv in Archiven arbeiten, wie wir, und manche Zusammenhänge, die uns wohlbekannt sind, noch niemals gesehen haben. Auch das ist etwas, was sich in den letzten 25 Jahren nach dem Aufsatz von Lemke und Stam verändert hat: Die Archive sind aktiv geworden, sie warten nicht mehr passiv darauf, dass ein Forscher sie für seine hoch spezielle Forschung besucht und Dokumente exhumiert, die seit Jahren nicht ans Licht gekommen sind, sondern sie zeigen aktiv, was sie nicht nur der Forschung, sondern auch der breiten Öffentlichkeit zu bieten haben. *From Dust to Dawn* lautet der selbstkritische Titel einer Archivkonferenz der Abteilung Literaturwissenschaften der Universität Uppsala, die sich im kommenden November den *Archival Studies After the Archival Turn* widmen wird.<sup>13</sup>

Mit »archival turn« ist so etwas wie die Beobachtung zweiter Ordnung der Archive als erkenntnistheoretische Apparate gemeint, deren mediale, mentale und diskursive Strukturen man nun untersuchen möchte. Auch dieser turn gehört zu den vom linguistic turn ausgehenden cultural turns, die in den letzten 25 Jahren bedeutende Umwälzungen hervorgebracht haben, mit denen die Geistes- und Sozialwissenschaften ihre Forschungsperspektiven zu den heutigen Kulturwissenschaften öffneten.<sup>14</sup>

Standen zuvor weitgehend die einzelnen Kunstwerke, Künstler und Kunstprogramme im Mittelpunkt ihrer Forschungen, so richteten wissenschaftliche Theorie und Praxis sich nun auf soziokulturelle Kommunikati-

onen, Handlungen und Strukturen in Erkenntnis kultureller Hervorbringungen als sozialer Konstruktionen. Für die Kunstarchive als Quellenreservoir für die Kunstwissenschaft bedeutete diese Entwicklung eine perspektivische Erweiterung über die engeren werk-, autoren- und programmzentrierten Sammlungsprofile hinaus in jene Sammlungsbereiche hinein, in denen sich die Komplexität des gesamten Kunstsystems abbildet.

Die für die Kunstarchive, ihre Sichtbarkeit und ihre Zugänglichkeit folgenreichsten turns waren sicherlich der pictorial oder iconic turn und der überhaupt alles revolutionierende digital turn. Sie beide brachten den Archiven mit ihrer traditionellen Fixierung auf das Wort – die sie in ihrer Entwicklung lange Zeit im Windschatten der stets fortschrittlicher erscheinenden Bibliotheken hielt – die Wende hin zum Bild. Die ersten elektronischen Datenverarbeitungsprogramme für Archive waren an den Katalogisierungsprogrammen der Bibliotheken orientiert und folgten diesen auch in ihren internationalen Standardisierungen.

In den meisten Fällen dauerte es noch bis zur Jahrtausendwende, bis die Archivierungssoftware auch ein Bildprogramm bekam, das es ermöglichte, ein digitales Faksimile eines Dokumentes zu erstellen und dieses mit seinen Metadaten zu verknüpfen. Jeder, der einmal an einem Mikrofilm- oder Microfiche-Lesegerät arbeiten musste, begreift sofort das Revolutionäre der inzwischen alltäglichen und kinderleichten digitalen Bildgenerierung. Die faksimilierende Digitalisierung beflügelte die Erschließung von der summarisch beschreibenden Findbuchebebene bis in die Metadaten des einzelnen Dokumentes hinein. Das Digitalisat ist Schutzmedium, indem es den Benutzern stellvertretend für das empfindliche Original gezeigt werden kann, und zugleich Verbreitungsmedium, indem es einem breiten Publikumskreis simultan präsentiert werden kann – natürlich immer nur, soweit es die Rechtslage erlaubt. Die Digitalisierung ermöglicht schließlich auch die digitale Zusammenführung getrennt analoger Archive und Gegenüberlieferungen. Die Archivdatenbanken im World Wide Web machen Dokumente zugänglich oder informieren zumindest über deren Vorhandensein, Inhalt und Aufbewahrungsort.

Für manche Archive, wie das ZADIK, das als privates Archiv auf private und öffentliche Förderung angewiesen ist und auch keine Archive kaufen, sondern sich nur stiften lassen darf, ist die öffentliche Sichtbarkeit, Zugänglichkeit und Wirksamkeit von existentieller Bedeutung. Zudem zeigt uns der Austausch mit dem meist sehr positiv überraschten Publikum bei öffentlichen Führungen immer noch, dass viele gar nicht

wissen, was hoch spezialisierte Archive, wie die unsrigen, überhaupt sammeln und machen. Um das zu zeigen, geben wir unsere Zeitschrift *sediment* heraus, pflegen eine Kolumne im Kunstmarktteil der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, zwei Jahre lang haben wir die Rubrik *Zeitmaschine*, in der Kunstzeitschrift *Monopol* bestückt, wir stellen regelmäßig auf der Kunstmesse *ART COLOGNE* aus und verleihen immer mehr Archivalien für Ausstellungen an Kunstmuseen. Bei allen diesen öffentlichen Präsentationen spielen vor allen Dingen unsere Fotos eine große Rolle.

In den letzten zehn Jahren konnte man beobachten, dass bei Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst in Museen und anderen Ausstellungsinstituten zunehmend dokumentarische Teile einfließen. Sicher, wir alle sind aufgewachsen mit solchen dokumentarischen kulturgeschichtlichen Anteilen in Ausstellungen älterer Kunst, aber in der puristischen, am Modell des White Cube orientierten Ausstellungspraxis moderner und zeitgenössischer Kunst, bei der man am liebsten noch auf Bildlegenden verzichten möchte, kommt das schon einer Revolution gleich. Und auch diese ist ein anschaulicher Beleg sowohl für die zunehmende Wahrnehmung und Wirksamkeit der Kunstarchive, als auch für das Einwirken der cultural turns auch auf die Ausstellungspraxis. Die Kuratorinnen und Kuratoren haben erkannt, dass es mit der Ausstellung von Archivalien möglich ist, die präsentierten Kunstwerke nicht mehr nur literarisch im Katalog, sondern auch visuell in der Ausstellung zu rekontextualisieren. Und für die im 20. Jahrhundert entwickelten Kunstprogramme, insbesondere jene mit ephemeren agierenden oder performativen Anteilen wie Dada, und mehr noch für solche der Nachkriegszeit, wie Happening und Fluxus, Conceptual und Minimal Art, Performance und andere, ist ein Verstehen ohne Kenntnis ihrer ideellen und materiellen Kontexte schlicht und einfach nicht möglich.

Die traditionelle kuratorische Praxis ist es, die Rekontextualisierung im Katalog vorzunehmen. Ein ebenso gutes wie verblüffendes Beispiel dafür ist die Ausstellung *Paul Durand-Ruel. Le Pari de l'Impressionisme*. Auf den Fotos dieser Ausstellung sehen Sie<sup>15</sup>: es war nicht, wie man erwartet hätte, eine dokumentarische Ausstellung zum Lebenswerk von Paul Durand-Ruel, sondern eine Kunstaussstellung mit Meisterwerken des französischen Impressionismus, mit ein paar Vitrinen mit deprimierend wenigen Dokumenten aus einem der reichsten und umfangreichsten Galeriearchive überhaupt. Man hat hier auch den Eindruck, dass Kunstwerke und Dokumente einander nicht berühren dürften. Selbst im Katalog, der die Galeriearbeit dann ausführlich behandelt, dominieren die Abbil-

dungen der Kunstwerke über die Abbildungen der Dokumente. Und genauso war es zuvor bei der Ausstellung *Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*.<sup>16</sup>

Ganz anders aber war die Ausstellung *Nam June Paik. Music for all Senses*, kuratiert von Susanne Neuburger, im MUMOK in Wien im Jahr 2009.<sup>17</sup> Paiks *Exposition of Music – Electronic Television*, 1963 in der Galerie Parnass in der kleinen Stadt Wuppertal im Rheinland, war sowohl die erste Einzelausstellung des Künstlers, als auch so etwas wie die Geburtsausstellung der elektronischen Medienkunst. Das ZADIK bewahrt das Archiv dieser frühen deutschen Avantgardegalerie, deren Besitzer, ein Architekt namens Rolf Jährling, sie eigentlich nur zum Vergnügen betrieb und jede seiner Ausstellungen ausführlich mit Fotos dokumentierte. Mit wandhohen Vergrößerungen dieser Fotos vom Aufbau und der Eröffnung, zahlreichen Dokumenten und den noch erhaltenen und verfügbaren Kunstwerken hat Susanne Neuburger dieses epochale Ereignis rekonstruiert.

Wenn das ZADIK einen Preis für die gewagteste, innovativste und gelungenste Präsentation von Archivdokumenten in einer Kunstaussstellung verleihen könnte, würde dieser in diesem Jahr an Barbara Engelbach vom Museum Ludwig in Köln für ihre Ausstellung *Kunst ins Leben! Der Sammler Wolfgang Hahn und die Kunst der 60er Jahre* gehen. In einem Video der Ausstellung sieht man die Eingangssituation<sup>18</sup>, die die Besucher unmittelbar in die 1960er-Jahre und in die Umgebung zurückversetzt, in der Wolfgang Hahn seine Sammlung von Werken des Nouveau Realisme, des Fluxus und der Pop Art zusammengetragen hat. Und hier dürfen sich Kunstwerke und Archivdokumente tatsächlich berühren, wie man auf einem Bild sieht, das ein lebensgroßes Foto von Daniel Spoerri in seinem Atelier zeigt. Barbara Engelbach hat die Kunstwerke, wie das für Spoerri typische *Fallenbild (Snare-picture)*, direkt in das Foto gehängt – Kunst ins Leben!

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

## Appendix / Anhang

<sup>1</sup> Art archives (= Chapter 2, ii) in: Antje B. Lemke, Deirdre C. Stam: Archives. In: Grove Art Online. = [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T003855?q=archive&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T003855?q=archive&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit); 2.1.2017. The entry seems to have largely originated soon after 1989, additions were most recently made around 1993 (latest citation).

<sup>2</sup> Walter Grasskamp: Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe. Munich, 1998. Michael Baxandall: Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford N.Y. 1972. German: Ibid.: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt 1984.

<sup>3</sup> Jens Beckert, Jörg Rössel: Kunst und Preise: Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 56, 2004, p. 32–50, quotations on p. 34, 37.

<sup>4</sup> [http://www.littvet.uu.se/digitalAssets/661/c\\_661836-l\\_1-k\\_program-dust-to-dawn\\_171109.pdf](http://www.littvet.uu.se/digitalAssets/661/c_661836-l_1-k_program-dust-to-dawn_171109.pdf).

<sup>5</sup> Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006. Annika Wellmann: Theorie der Archive – Archive der Macht. Aktuelle Tendenzen der Archivgeschichte. In: Neue Politische Literatur, vol. 57 (2012) I, p. 385-401. <http://ssl.einsnull.com/paymate/dbfiles/pdf/resource/2343.pdf>; 3.1.2017.

<sup>6</sup> <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn15/baetens-reviews-paul-durand-ruelle-pari-de-l-impressionisme>.

<sup>7</sup> <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2006/ambroise-vollard>.

<sup>8</sup> <https://www.mumok.at/de/events/nam-june-paik>.

<sup>9</sup> <https://vimeo.com/225064589>.

<sup>10</sup> Art archives (= Kap. 2, ii) in: Antje B. Lemke, Deirdre C. Stam: Archives. In: Grove Art Online. = [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T003855?q=archive&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T003855?q=archive&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit); 2.1.2017. Der Beitrag scheint größtenteils bald nach 1989 entstanden zu sein, ergänzt wurde er wahrscheinlich zuletzt um 1993 (jüngste Literaturangabe).

<sup>11</sup> Walter Grasskamp: Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe. München 1998. Michael Baxandall: Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford N.Y. 1972. Deutsch: Ders.: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt 1984.

<sup>12</sup> Jens Beckert, Jörg Rössel: Kunst und Preise: Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 56, 2004, S. 32–50, Zitate auf S. 34, 37.

<sup>13</sup> [http://www.littvet.uu.se/digitalAssets/661/c\\_661836-l\\_1-k\\_program-dust-to-dawn\\_171109.pdf](http://www.littvet.uu.se/digitalAssets/661/c_661836-l_1-k_program-dust-to-dawn_171109.pdf).

<sup>14</sup> Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006. Annika Wellmann: Theorie der Archive – Archive der Macht. Aktuelle Tendenzen der Archivgeschichte. In: Neue Politische Literatur, Jg. 57 (2012) I, S. 385-401.  
<http://ssl.einsnull.com/paymate/dbfiles/pdf/resource/2343.pdf>; 3.1.2017.

<sup>15</sup> <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn15/baetens-reviews-paul-durand-ruel-le-pari-de-l-impressionisme>.

<sup>16</sup> <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2006/ambroise-vollard>.

<sup>17</sup> <https://www.mumok.at/de/events/nam-june-paik>.

<sup>18</sup> <https://vimeo.com/225064589>.

# AUSTRIA / VIENNA

## basis wien – Documentation Centre for Contemporary Art



*basis wien © Photo: Markus Krottendorfer, 2013*

Founded in 1997, basis wien is the documentation centre for contemporary art in and outside Austria with special reference to the international context. It archives material on art production, presentation and reception in analogue and digital form. The gathered information is made available at a free access online database, which was launched in 1999. The documentation consists of biographical data on persons engaged in the Austrian art world (artists, curators, critics, etc.) and information on art institutions, exhibitions, projects and publications. A major advantage of the online database is that most of its texts and images can be read or viewed online. That is, it does not merely put on the net an index of archive materials or artist biographies in the form of exhibition lists; the interested public can directly use the bulk of the source material. Besides the database, basis wien makes available to the interested public about 32,000 archive materials in suspension files and a reference library of about 7,000 volumes in the premises of basis wien in the 15th district of Vienna. The goal is to document the Austrian art scene in a way that portrays the full breadth of its artistic discourse at various levels (personal, institutional, medial).

# basis wien – Documentation Centre for Contemporary Art

*Helene Baur*

basis wien – Documentation Centre for Contemporary Art was founded in 1997 by Lioba Reddeker during her time as federal curator. The federal curator model was developed by then Austrian minister Rudolf Scholten. For a certain period, it was to replace the advisory system used at the time in Austria. The goal behind the model was to assign the producers of art and culture the task of independently managing the entire arts budget to organize events, exhibitions, and projects, both domestically and abroad. This model was implemented in Austria from 1992 to 2000 in two-year periods, and two individuals (federal curators) were tasked with implementing it during each period.

Lioba Reddeker<sup>1</sup>, who by that time had already published several scientific studies on the art market and art production, was appointed federal curator in 1997. In this function, she was confronted with a large amount of material providing information about art-related activities. This included portfolios, invitation cards, posters, catalogues, etc. As a result, she recognized the need and demand for a documentation centre on contemporary art production, which would collect and preserve these “ephemeral materials” of Austrian art production.

Additionally, her predecessor Robert Fleck passed a library on to her, which had been created during his time as federal curator. The library laid the foundations for the archive and documentation centre basis wien, which was later founded by Lioba Reddeker in April 1997, in the Museumsquartier, Vienna. Since 2002, the archive has been located in a former factory building in Vienna’s 15th district. In this location, 300 m<sup>2</sup> of floor space is available to the archive. During the first two years of her job, Lioba Reddeker organized tours throughout Austria under the title *basistage*. She presented the possibilities offered by the new archive and documentation centre, and extended an invitation to art producers to avail of them. Today, materials are sent to us from almost all institutions operating in Austria. These documents are extremely diverse. We mainly deal with invitation cards, posters, portfolios, information on exhibitions, texts, and catalogues.

The physical archive of basis wien is divided into filing cabinets, a reference library, and the journal archive. From the start of the collection

activity, a database was designed in order to record the materials. The database of basis wien<sup>2</sup> has been available online since 1999. Metadata is listed for each object. The database makes all information relative to a particular object searchable. The categories since 1997 are as follows: exhibitions, people, institutions.

These are connected by complex links which I would like to present to you using the following examples: object (exhibition view)<sup>3</sup> / personal records<sup>4</sup> / exhibition records<sup>5</sup> / exhibition information<sup>6</sup>.

From the beginning, the institution aimed to use scientific standards in the generation of data. Thus, after the first years of activity, the research project *vektor* and the follow-up project *european-art.net* were created. We will hear more about these projects later today.

Based on more than 84,000 objects, we have documented more than 82,000 personal records and more than 60,000 exhibitions in the Austrian context thus far. This ever-growing amount of data can be used for specific queries, e.g. the ratio of female to male artists in Austria. We recently made inquiries specifically into this concrete question, and observed the following development over 10 year intervals: Although the proportion of female graduates from both Viennese art universities in the 1970s was higher, female participation in exhibitions from 1970 to 1979 lies at 16 %; from 1980 to 1989 at 23 %; from 01/01/1990 to 31/12/1999 at 31 %; from 01/01/2000 to 31/12/2009 at 36 %; and from 01/01/2010 to 31/12/2016 at about 40 %. This also corresponds to ratios presented over the entirety of personal records in the database.

We don't know what role specific results, such as those just highlighted, played in Lioba Reddeker's initial considerations about programming the database. We can only guess, as since the founder's death in the summer of 2011, we have had to find the answers to such fundamental questions ourselves. Since 2011, we have faced the challenge of sustaining the institution and continuing her work. Due to the loss of private cross-financing to the association, which was bound to the person of Lioba Reddeker through her work as curator for a private company, the entire basis wien team was confronted with the prospect of losing their jobs, and the institution was on the verge of collapse. Nevertheless, through great effort, Verena Lindner, Andrea Neidhöfer, and I managed to again acquire enough funding to run the archive. This small team consulted with individual Austrian provinces and the University of Applied Arts Vienna over several years, reconstructing the financing piece by piece. In documentary work, we have intensified our focus on the

Austrian context. Additionally, we have been able to open the database for another physical archive. Over a four-year period (2012 to 2016), we managed to integrate the entire archive of the collection centre for art St. Pölten<sup>7</sup> into the online database. The archive of the collection centre for art St. Pölten was created in the 1950s by the federal province of Lower Austria. Organized in alphabetically ordered personal files, the collection includes correspondence, as well as over six decades of consistent documentation of artistic work in the form of portfolios, invitations, posters, exhibition views, work lists, etc. By integrating and linking respective folders with personal data records, listing the entire contents or individually digitized objects, personal records already in existence in the basis wien database could be used efficiently. This also made the country's archive accessible to the public through online platforms. Materials related to press articles or media observation were of particular interest in this context. The basis wien archive has engaged with this since 1997. From the materials from the provincial archive of Lower Austria, we noticed a decline in art coverage by the Austrian media in the early 1990s. Until then, artists and art producers were regularly interviewed on socio-political developments. Art had a much larger share of daily coverage. For example, the setup of the Austrian pavilion in Venice in 1986 was covered daily and reflected on in the media. Such a scenario is unthinkable today. If art is at all reported in Austrian newspapers, the proportion of reports in comparison with other cultural sectors is strikingly low.

basis wien sees itself as an independent documentation centre of Austrian art production, steadily expanding its online database as a compendium of Austria's art history. Every day we receive materials from artists, curators, and institutions, which we preserve and index. The online database of basis wien reaches more than 18,000 users worldwide per month, and as such is a prestigious research tool for Austrian art.

We expect to be challenged with questions about artistic estates in the future. basis wien retains the estates of two Austrian artists in the archive (Albert Reuss<sup>8</sup>, Rudolf Weidenauer<sup>9</sup>). Dealing with the question of the preservation of artistic estates, and the successful integration of the archive of the province of Lower Austria, we considered the possibility of using the online database as an estate directory of Austrian art production. We hope to be able to implement this in the future with the relevant authorities in Austria.

Currently, we are about to complete a new database. This was developed in collaboration with the University of Applied Arts as part of the project *Art and Research*. Our data should be transferred to the new system by the end of October.

We are happy to be part of this conference on the 20th anniversary of the Archive and Documentation Centre. Thanks to our colleague Günter Herzog and his team at ZADIK and our partner Kathrin Mayer from the Institute of Modern Art Nuremberg for the collective organization of this conference and the opportunity to speak about our work.

Many thanks.

# ÖSTERREICH / WIEN

## basis wien – Dokumentations- zentrum für zeitgenössische Kunst



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Helene Baur © Foto: Robert Gruber*

1997 gegründet, ist die basis wien das Dokumentationszentrum zur aktuellen Kunst in und aus Österreich unter Berücksichtigung internationaler Kontexte. Archiviert werden Materialien zur Produktion, Präsentation und Rezeption von Kunst in analoger und digitaler Form. Die daraus gewonnenen Informationen werden seit 1999 in einer kostenfrei zugänglichen Online Datenbank publiziert. Inhalt der Dokumentation bilden biographische Daten zu Personen des österreichischen Kunstbetriebes sowie Informationen zu Kunstinstitutionen, Ausstellungen, Projekten und Publikationen. Ein wesentlicher Vorteil ist die Möglichkeit, die meisten in der Datenbank erfassten Texte und Bilder online lesen bzw. einsehen zu können. Neben der Online Datenbank steht der interessierten Öffentlichkeit ein Archiv mit ca. 32.000 Archivalien in Hängeregistaturen und eine Präsenzbibliothek mit ca. 7.000 Bänden in den Räumlichkeiten der basis wien im 15. Wiener Gemeindebezirk zur Verfügung. Das Ziel der basis wien ist es, eine Dokumentation des österreichischen Kunstgeschehens zu erstellen, die den Kunstdiskurs in seiner gesamten Breite und auf den verschiedenen Ebenen (personell, institutionell, medial) abbildet.

# basis wien – Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst

*Helene Baur*

basis wien – Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst wurde 1997 von Lioba Reddeker in ihrer damaligen Funktion als Bundeskuratorin gegründet. Das Modell der Bundeskurator\*innen war ein von dem damaligen österreichischen Minister Rudolf Scholten entwickeltes Modell, und sollte das bis dahin in Österreich gängige Beirat-System auf gewisse Zeit ablösen. Ziel war es, Kunst- und Kulturproduzierende damit zu beauftragen, das gesamte Kunstbudget eigenverantwortlich zu verwalten und damit Veranstaltungen, Ausstellungen und Projekte im In- und Ausland zu organisieren. Dieses Modell wurde in Österreich im Zeitraum von 1992 bis 2000 in Zweijahresperioden in Verantwortung von jeweils zwei Personen (Bundeskurator\*innen) realisiert.

Lioba Reddeker<sup>10</sup>, die zum damaligen Zeitpunkt bereits mehrere wissenschaftliche Studien zu Kunstmarkt und Kunstproduktion veröffentlicht hatte, wurde im Jahr 1997 zur Bundeskuratorin ernannt. Da sie in dieser Tätigkeit mit sehr vielen über Kunstaktivitäten informierenden Materialien wie Portfolios, Einladungskarten, Plakate, Kataloge usw. konfrontiert war, erkannte sie Notwendigkeit und Bedarf einer Dokumentationsstelle der zeitgenössischen Kunstproduktion, die diese sogenannten ephemeren Materialien der österreichischen Kunstproduktion sammelt und erhält.

Zudem übergab ihr Vorgänger Robert Fleck ihr eine Bibliothek, die während seiner Zeit als Bundeskurator entstanden war. Mitunter ist es diese Bibliothek, die den Grundstein des Archivs und Dokumentationszentrums basis wien, das Lioba Reddeker im April 1997 im Museumsquartier Wien gegründet hat, bildet. Seit 2002 befindet sich das Archiv in einem ehemaligen Fabrikgebäude im 15. Wiener Gemeindebezirk, in dem wir eine Etage mit 300 m<sup>2</sup> Platz zur Verfügung haben. In den ersten zwei Jahren ihrer Tätigkeit veranstaltete Lioba Reddeker unter dem Titel *basistage* Präsentations-Touren durch Österreich, im Rahmen derer sie die Möglichkeiten des neuen Archivs und Dokumentationszentrums vorstellte und die Einladung an Kunstproduzierende aussprach, diese wahrzunehmen. Bis heute erreichen uns von fast allen in Österreich tätigen Institutionen Materialien. Diese Unterlagen sind äußerst divers, hauptsächlich handelt es sich dabei um Einladungskarten, Plakate, Portfolios, Ausstellungsinformationen, Texte und Kataloge.

Das physische Archiv der basis wien gliedert sich in Hängeregistraturen, eine Präsenzbibliothek und das Zeitschriftenarchiv. Von Anbeginn dieser Sammeltätigkeit an wurde eine Datenbank konzipiert, mit welcher diese Materialien erfasst werden. Die Datenbank der basis wien<sup>11</sup>, die seit 1999 online zur Verfügung steht, verzeichnet zu jedem Objekt Metadaten und macht alle Daten, die mit dem jeweiligen Objekt in Zusammenhang stehen, recherchierbar. Dies sind seit 1997 folgende Kategorien: Ausstellungen, Personen, Institutionen.

Diese sind durch komplexe Verknüpfungen miteinander verbunden, die ich Ihnen im Folgenden anhand einiger Beispiele darstellen möchte. Beispiel: Objekt (Ausstellungsansicht)<sup>12</sup> / Personendatensatz<sup>13</sup> / Ausstellungsdatensatz<sup>14</sup> / Ausstellungsinformation<sup>15</sup>.

Von Beginn an war es ein Anliegen der Institution, wissenschaftliche Standards in der Generierung der Daten zu einzusetzen. So entstanden nach den ersten Jahren der Tätigkeit auch das Forschungsprojekt *vektor* und das Folgeprojekt *european-art.net*, von dem wir heute später noch hören werden.

Ausgehend von mehr als 84.000 Objekten konnten bislang mehr als 82.000 Personendatensätze und über 60.000 Ausstellungen im österreichischen Kontext dokumentiert werden. Diese sich stetig erweiternde Datenmenge kann für spezifische Abfragen genutzt werden, wie beispielsweise das Verhältnis weiblicher zu männlichen Kunstschaffenden in Österreich. Gerade in diesem konkreten Fall haben wir erst kürzlich Abfragen gemacht und sehen in zehn Jahresabschnitten folgende Entwicklung: Obwohl die Absolvent\*innen-Quote der beiden Kunstuniversitäten in Wien seit den 1970er-Jahren einen höheren weiblichen Anteil vorweist, liegt die weibliche Beteiligung an Ausstellungen von 1970 bis 1979 bei 16 %, 1980 bis 89 bei 23 %, im Zeitraum 01.01.1990 bis 31.12.1999 bei 31 %, im Zeitraum 01.01.2000 bis 31.12.2009 bei 36 % und im Zeitraum 01.01.2010 bis 31.12.2016 bei 40 %, was auch dem Verhältnis der gesamten Personendatenmenge unserer Datenbank entspricht.

Wir wissen nicht, inwieweit spezifische Ergebnisse wie diese in den anfänglichen Überlegungen zur Programmierung der Datenbank von Lioba Reddeker eine Rolle spielten. Wir können dies nur vermuten, da wir uns seit dem Tod der Gründerin im Sommer 2011 selbst Antworten auf grundsätzliche Fragen geben mussten. Ab diesem Zeitpunkt standen wir vor der Herausforderung, die Institution zu erhalten und ihre Arbeit fortzusetzen. Durch den Verlust der mit der Person Lioba Reddekers verbundenen privatwirtschaftlichen Querfinanzierung des Vereins durch

ihre Tätigkeit als Kuratorin für ein privatwirtschaftliches Unternehmen stand das gesamte Team der basis wien vor der Entlassung und die Institution vor dem Aus. Verena Lindner, Andrea Neidhöfer und mir ist es als kleines Team dennoch mit großer Anstrengung gelungen, über mehrere Jahre mit einzelnen österreichischen Bundesländern und der Universität für angewandte Kunst Wien die Finanzierung des Archivbetriebs stückweise wiederaufzubauen. Wir haben uns in der dokumentarischen Tätigkeit viel stärker auf den österreichischen Kontext konzentriert. Zudem gelang es uns, die Datenbank für ein weiteres physisches Archiv zu öffnen. Im Zeitraum von vier Jahren (2012 bis 2016) konnten wir das gesamte Archiv des Sammlungszentrums Kunst St. Pölten<sup>16</sup> in die Online-Datenbank integrieren. Das Archiv des Sammlungszentrums Kunst St. Pölten wurde vom Bundesland Niederösterreich in den 1950er-Jahren angelegt. In alphabetisch geordnete Personenmappen wurden Korrespondenz sowie eine über sechs Jahrzehnte konsequent abgelegte Dokumentation künstlerischen Schaffens in Form von Portfolios, Einladungen, Plakaten, Ausstellungsansichten, Werklisten etc. gesammelt. Durch die Integration und Verknüpfung der jeweiligen Mappe mit dem Personendatensatz unter Auflistung des gesamten Inhalts bzw. der einzeln angelegten digitalisierten Objekte konnten bereits bestehende Personendatensätze der basis wien-Datenbank effizient genutzt werden und das Archiv des Landes durch die Zugänglichkeit im Internet eine breite Öffentlichkeit erreichen. Besonders spannend war in diesem Kontext das Material der Presseartikel bzw. die Medienbeobachtung, die wir auch im Archiv der basis wien seit 1997 betreiben. Durch die Materialien im Archiv des Landes Niederösterreich konnten wir einen Rückgang in der Berichterstattung der österreichischen Medien über Kunst in den beginnenden 1990er-Jahren feststellen. Bis dahin wurden Künstler\*innen und Kunstproduzierende regelmäßig zu gesellschaftspolitischen Entwicklungen befragt. Der Kunst wurde dabei ein viel größerer Anteil in der täglichen Berichterstattung eingeräumt. Beispielsweise wurde der Aufbau des österreichischen Pavillons 1986 in Venedig täglich begleitet und medial reflektiert. Heute ist ein solches Szenario undenkbar. Wenn in österreichischen Tageszeitungen über bildende Kunst berichtet wird, ist der Anteil der Berichterstattung im Verhältnis zu anderen Kultursparten auffallend gering.

basis wien versteht sich als unabhängige Dokumentationsstelle der österreichischen Kunstproduktion, die Online-Datenbank als sich stetig erweiterndes Kompendium der österreichischen Kunstgeschichte. Täglich erreichen uns Materialien von Künstler\*innen, Kurator\*innen und Instituti-

onen, die von uns bewahrt und erschlossen werden. Die Online-Datenbank der basis wien erreicht monatlich mehr als 18.000 User\*innen weltweit und ist so ein repräsentatives Recherchetool zur österreichischen Kunst .

Auch mit Fragen zu künstlerischen Nachlässen sehen wir uns zukünftig herausgefordert. basis wien bewahrt die Nachlässe zweier österreichischer Künstler (Albert Reuss<sup>17</sup>, Rudolf Weidenauer<sup>18</sup>) im Archiv auf. Die Auseinandersetzung mit der herausfordernden Frage nach der Bewahrung künstlerischer Nachlässe und die erfolgreiche Integrierung des Archivs des Landes Niederösterreich haben uns zu der Überlegung geführt, die Online-Datenbank als zukünftiges Nachlassverzeichnis der österreichischen Kunstproduktion nutzen zu können. Wir hoffen darauf, dies zukünftig mit den in Österreich zuständigen Stellen umsetzen zu können.

Derzeit stehen wir kurz vor Fertigstellung einer neuen Datenbank, die wir gemeinsam mit der Universität für angewandte Kunst im Rahmen des Projekts *Kunst und Forschung* entwickelt haben. Ende Oktober soll die Migration unserer Daten in das neue System abgeschlossen sein.

Wir freuen uns sehr, mit dem 20-jährigen Bestehen des Archivs und Dokumentationszentrums Teil dieser Konferenz zu sein und danken unserem Kollegen Günter Herzog und seinem Team des ZADIK sowie unserer Partnerin Kathrin Mayer vom Institut für moderne Kunst für die gemeinsame Organisation der Konferenz und die damit verbundene Möglichkeit, über unsere Tätigkeit sprechen zu können.

Herzlichen Dank.

## Appendix / Anhang

<sup>1</sup> Lioba Reddeker was born on 06/04/1961 in Hövelhof / North Rhine-Westphalia, Germany. She studied art history, German studies, and media studies at Bonn and Münster Universities. Lioba Reddeker came to Vienna in 1988, worked for contemporary art galleries and projects, and from 1993–1998 conducted art-sociological research projects on topics such as the production and collection of contemporary art in Germany and Austria.

From 1997–2000 she was Federal Art Curator and in 1997 she founded the Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst 'basis wien — Kunst, Information und Archiv', which under her leadership was involved in several international research projects on the digital archiving of art. Between 2003 and 2007, she taught cultural management at the Fachhochschule Kufstein (University of Applied Sciences) and lectured at the University of Art and Design Linz. From January 2005, Lioba Reddeker supervised the program HangART-7 in Salzburg as an artistic director, which, in the meantime, has realized 18 exhibitions with participants from numerous countries. On the 27th of August 2011, Lioba Reddeker died in Vienna following a long and serious illness.

<sup>2</sup> <http://www.basis-wien.at/>.

<sup>3</sup> <http://www.basis-wien.at/db/object/112611>.

<sup>4</sup> <http://www.basis-wien.at/db/person/86645>.

<sup>5</sup> <http://www.basis-wien.at/db/event/89410>.

<sup>6</sup> <http://www.basis-wien.at/db/object/112608>.

<sup>7</sup> The Kulturdepot on the outskirts of St. Pölten houses the art collection of the province of Lower Austria in more than 3,700m<sup>2</sup>. In addition to functioning as a site of storage, it also supervises the conservation, scholarly classification, and comprehensive indexing of the collection. The building fulfils major service functions for the many art institutions companies in the country, preserving and indexing art treasures for posterity. This includes an archive built up over many years on artists from Lower Austria.

<sup>8</sup> Albert Reuss, (b. 2. Oktober 1889 in Wien; † 4. November 1975 in Cornwall) <http://www.basis-wien.at/db/person/96481>.

<sup>9</sup> Rudolf Weidenauer (b. 1969 in Horn; † 2011 in Vienna) <http://www.basis-wien.at/db/person/21253>.

<sup>10</sup> Lioba Reddeker wurde am 06.04.1961 in Hövelhof/Nordrhein-Westfalen, Deutschland, geboren. Sie studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Publizistik an den Universitäten Bonn und Münster. Lioba Reddeker kam 1988 nach Wien, arbeitete für Galerien und Projekte der zeitgenössischen Kunst und leitete von 1993 bis 1998 in Deutschland und Österreich kunstsoziologische Forschungsprojekte zu Themen wie Produktion und Sammeln von zeitgenössischer Kunst. 1997

bis 2000 war sie Bundeskunstkuratorin und gründete in dieser Funktion 1997 das Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst »basis wien – Kunst, Information und Archiv«, das unter ihrer Leitung an mehreren internationalen Forschungsprojekten zur digitalen Archivierung von Kunst beteiligt war. Zwischen 2003 und 2007 unterrichtete sie Kulturmanagement an der Fachhochschule Kufstein und hielt Vorlesungen an der Kunstuniversität Linz. Seit Januar 2005 betreute Lioba Reddeker als künstlerische Leitung das Programm HangART-7 in Salzburg, das inzwischen 18 Ausstellungen mit Beteiligten aus zahlreichen Ländern realisiert hat. Am 27. August 2011 verstarb Lioba Reddeker nach langer schwerer Krankheit in Wien.

<sup>11</sup> <http://www.basis-wien.at/>.

<sup>12</sup> <http://www.basis-wien.at/db/object/112611>.

<sup>13</sup> <http://www.basis-wien.at/db/person/86645>.

<sup>14</sup> <http://www.basis-wien.at/db/event/89410>.

<sup>15</sup> <http://www.basis-wien.at/db/object/112608>.

<sup>16</sup> Das Kulturdepot am Stadtrand von St. Pölten beherbergt auf mehr als 3.700 m<sup>2</sup> die Kunstsammlung des Landes Niederösterreich. Es dient neben der Lagerung auch der konservatorischen Betreuung, wissenschaftlichen Bearbeitung und umfassenden Erschließung der Sammlung. Das Haus erfüllt wesentliche Servicefunktionen für die vielen Ausstellungsbetriebe des Landes, Kunstschätze werden für die Nachwelt gesichert und erschlossen. Dazu gehört außerdem ein über viele Jahre hinweg aufgebautes Archiv zu Künstler\*innen aus Niederösterreich.

<sup>17</sup> Albert Reuss, (\* 2. Oktober 1889 in Wien; † 4. November 1975 in Cornwall), siehe <http://www.basis-wien.at/db/person/96481>.

<sup>18</sup> Rudolf Weidenauer (\*1969 in Horn; † 2011 in Wien), siehe <http://www.basis-wien.at/db/person/21253>.

# GERMANY / NUREMBERG

## Institute of Modern Art



*Institut für moderne Kunst © Photo: Erhard Och, 2017*

The Institute of Modern Art was founded in 1967 in Nuremberg as an INFORMATION AND DOCUMENTATION CENTER for contemporary art. The focus of its work has always been the ongoing documentation of art after 1945. All collected materials may be found in the ARCHIVE and in the LIBRARY of the Institute of Modern Art. Since 1999, the Institute has been located in the Neues Museum – State Museum for Art and Design Nuremberg and still functions there as museum library. Through the conception and realization of EXHIBITIONS and PUBLICATIONS, the Institute of Modern Art carries out educational work to foster public understanding of contemporary art. The ART BLOG *LÜCKE* offers a platform for current artistic positions, the Institute of Modern Art's EDITIONS tempt visitors to start collecting artworks.

# Archive and Library of the Institute of Modern Art Nuremberg

*Kathrin Mayer*

Some say that “archives are always grey and dusty”. Not so: ten years ago—on the Institute of Modern Art’s 40th anniversary—we demonstrated how colourful and diverse everyday life in the archive can be. Alongside our archival focus, work such as publication and exhibition activity makes the cornucopia of our activities even more varied.

I will not be able to go into all of the Institute’s activities in detail, but all our areas of activity are, and have been for the past 50 years, closely related to our archival work or stem directly from this work. Over the course of time, changes have occurred time and again and the Institute has undergone a number of developments. In spite of this, it has remained true to its founding idea until today: the documentation and communication of information about contemporary art. I would like to begin by looking at the Institute of Modern Art’s creation.

## History

In 1967, Dietrich Mahlow arrived in Nuremberg from Baden-Baden with the intention of bringing “a breath of fresh air” to the field of contemporary art in a city still characterized by the aftermath of the war years and which continued to struggle with its Nazi past. As the head of the city’s Kunsthalle Nürnberg, Dietrich Mahlow set himself the goal of developing a contemporary art collection for Nuremberg. Dietrich Mahlow and Eberhard Roter’s essay *Ein konkreter Vorschlag* in the current volume by DuMont Aktuell *Das Museum der Zukunft* (ed. Gerhard Bott) demonstrates how visionary Mahlow’s ideas were in the field of 1960s education on contemporary art. He first formulated his idea of a contemporary art museum at that time—it was only realized, however, a generation later.

One of Mahlow’s forward-looking ideas was to establish the Institute of Modern Art as a kind of “scholarly sibling” to the art collection in progress. The work of artists in the collection was to be comprehensively documented and any available information about it collected, processed, and made available to all those interested in art in the form of exhibitions and publications. In addition, information was also stored on artists who were not represented in the collection.

An advisory board composed of individuals from the exhibition business (museums, art associations, copyright collectives) has supported the Institute of Modern Art's work up until today. During its biennial meetings, the advisory board takes a look at the Institute from outside. Initially, the advisory board selected which other artists' documentation material should be collected on. With time, our collection profile has opened up and we now store all information that lands here, so long as it meets a minimum standard. We must recognize a seriousness in the artist's work and there must be at least three archival documents (invitation, flyer, catalogue, or press cutting). Then, a dossier is created, the artist is listed in the database, and is thus also visible in the online catalogue (OPAC).

We have pursued the basic principle of "documenting and educating" up until today: The collection holdings are showcased and made visible again to the outside world, for example through exhibitions, publications, or other educational formats, such as lectures, artist talks, and book launches.

The Institute has been housed in various locations over the course of its history in Nuremberg. It began in a small space in the Kunsthalle Nürnberg, then in the Nuremberg Castle, and it then moved for many years to a centrally located private home in Nuremberg's city center. Since 1999, the Institute of Modern Art has been located in the (at that time) newly constructed Neues Museum – State Museum for Art and Design Nuremberg. In the planning stages of the Neues Museum, the space was intended for a museum library. Through a cooperation agreement with the State of Bavaria, the Institute of Modern Art was able to move into the premises intended for the library with its collection of information about contemporary art after 1945, amassed over 30 years and collected and maintained largely in secret. The Neues Museum in Nuremberg thereby had the advantage of not having to build up its own museum library. For the Institute, working with the Neues Museum in Nuremberg is an outstanding opportunity to become visible in an ideal location. As a registered non-profit association, which was supported until 1999 mainly by the City of Nuremberg and its association members, the Institute remained independent and receives additional funding from the State of Bavaria in its function as a museum library.

## Collection Holdings

The Institute of Modern Art has approximately 86,000 publications in its inventory. The "grey literature" section (publications that are often simply issued as small booklets or as documentation created by artists them-

selves and are not available through bookshops) is one special feature of the collection.

Artists' books may also be found in the inventory: Thus in 1991, for example, a set of original graphic GDR artists' books and magazines were purchased, which are housed in the depot of the Neues Museum and can be viewed only upon request.

A total of around 13,000 journal volumes (mostly in German, but also the most important journals in English, French, and Italian) are available to users. Some of the German-language art magazines are covered by a double subscription, so that one copy can be disassembled and the relevant articles contained therein can be assigned to the respective artist or theme dossiers—more on that later.

Founding director Dietrich Mahlow aimed to collect all sorts of information on artists and art phenomena. To create documentation on all facets of art, we must consider further print media such as printed material, flyers, short writings, and invitation cards, as well as videos, DVDs, CDs, files compiled by artists themselves, photographs of works, and press articles. We need to already begin gathering documentation in the early stages of an artist's creative period, or during the emergence of a new tendency in contemporary art, not only when the first retrospective overview appears in a catalogue.

Invitation cards provide a wealth of information. Their content is important for the Institute of Modern Art's work. They serve as "proof" of the correct way of writing the name of a gallery or verify the title of an exhibition and make it possible to check the dates during which it ran. This information is not always delivered by artists for the creation of monographs free of errors. Additionally, the diversity of ways of designing an invitation card over the last decades makes visible what can be used as a basis for research in the area of design: How is typography applied? How have the formats changed? Which technical and graphic design possibilities existed in each individual decade?

Ephemeral material: short-lived and unimportant? We see an exciting use for such material. Artists often thank us and are surprised by all the things that can be found in their artists' dossiers that they themselves may no longer even remember. The fact that we gather invitation cards has gotten around by now and we thus receive ever more comprehensive donations to supplement our inventory.

With around 24,800 artists' dossiers, the materials gathered on artists and themes are compiled in acid-free archive folders, indexed, recorded

in OPAC, and made available for users. Due to the diversity of materials, the Institute of Modern Art always finds itself oscillating between the concepts and worlds of archive and library.

## A Unique Collection of Press Cuttings

Alongside printed material, invitation cards, and short writings, press cuttings have also been collected systematically since the Institution's creation. The clippings were always compiled in the Institute itself—that is, they are marked (it's already necessary to decide at this point where the clippings should be sorted in the archive), cut out, or copied—and the articles prepared for the archive are presorted according to their markings (according to individual artists and subject areas). Afterwards, they are sorted more finely and are placed chronologically in the corresponding dossiers. Press articles are also recorded in the database quantitatively.

The use of a commercial press clipping service essentially never came into question for us, because the breadth of artists, concepts, and phenomena—which, in the field of contemporary art, are sometimes still in formation and cannot even be named yet—is too vast. For this reason, this step in the workflow is carried out by our staff: Staff read various daily and weekly newspapers “with a red pencil in hand” and mark relevant articles.

## Database

The construction of the database was a major step and also a challenge. Apart from a few wooden crates with artists' names written on filing cards there was, up until the move into the Neues Museum in 1999, no collection catalogue. Since 2000, all new additions of publications, as well as all dossiers on artists and subjects, are documented in the database. The old stock of publications is being recorded bit by bit. In the meantime, around two thirds of the entire stock of publications have been recorded and may be searched for in the Institute's online catalogue (OPAC).

## Library Users

The library's holdings are available to academics, but also to all those interested in contemporary art among the broader public. The Neues Museum's research staff use the Institute of Modern Art's library and archival material to prepare exhibitions, presentations, and tours and have 24/7 access to the library and the archive.

All information is openly accessible to the public for 21 hours per week. With around 1,250 issued user cards, on average 2.5 external users visit the house per day. Sometimes many visitors come at once, sometimes it's more quiet. Some of the visitors need intensive research assistance, others are more familiar with the archives.

## Exhibitions and Publications

The association's aim is the "support of German and international contemporary art", in particular through the construction and expansion of a documentation archive for German and international contemporary art, as well as through exhibitions, publications, and events, which provide information about contemporary art.

This aim stems from Dietrich Mahlow's founding idea and also implies educational work through the conception and creation of exhibitions, as well as through publishing activity.

From 1972 to 2001, the exhibitions were shown in the SchmidtBank-Galerie in Nuremberg. From 2002 to 2018, an exhibition space in the Kunst- und Kulturhaus zumikon was available for this purpose, and since 2012, we also have the possibility of organizing exhibitions in the Atelier- und Galeriehaus Defet.

The Institute's exhibition activity has always provided us with direct contact to artists and has thus made a major contribution to the construction of an enormous network.

This network has also expanded into the field of publishing. Our affiliated publishing house, Verlag für moderne Kunst, which was long headed by the respective directors of the Institute, moved in 2016 from Nuremberg to Vienna. As before, the Institute remains in close contact with its colleagues there. Over the years, the Institute of Modern Art has put out around 400 publications: monographs (to prepare such a publication, some of the artists must first of all be helped to clean up their atelier and order their works), thematic and specialized volumes, as well as many projects in cooperation with other exhibition institutions.

## Network

The aforementioned network spans, first of all, between the approximately 1,000 exhibition institutions worldwide with which the Institute is connected through publication exchange. As we have published ever more books, we have a good medium for exchange. Our exhibition activity

has also widened our network even further: An invited opening speaker might have an exciting book project up their sleeve or give us a tip on an interesting artist with whom we can later organize a project. The concept of 'network' is highly important for the Institute for Modern Art!

## Digitalization of the Press Cuttings Collection

The scope of the Institute's work and the specific functions it fulfills have undergone various changes over the course of time. Our focus has shifted. Sometimes, our exhibition activity was in the foreground, as for example in 2012 with the exhibition *30 Künstler / 30 Räume*, organized in cooperation with other exhibition institutions in Nuremberg. Sometimes, projects have taken place in the context of art and culture in the city of Nuremberg. Currently, we are focused on the archive, with the great subject of digitalization at the center, a topic that I can only touch on here:

It's fascinating how much one can glean from the titles of newspaper articles and how much one can surmise about the mood or atmosphere of the period. In the context of the exhibition *Rubin – Institut für moderne Kunst 1967 bis 2007*, for example, the use of headlines taken from press clippings about Joseph Beuys made this in part very emotionally loaded additional information visible.

In 2012, a project application for digitalizing our press cuttings collection was first handed in to the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). After a reworked application was granted in 2014, in 2015 we began to realize the project *Contemporary Art As Reflected By the Press: Digitalization and Indexing of the Press Clippings Collection from 1950 to 2013*.

Aproximately 250,000 articles from the 15 to 20 most important daily and weekly newspapers as well as the most important German-language art journals are now being scanned, processed, and indexed. The metadata describes the title, subtitle, source, date, and author, and contains standardized links with names of people, bodies, and keywords. Through a supraregional network—the Südwestdeutscher Bibliotheksverbund (SWB)—this metadata is available to all users since November 2017. Under existing copyright law, images may not be displayed. This subject could fill an entire other congress and will continue to keep us busy in the coming weeks and months. However, apart from the juridical limitations, we achieved the goal we formulated for the project: the development of a workflow and presentation system that can also be reused by other archives.

## Anniversary

From autumn 2017 through summer 2018, the Institute celebrated its 50th anniversary with exhibitions, lectures, and discussions. The publication series *unendlich unwahrscheinlich* is also currently being issued by the Berlin publishing house SuKuLTuR-Verlag—five volumes have been published thus far.

The 40th anniversary provided an occasion to process the Institute of Modern Art's history and to make the institution's work visible in a comprehensive publication as well as in an exhibition in the Neues Museum Nuremberg. For our 50th anniversary, it was decided that we should look not only towards the past but also towards the future. By posing questions such as "Where is art headed?", the Institute of Modern Art seeks to contribute to the creation of space for new beginnings with its anniversary project *Aus Gründen*.

Thanks a lot for your attention!

# DEUTSCHLAND / NÜRNBERG

## Institut für moderne Kunst



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Kathrin Mayer © Foto: Robert Gruber*

Das Institut für moderne Kunst wurde 1967 in Nürnberg als **INFORMATIONSDOKUMENTATIONSZENTRUM** für zeitgenössische Kunst gegründet. Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht die kontinuierliche Dokumentation der Kunst nach 1945. Alle gesammelten Materialien sind im **ARCHIV** und in der **BIBLIOTHEK** des Instituts für moderne Kunst einzusehen. Das Institut befindet sich seit 1999 im Neuen Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg und hat hier die Funktion der Museumsbibliothek. Durch die Konzeption und Realisierung von **AUSSTELLUNGEN** und **PUBLIKATIONEN** leistet das Institut für moderne Kunst Vermittlungsarbeit zum besseren Verständnis der Gegenwartskunst. Der **KUNST-BLOG LÜCKE** bietet eine Plattform für aktuelle künstlerische Positionen, die **EDITIONEN** des Instituts für moderne Kunst verführen zum Sammeln.

# Das Archiv und die Bibliothek des Instituts für moderne Kunst Nürnberg

*Kathrin Mayer*

»Archive sind immer grau und staubig«? Das stimmt so nicht!

Vor zehn Jahren – zum 40. Jubiläum des Instituts für moderne Kunst – haben wir mit einer farbenfrohen Ausstellung dargestellt, wie bunt und vielfältig der Archivalltag sein kann. Neben der Archivarbeit machen Aufgaben wie die Publikations- und Ausstellungstätigkeit den Strauß unserer Aktivitäten noch bunter.

Auf alle Institutsaktivitäten werde ich im Detail nicht eingehen können, aber alle Bereiche stehen in einem engen Bezug zur Archivarbeit bzw. entstehen direkt daraus – und das bereits seit 50 Jahren. Im Laufe der Zeit haben sich immer wieder Veränderungen ergeben und das Institut hat verschiedene Entwicklungen durchlaufen – seine Gründungsidee verfolgt es jedoch bis heute: Dokumentation und Vermittlung von Informationen zur Gegenwartskunst.

Beginnen möchte ich daher mit einem Blick auf die Entstehung des Instituts für moderne Kunst.

## Geschichte

1967 kam Dietrich Mahlow mit dem Vorhaben von Baden-Baden nach Nürnberg, im Bereich der zeitgenössischen Kunst »frischen Wind« in eine Stadt zu bringen, die noch von den Nachwehen der Kriegsjahre gezeichnet war und mit ihrer Nazi-Vergangenheit zu kämpfen hatte. Als Leiter der Städtischen Kunsthalle Nürnberg hatte Dietrich Mahlow es sich zum Ziel gesetzt, eine Sammlung zeitgenössischer Kunst für die Stadt Nürnberg aufzubauen. Der Beitrag *Ein konkreter Vorschlag* von Dietrich Mahlow und Eberhard Roter im DuMont Aktuell Band *Das Museum der Zukunft* (hrsg. von Gerhard Bott) zeigt, wie visionär Mahlows Ideen im Bereich der Vermittlung von zeitgenössischer Kunst in den 1960er-Jahren waren. Er formulierte schon damals die Idee eines Museums für Gegenwartskunst – die Umsetzung fand jedoch erst eine Generation später statt.

Eine von Mahlows zukunftsweisenden Ideen war es, das Institut für moderne Kunst zu gründen – als eine Art »wissenschaftliche Schwester« zu der im Aufbau befindlichen Kunstsammlung. Das Werk der Sammlungskünstler\* sollte umfassend dokumentiert und jegliche verfügbare

Information darüber zusammengetragen, aufbereitet und für jeden Kunstinteressierten – in Form von Ausstellungen und Publikationen – sichtbar gemacht werden. Darüber hinaus wurden auch Informationen zu Künstlern, die nicht in der Sammlung vertreten waren, aufbewahrt.

Ein Beirat, der sich aus Personen des Ausstellungsbetriebes (Museum, Kunstverein, Verwertungsgesellschaft) zusammensetzt, begleitet bis heute die inhaltliche Arbeit des Instituts für moderne Kunst. In seinen, alle zwei Jahre stattfindenden, Treffen wirft der Beirat einen Blick von außen auf das Institut. Anfangs wurde vom Beirat eine Auswahl getroffen, zu welchen weiteren Künstlern noch Dokumentationsmaterial gesammelt werden sollte. Mit der Zeit hat man das Sammlungsprofil geöffnet und mittlerweile wird alles, was an Informationen zu uns gelangt, aufbewahrt. Mit einer Hürde: Es muss eine Ernsthaftigkeit im Schaffen eines Künstlers zu erkennen sein und es müssen mindestens drei Archivalien (Einladungskarte, Flyer, Katalog oder Presseauschnitt) vorliegen, dann wird ein Dossier angelegt, der Künstler wird in der Datenbank verzeichnet und dadurch auch im Onlinekatalog (OPAC) sichtbar.

Das Grundprinzip »Dokumentieren und Vermitteln« wird bis heute verfolgt: Der Sammlungsbestand wird in einer Art Schaufenster wieder nach außen sichtbar gemacht. Dies kann geschehen in Form einer Ausstellung, durch die Herausgabe von Publikationen und durch weitere Formate der Vermittlung, wie Vorträge, Künstlergespräche oder Buchvorstellungen.

Das Institut war im Laufe seiner Geschichte bereits an verschiedenen Standorten in Nürnberg untergebracht. Zu Beginn in einem kleinen Raum in der Kunsthalle Nürnberg, danach auf der Nürnberger Burg, dann viele Jahre in einem zentral gelegenen Privathaus in der Nürnberger Innenstadt. Seit 1999 hat das Institut für moderne Kunst seinen Sitz im damals neu gebauten Neuen Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg. Bei der Planung des Neuen Museums war Platz für eine Museumsbibliothek vorgesehen. Durch einen Kooperationsvertrag mit dem Freistaat Bayern konnte das Institut für moderne Kunst mit seinem in 30 Jahren gewachsenen und weitgehend im Verborgenen aufgebauten und gepflegten Sammlungsbestand von Informationen zur zeitgenössischen Kunst nach 1945 in die für die Bibliothek vorgesehenen Räumlichkeiten einziehen. Das Neue Museum Nürnberg hat somit den Vorteil, sich keine eigene Museumsbibliothek aufbauen zu müssen. Für das Institut ist die Zusammenarbeit mit dem Neuen Museum Nürnberg eine hervorragende Möglichkeit, an einem idealen Ort sichtbar zu werden und zu

wirken. Als eingetragener gemeinnütziger Verein – der bis 1999 hauptsächlich von der Stadt Nürnberg und seinen Vereinsmitgliedern getragen wurde – blieb das Institut eigenständig und wird in seiner Funktion als Museumsbibliothek auch zusätzlich durch den Freistaat Bayern gefördert.

## Sammlungsbestand

Das Institut für moderne Kunst hat rund 86.000 Publikationen in seinem Bestand. Eine Besonderheit stellt der Bereich der »grauen Literatur« dar – Publikationen, die oft nur als kleine Heftchen aufgelegt oder als Dokumentationen von Künstlern selbst erstellt werden und nicht über den Buchhandel zu beziehen sind.

Ebenfalls zum Bestand gehören Künstlerbücher: So konnte beispielsweise 1991 ein Konvolut mit originalgrafischen DDR-Künstlerbüchern und Zeitschriften angekauft werden, die im Depot des Neuen Museums untergebracht sind und nur auf Anfrage eingesehen werden können.

Insgesamt stehen rund 13.000 Zeitschriftenbände (zumeist auf deutsch, aber auch die wichtigsten Zeitschriften in englisch, französisch und italienisch) für die Nutzer zur Verfügung. Einige der deutschsprachigen Kunstzeitschriften werden im Doppelabonnement bezogen, damit ein Exemplar zerlegt werden und die darin enthaltenen relevanten Artikel den jeweiligen Künstler- oder Themendossiers zugeordnet werden können – davon später mehr.

Das Ziel des Gründungsdirektors Dietrich Mahlow war es, über einen Künstler oder ein Phänomen der Kunst jegliche Art von Informationen zu sammeln. Für die Dokumentation in allen Facetten musste der Blick auch auf weitere Printmedien wie Drucksachen, Flyer, Kleinschriften, Einladungskarten sowie Videos, DVDs, CDs, vom Künstler selbst zusammengestellte Mappen, Werkfotografien und Presseartikel gelenkt werden. Bereits zu Beginn der Schaffenszeit eines Künstlers oder schon während der Entstehungsphase einer neuen Tendenz in der zeitgenössischen Kunst sollte dokumentiert werden und nicht erst dann, wenn der erste retrospektive Überblick in einem Katalog erschienen war.

Einladungskarten bieten eine Vielfalt an Informationen. Inhaltlich sind sie für die Arbeit im Institut für moderne Kunst wichtig. Sie dienen unter anderem als »Beweis« für die richtige Schreibweise eines Galerie- oder Künstlernamens oder belegen den Titel einer Ausstellung und ermöglichen die Prüfung der Ausstellungsdauer – Daten, die vom Künstler für die Erstellung einer Monografie nicht unbedingt immer fehlerfrei geliefert werden. Zudem wird die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten von Einladungskar-

ten im Verlauf der letzten Jahrzehnte sichtbar, was als Forschungsgrundlage im Fachbereich Design dienen kann: Wie wurde Typografie verwendet? Wie haben sich Formate verändert? Welche technischen und grafischen Gestaltungsmöglichkeiten boten die einzelnen Jahrzehnte?

Ephemeres Material – kurzlebig und unwichtig? Wir sehen darin einen spannenden Nutzen – die Künstler danken es uns oft und sind häufig überrascht, was in ihren Künstlerdossiers alles zu finden ist, an was sie sich möglicherweise selbst nicht mehr erinnern. Dass wir Einladungskarten sammeln, hat sich inzwischen herumgesprochen und wir erhalten daher immer wieder umfangreiche Schenkungen, die den Bestand ergänzen.

In rund 24.800 Künstlerdossiers sind die gesammelten Materialien zu Künstlern und Themen in säurefreien Archivmappen zusammengefasst, erschlossen, im OPAC nachgewiesen und für den Nutzer bereitgestellt. Aufgrund der Vielfalt an Materialien pendelt das Institut für moderne Kunst schon immer zwischen den Begriffen und den Welten von Archiv und Bibliothek.

## Alleinstellungsmerkmal Presseausschnitte

Neben Drucksachen, Einladungskarten und Kleinschriften wurden und werden seit der Gründung des Instituts von Beginn an systematisch Presseausschnitte gesammelt. Die Ausschnitte werden schon immer im Institut selbst zusammengetragen – d.h. angestrichen (bereits an dieser Stelle muss genau überlegt werden, wo der Ausschnitt im Archiv eingeordnet werden soll), ausgeschnitten oder kopiert – und die für das Archiv aufbereiteten Artikel werden entsprechend der Markierungen vorsortiert (nach Einzelkünstlern und Sach- und Themengebieten), danach fein sortiert und in die jeweiligen Dossiermappen chronologisch eingeordnet. Außerdem werden die Presseartikel quantitativ in der Datenbank verzeichnet.

Der Einsatz eines kommerziellen Ausschnitte-Dienstes kam im Grunde nie in Frage, da der Umfang an Künstlernamen, Begriffen und Phänomenen – die im Bereich der zeitgenössischen Kunst manchmal erst im Entstehen und noch gar nicht zu benennen sind – zu groß ist. Daher wird dieser Arbeitsschritt von Institutsmitarbeitern durchgeführt: Die Mitarbeiter lesen verschiedene Tages- und Wochenzeitungen »mit einem roten Buntstift in der Hand« und markieren die relevanten Artikel.

## Datenbank

Der Aufbau der Datenbank war ein großer Schritt und auch eine Herausforderung – außer einigen Holzkästen mit auf Karteikärtchen verzeichneten Künstlernamen gab es, bis zum Umzug in das Neue Museum im Jahr 1999, keinen Bestandskatalog. Seit dem Jahr 2000 sind alle Neuzugänge von Publikationen sowie alle Dossiermappen zu Künstlern und Themen in der Datenbank nachgewiesen. Der Publikationsaltbestand wird nach und nach retrospektiv erfasst. Rund zwei Drittel des gesamten Publikationsbestands sind inzwischen verzeichnet und im Online-Katalog (OPAC) des Instituts zu recherchieren.

## Bibliotheksnutzer

Der Bestand des Instituts steht der Wissenschaft, aber auch einer an zeitgenössischer Kunst interessierten breiten Öffentlichkeit zu Recherchezwecken zur Verfügung. Die wissenschaftlichen Mitarbeiter des Neuen Museums nutzen die Bibliothek und das Archivmaterial des Instituts für moderne Kunst zur Vorbereitung von Ausstellungen, Vorträgen oder Führungen und haben rund um die Uhr (24/7) Zugang zur Bibliothek und zum Archiv.

Für die Öffentlichkeit (Studierende, Wissenschaftler, Schüler und jeden Interessierten) stehen in 21 Öffnungszeiten pro Woche alle Informationen in einer Freihandaufstellung zur Verfügung. Mit rund 1.250 ausgestellten Nuterausweisen sind im Schnitt pro Öffnungstag 2,5 externe Nutzer im Haus – manchmal stapeln sich die Besucher, manchmal ist es ruhiger. Manche benötigen intensive Recherchehilfe, andere kennen sich aus.

## Ausstellungen und Publikationen

Der Vereinszweck ist die »Förderung deutscher und internationaler Kunst der Gegenwart. Insbesondere durch den Aufbau und Ausbau eines Dokumentations-Archivs für deutsche und internationale Kunst der Gegenwart, sowie durch Ausstellungen, Veröffentlichungen und Veranstaltungen, die der Information über die zeitgenössische Kunst dienen.«

Dies geht auf die Grundidee von Dietrich Mahlow zurück und beinhaltet die Vermittlung auch durch das Konzipieren und Umsetzen von Ausstellungen sowie das Herausgeben von Publikationen.

Von 1972 bis 2001 wurden die Ausstellungen in der SchmidtBank-Galerie in Nürnberg gezeigt, von 2002 bis 2018 stand ein Ausstellungs-

raum im Kunst- und Kulturhaus zumikon zur Verfügung und seit 2012 haben wir eine weitere Ausstellungsmöglichkeit im Atelier- und Galeriehaus Defet.

Die Ausstellungstätigkeit hat dem Institut immer den direkten Kontakt zu Künstlern ermöglicht und damit einen großen Beitrag zum Aufbau eines enormen Netzwerks geleistet.

Auch im Bereich des Publizierens ist das Netz gewachsen. Der angeschlossene Verlag für moderne Kunst, der lange Zeit von den jeweiligen Direktoren des Instituts geleitet wurde, hat im Jahr 2016 seinen Sitz von Nürnberg nach Wien verlegt. Das Institut steht nach wie vor in engem Kontakt mit den Kollegen dort. Rund 400 Publikationen hat das Institut für moderne Kunst inzwischen herausgegeben: Monografien (bei der Vorbereitung wurde dem einen oder anderen Künstler erst einmal geholfen, sein Atelier aufzuräumen und die Werke zu ordnen), Sach- und Themenbände, aber auch viele Projekte in Kooperation mit anderen Ausstellungsinstitutionen.

## Netzwerk

Das bereits angesprochene Netz spannt sich einerseits zwischen den Kontakten zu rund 1.000 Ausstellungsinstitutionen weltweit, mit welchen das Institut im Schriftentausch verbunden ist. Da wir immer Bücher gemacht haben, haben wir eine gute Tauschgrundlage. Und andererseits hat sich das Netzwerk durch die Ausstellungstätigkeit weiter entwickelt: Ein eingeladener Eröffnungsrédner hat vielleicht ein spannendes Buchprojekt in der Tasche oder gibt einen Hinweis auf einen interessanten Künstler, mit dem man dann ein Projekt realisiert. Der Begriff »Netzwerk« ist für das Institut für moderne Kunst von großer Bedeutung!

## Digitalisierung der Presseausschnitt-Sammlung

Das breite Spektrum an Aufgaben und Arbeitsbereichen hat im Laufe der Zeit immer wieder Veränderungen erfahren – die Schwerpunkte haben sich verlagert. Manchmal steht die Ausstellungstätigkeit im Vordergrund, wie z.B. im Jahr 2012 mit der Ausstellung *30 Künstler / 30 Räume*, einer Kooperation mit weiteren Nürnberger Ausstellungsinstitutionen, ein anderes Mal ist es ein anderes Projekt im städtischen Kunst- und Kulturkontext. Momentan ist der Archivbereich mit dem großen Thema Digitalisierung im Zentrum, ein Thema, das ich hier nur anschnitten kann:

Was sich allein aus Überschriften von Zeitungsartikeln herausfiltern lässt und welche Stimmung oder welches Zeitkolorit man darüber erahnen kann, ist faszinierend. Im Rahmen der Ausstellung *Rubin – Institut für moderne Kunst 1967 bis 2007* wurde beispielsweise anhand der Headlines von Zeitungsausschnitten über Joseph Beuys diese teilweise sehr emotional aufgeladene Zusatzinformation sichtbar gemacht.

Bereits im Jahr 2012 wurde bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) ein Projektantrag zur Digitalisierung unserer Presseauschnitt-Sammlung eingereicht. Nachdem der überarbeitete Antrag 2014 bewilligt wurde, konnten wir Anfang 2015 mit der Umsetzung des Projektes *Zeitgenössische Kunst im Spiegel der Presse: Digitalisierung und Erschließung der Presseauschnitt-Sammlung aus den Jahren 1950 bis 2013* beginnen.

Die rund 250.000 Artikel aus den 15 bis 20 wichtigsten Tages- und Wochenzeitungen sowie den wichtigsten Kunstzeitschriften in deutscher Sprache werden gescannt, bearbeitet und erschlossen. Die Metadaten beschreiben Titel, Untertitel, Quelle, Datierung, Autor und enthalten normgerechte Verknüpfungen mit Personennamen, Körperschaften und Schlagworten. In einem überregionalen Verbundsystem – dem Südwestdeutschen Bibliotheksverbund (SWB) – stehen die Metadaten seit November 2017 allen Nutzern zur Verfügung. Die Images sind bei derzeitiger Urheberrechtsslage leider nicht darstellbar. Dieses Thema könnte einen ganzen weiteren Kongress füllen und wird uns in den nächsten Wochen und Monaten weiterhin beschäftigen. Allerdings ist, abgesehen von den juristischen Einschränkungen, das im Projekt formulierte Ziel erreicht worden: Die Entwicklung eines Workflow- und Präsentationssystems, das auch von anderen Archiven nachgenutzt werden kann.

## Jubiläum

Von Herbst 2017 bis Sommer 2018 feiert das Institut sein 50-jähriges Jubiläum mit Ausstellungen, Vorträgen und Diskussionen. Außerdem ist die Publikationsreihe *unendlich unwahrscheinlich* im Berliner SuKuLTuR-Verlag im Entstehen – bisher sind fünf Bände erschienen.

Nachdem das 40-jährige Jubiläum den Anlass gab, die Geschichte des Instituts für moderne Kunst aufzuarbeiten und in einer umfassenden Publikation sowie in einer Ausstellung im Neuen Museum Nürnberg die Institutsarbeit sichtbar zu machen, wurde für das 50-jährige Jubiläum der Blick nicht in die Vergangenheit sondern in die Zukunft gerichtet. Mit Fragen wie »Wohin bewegt sich die Kunst?« möchte das Institut für moderne

Kunst im Rahmen seines Jubiläumsprojekts *Aus Gründen* dazu beitragen, Raum für Neuanfänge zu schaffen.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



# EUROPE

## EAN – European-art.net



*State of the Art Archives, Berlin 2017, EAN Partners © EAN*

EAN – European-art.net is an open association of various archives of contemporary art. All participating institutions have made it their mission to collect and preserve materials on contemporary art and to record and make them available in accordance with scholarly standards of archiving. This diverse information is made publicly available under the address [www.european-art.net](http://www.european-art.net) in the form of a common search portal.

|             |                  |  |
|-------------|------------------|--|
| Austria     | <i>Vienna</i>    | <b>basis wien</b>  |
| Germany     | <i>Bremen</i>    | <b>Centre for Artists' Publications</b>  |
|             | <i>Cologne</i>   | <b>Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln</b>                                 |
|             | <i>Cologne</i>   | <b>ZADIK – The Central Archive for German and International Art Market Studies</b> |
|             | <i>Kassel</i>    | <b>documenta archive</b>   |
|             | <i>Nuremberg</i> | <b>Institute for Modern Art</b>  |
| Romania     | <i>Bucharest</i> | <b>MNAC – National Museum of Contemporary Art</b>                                  |
| Russia      | <i>Moscow</i>    | <b>Garage Museum of Contemporary Art</b>   |
| Slovenia    | <i>Ljubljana</i> | <b>Moderna galerija</b>  |
| Switzerland | <i>Zurich</i>    | <b>Kunstbulletin / artlog.net</b>  |
|             | <i>Zurich</i>    | <b>SIK-ISEA – Swiss Institute for Art Research</b>                                 |

# EAN – European-art.net

Andrea Neidhöfer

Almost 15 years ago, in December 2002, the platform European-art.net went online for the first time and we are therefore celebrating yet another anniversary today. I am very pleased to present European-art.net to you in the context of our conference, State of the Art Archives.

European-art.net (EAN) is a follow-up project to the EU-sponsored research project *vektor*, which was initiated by basis wien's founder Lioba Reddeker within the framework of the *Culture 2000* support programme. The project's aim was to develop guidelines and structured working methods for the digital archiving and documentation of contemporary art. Libraries, as a result of their policies and authority files, already possessed good conditions for exchanging digital data in the early days of the internet and were therefore able to make use of its possibilities early on to publish their catalogues. In a similar way, the project aimed to develop standards for contemporary art archives in order to facilitate future exchange and shared use of data.

The project group consisted of archives, museums, and exhibition venues, which had very diverse and heterogeneous holdings and also differed in terms of the orientation of their content. What the project partners held in common was their focus on contemporary art and that many of these institutions were self-organized and possessed only limited budgets and resources. From the outset, it was clear that the project's goal should not be the development of a common database. Most partners already had existing software solutions, which reflected the identity of their inventories and facilities. The project lasted from 2000 to 2003, and the results were published in 2006 under the title *Archiving the present: manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*.<sup>1</sup>

During the *vektor* project, a desire emerged to create something that would endure beyond the project period. Thus the platform [www.european-art.net](http://www.european-art.net) was launched. It's a joint search portal. As a user, I have the possibility to search through all its connected databases with a single query. Institutions, groups, and individuals can be queried. These are the common denominators of all partner databases, in other words, the information that is present in all databases in the same form.

The search results are displayed on [www.european-art.net](http://www.european-art.net) and the site then links directly to the database of the selected partner institution. EAN

serves as a meta-search engine and does not directly provide any data. The data is stored by the partner institutions and is updated and maintained on their sites. Currently, EAN has compiled around 326,078 data entries from ten institutions, and the source of the data is always visible on EAN.<sup>2</sup>

In recent years, we have been able to implement a feature that enables the integration of this search directly into an institution's own online database and this is already in use by some of our partners. Under the working title *EAN as a service*, references can be given to matches in other databases directly from a partner's own site. The result is a great added value for the users, who are now directly displayed information in other databases, to which they can be directly connected with the click of a mouse without detour of using the search portal on the EAN page. For the partner institutions, too, this linking affords additional advantages. It has become even easier to synchronize their own data with those of the other partners. Because there are still some partners who don't use authority files, linking currently functions through names, which can lead to erroneous or ambiguous links in the case of individuals with identical names. Our aim is therefore to minimize the number of faulty links through the use of authority files.

EAN so far has ten members, which I will briefly present individually at the end of my presentation. Many of today's partner institutions were already involved in the *vektor* project, others joined later. European-art.net sees itself as an open and growing network. For this reason, our annual meetings—which are another important component of the project and are an integral part of the network—are open to interested visitors.

Usually, the meetings are held at one of the partner institutions and last for two days. On the one hand, they function as a place to discuss organizational matters (finances, statistics, technical developments), but they are also more generally a site of professional exchange and further training. Partner institutions provide information about their ongoing and new projects and we usually take the time to discuss a specific topic. Over the last few years, for example, we considered the subject of authority files. This topic is also a very good example of the challenges of a Europe-wide network that takes the characteristics of individual countries and languages into account. While a large number of the members from the German-speaking world already used GND<sup>3</sup> to identify people and institutions, other countries either have their own authority files of people or may not even have one at all. Our aim is therefore to also integrate the

Virtual International Authority File, in short VIAF, which combines several authority files used worldwide, and to consider how the collected GND numbers can also be made available to other partner institutions.

Last year, for the first time, the annual meeting was extended by half a day and we offered a workshop on the subject of artists estates, a topic that concerns many of us. It is, of course, impossible to handle such a comprehensive topic in half a day, but the workshop was nevertheless considered very worthwhile by the participants. The workshop demonstrated once again how profitable it is to exchange the experience that exists within the circle of partners and to apply it to concrete questions. That's why we definitely hope to continue on this path in the future.

The annual meetings also allow us to get to know potential new partner institutions. Interested parties who have no immediate plans to join the network but wish to exchange views on archiving and documenting contemporary art are welcome, for example institutions or interest groups who would like to set up their own archive or digitally catalogue an existing archive.

EAN is run jointly. All partner institutions have contractually agreed to the conditions of cooperation. The office is located at one of the member institutions. Since 2017, it has been located at basis wien. From 2011 to 2016, it was located within the SIK-ISEA. A selected core team of at least three EAN partner institutions is responsible for the formulation and implementation of strategic goals. This strategic committee currently consists of Kunstbulletin, Institute for Modern Art Nuremberg, and basis wien. The board meets once a year to discuss new developments, to consider subjects and ideas for the annual meeting, and to investigate possible new partner archives.

EAN is financed by annual membership dues. To join, a one-time fee must also be paid, which includes technical support for linking the database to the portal and setting up an FTP interface. The budget covers the running costs of web hosting, the webmaster's activities and developments, travel expenses for the strategy committee's meetings, as well as various other costs (e.g. the graphic design of the information brochure). The prerequisite to become a new partner institution is an online database that can be integrated into the search portal [www.european-art.net](http://www.european-art.net).

Each partner institution receives a private access through which they can manage their data, both externally (address, description) and internally for data export. Last names, first names, as well as biographical information can be imported into the people, groups, and institutions

categories, fields in the GND and VIAF authority files. It's possible to either set up an automatic export via FTP server, which carries out updates daily, or to import data manually.

Finally, I would now like to individually present the members of european-art.net. I will proceed chronologically, in order of their accession.

The first partners of european-art.net were basis wien and Kunstbulletin, followed shortly thereafter by the Swiss Institute for Art Research. basis wien was already presented to you in detail in a separate presentation. Kunstbulletin is Switzerland's most widely read magazine for contemporary art. The calendar included in this monthly magazine contains the most complete exhibition agenda in Europe. Kunstbulletin exists since 1968. Kunstbulletin's online database contains full-text versions of the print editions' main articles, as well as information on exhibitions since 1998. Since 2016, Kunstbulletin also operates the online platform artlog.net. Individuals and institutions can publish their information there using a content management system. The content can be linked via an interactive map, and can also be linked to current events. Artlog is also already integrated into the EAN search.

The Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA), founded in 1951, is a centre for art historical and art-technological expertise with both a national and international focus. The SIKART online lexicon offers comprehensive information about historical and contemporary art from Switzerland and the Principality of Liechtenstein. It is supervised by a team of art scholars who regularly expand the entries with new articles. The data is updated daily based on the rich sources in the Swiss Art Archives and current documentation.

The documenta archive focuses on documenting and researching the history of the documenta exhibitions. In addition to the archive of records and the library, which is one of the most extensive special libraries for 20th and 21st century art, the documenta archive also has an extensive collection of press, image, and audiovisual media collections, as well as estates, including that of documenta's founder Arnold Bode. A large part of the inventory has already been digitized and is accessible in the archive's databases.

The National Museum of Contemporary Art (MNAC) in Bucharest has been located in the Palace of Parliament since 2004. At our annual meeting in 2014, we had the opportunity to look behind the scenes of this exciting institution and to ask our colleagues there about their work. The documentation and digital archive department, MNAC documentation for

short, aims to provide information about Romanian contemporary art. MNAC's online database combines biographical information and ongoing documentation on artists from Romania with work information from the museum's collection database.

The Institute for Modern Art and ZADIK have also already been presented in their own presentations, so I will continue straight on to the Moderna galerija in Ljubljana. The museum's archive department was founded in 1971. It systematically collects information about the Slovenian art scene. With their specially programmed software from 1989 and 1993, respectively, they are among the pioneers of digital documentation and have achieved admirable work that we were all very impressed by at our 2016 annual meeting in Ljubljana.

The Bremen Research Centre for Artists' Publications gathers, catalogues, and researches artist publications. With a total of over 80,000 published works of art from all over the world, it preserves the most important collection of artist publications since the 1960s in Europe. *Artists' publication* is used as a generic term for all forms of published works of art: from the art book to the vinyl record, the video film, and net art. For the past few years, the collections have been systematically accessible through a database and put online. I can highly recommend the *Manual for Artists' Publications (MAP) Bremen, 2010*<sup>4</sup>, which is published by the centre, to anyone who wishes to delve further into this subject.

Our newest member is the Kunst- und Museumsbibliothek (Art and Museum Library), Cologne, which has been connected to the EAN search engine since 2016. Founded in 1957, the library is one of the largest public libraries of museums of modern and contemporary art worldwide. The museum's online catalogue contains, in addition to all of the digitally indexed publications, about 20,000 artists' dossiers, which make up only one fifth of the entire collection, which is constantly being further catalogued. The dossiers contain materials of various origins and dates, such as small scripts, photos and illustrations, self-expressions, press clippings, posters, and other ephemera.

At the EAN annual meeting on 21/09/2017 at the Max Liebermann Haus, a few archives were invited to present themselves with a short presentation: the Skulptur Projekte Münster, Münster, Germany; Cricoteca, Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, Krakow, Poland; Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres, Spain; NCCA, National Centre for Contemporary Arts, Moscow, Russia; RKD – The Netherlands Institute for Art History, The Hague, Netherlands; The Fine

Art Archive, Prague, Czech Republic; as well as the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow, Russia, which plans to join european-art.net in 2018.

# EUROPA

## EAN – European-art.net



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Andrea Neidhöfer © Foto: Robert Gruber*

EAN – European-art.net versteht sich als offene Vereinigung verschiedener Archive zeitgenössischer Kunst. Alle beteiligten Institutionen haben es sich zur Aufgabe gemacht, Materialien zur zeitgenössischen Kunst zu sammeln, zu bewahren und gemäß wissenschaftlichen Standards der Archivierung zu erfassen und zu erschließen. Diese Vielfalt an Informationen wird in Form eines gemeinsamen Suchportals unter der Adresse [www.european-art.net](http://www.european-art.net) öffentlich zugänglich gemacht.

|             |                  |  |
|-------------|------------------|--|
| Deutschland | <i>Bremen</i>    | <b>Zentrum für Künstlerpublikationen</b>   |
|             | <i>Kassel</i>    | <b>documenta archiv</b>  |
|             | <i>Köln</i>      | <b>Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln</b>                               |
|             | <i>Köln</i>      | <b>ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung</b> |
|             | <i>Nürnberg</i>  | <b>Institut für moderne Kunst</b>  |
| Österreich  | <i>Wien</i>      | <b>basis wien</b>  |
| Rumänien    | <i>Bukarest</i>  | <b>MNAC – National Museum of Contemporary Art</b>                                |
| Russland    | <i>Moskau</i>    | <b>Garage Museum of Contemporary Art</b>   |
| Schweiz     | <i>Zürich</i>    | <b>Kunstbulletin / artlog.net</b>  |
|             | <i>Zürich</i>    | <b>SIK-ISEA – Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft</b>                 |
| Slowenien   | <i>Ljubljana</i> | <b>Moderna galerija</b>  |

# EAN – European-art.net

Andrea Neidhöfer

Vor bald 15 Jahren, im Dezember 2002 ist die Plattform [www.european-art.net](http://www.european-art.net) erstmals online gegangen und damit feiern wir heute ein weiteres Jubiläum. Ich freue mich darum sehr, Ihnen im Rahmen unserer Konferenz State of the Art Archives das European-art.net vorstellen zu dürfen.

EAN – European-art.net ist ein Folgeprojekt des EU-Forschungsprojektes *vektor*, das im Rahmen des Calls *Culture 2000* von der Gründerin der basis wien, Lioba Reddeker initiiert wurde. Ziel des Projektes war es, Leitlinien und strukturierte Arbeitsmethoden für die digitale Archivierung und Dokumentation zeitgenössischer Kunst zu erarbeiten. Ähnlich zu Bibliotheken, die aufgrund ihrer Regelwerke und Normdaten bereits gute Voraussetzungen für den Austausch digitaler Daten hatten und so schon früh die Möglichkeiten des Internets zur Veröffentlichung ihrer Kataloge nutzen konnten, sollten auch für Archive zeitgenössischer Kunst Standards entwickelt werden, um in der Zukunft den Austausch und die gemeinsame Nutzung von Daten zu erleichtern.

Die Projektgruppe bestand aus Archiven, Museen und Ausstellungshäusern, die sehr unterschiedliche und heterogene Bestände hatten und sich auch in der inhaltlichen Ausrichtung unterschieden. Gemeinsam war den Projektpartner\*innen der Fokus auf zeitgenössische Kunst und, dass viele dieser Institutionen selbstorganisiert waren und nur über geringe Budgets und Ressourcen verfügten. Von Beginn an war klar, dass das Ziel nicht die Entwicklung einer gemeinsamen Datenbank sein sollte. Die meisten Partner\*innen hatten bereits bestehende Softwarelösungen, welche die Identität ihrer Bestände und Einrichtungen widerspiegeln. Das Projekt dauerte von 2000 bis 2003, die Ergebnisse wurden 2006 unter dem Titel *Gegenwart dokumentieren. Handbuch zur Erschließung moderner und zeitgenössischer Kunst in Archiven und Datenbanken* publiziert.<sup>5</sup>

Noch während der Laufzeit von *vektor* entstand der Wunsch etwas zu schaffen, das über die Dauer des Projektes hinaus Bestand haben sollte. Die Plattform [www.european-art.net](http://www.european-art.net) wurde ins Leben gerufen. Es handelt sich dabei um ein gemeinsames Suchportal. Als Benutzer\*in habe ich die Möglichkeit mit einer einzigen Anfrage alle angeschlossenen Datenbanken zu durchsuchen. Abgefragt werden können Institutionen, Gruppen und Personen. Diese bilden den kleinsten gemeinsamen Nenner aller

Partnerdatenbanken, also Informationen, die in allen Datenbanken in gleicher Weise vorhanden sind.

Die Suchergebnisse werden auf [www.european-art.net](http://www.european-art.net) angezeigt und verlinken dann jeweils direkt in die Datenbank der ausgewählten Partnerinstitution. EAN dient als Metasuche und stellt selber keine Daten zur Verfügung. Die Daten liegen bei den Partnerinstitutionen und werden dort aktualisiert und gepflegt. Derzeit<sup>6</sup> versammelt EAN rund 326.078 Dateneinträge von zehn Institutionen, die Quelle der Daten ist auf EAN jederzeit ersichtlich.

In den letzten Jahren konnten wir ein weiteres Feature umsetzen, welches die Integration dieser Suche direkt in die eigene Online-Datenbank ermöglicht und bereits von einigen der Partnerinstitutionen genutzt wird. Unter dem Arbeitstitel *EAN as a service* können direkt bei der Personenseite in der eigenen Datenbank Verweise zu Treffern in anderen Datenbanken gesetzt werden. Dadurch entsteht einerseits ein großer Mehrwert für die Nutzer\*innen, die nun ohne Umweg über das Suchportal auf der EAN-Seite, direkt weitere Informationen in anderen Datenbanken angezeigt bekommen und per Mausklick direkt dorthin verbunden werden. Auch für die Partnerinstitutionen bringt diese Verlinkung zusätzliche Vorteile – ist es doch leichter geworden, die eigenen Daten mit denen der anderen Partner abzugleichen. Da noch nicht alle Partner\*innen Normdaten nutzen, funktioniert die Verlinkung derzeit noch über die Namen, was bei Personen gleichlautenden Namens zu uneindeutigen Verlinkungen führen kann. Das Ziel ist daher, so bald wie möglich über die Anreicherung mit Normdaten die Anzahl nicht zutreffender Verlinkungen zu minimieren.

European-art.net hat bis dato zehn Mitglieder, die ich zum Abschluss meines Vortrags noch kurz einzeln vorstellen werde. Einige der heutigen Partnerinstitutionen waren bereits am *vektor* Projekt beteiligt, andere sind später dazu gekommen. EAN versteht sich als offenes, wachsendes Netzwerk. In diesem Sinne sind die jährlichen Treffen – welche einen weiteren wichtigen Aspekt und integralen Bestandteil des Netzwerks darstellen – offen für interessierte Besucher\*innen. Üblicherweise finden die Treffen bei einer der Partnerinstitutionen statt und dauern zwei Tage. Sie dienen einerseits der Besprechung organisatorischer Dinge (Finanzen, Statistiken, technische Entwicklungen), aber auch generell dem fachlichen Austausch und der Weiterbildung. Die Partnerinstitutionen informieren hier über laufende und neue Projekte und meist nehmen wir uns Zeit, ein spezielles Thema zu diskutieren. So hat uns beispielsweise

in den letzten Jahren der Einsatz von Normdaten beschäftigt. Dieses Thema ist auch ein sehr gutes Beispiel für die Herausforderungen einer europaweiten Vernetzung, welche die Eigenheiten der einzelnen Länder und Sprachen berücksichtigt. Während eine große Zahl der Mitglieder aus dem deutschsprachigen Raum bereits die Gemeinsame Normdatei (GND)<sup>7</sup> für die Identifikation von Personen und Institutionen verwendet, gibt es in anderen Ländern entweder eigene oder gar keine Personen-normdateien. Unser Ziel ist es daher, auch das Virtual International Authority File, kurz VIAF, welches mehrere weltweit genutzte Normdateien zusammenführt und verlinkt, zu integrieren, bzw. zu überlegen, wie die gesammelten GND-Nummern auch den anderen Partnerinstitutionen zur Verfügung gestellt werden können.

Im letzten Jahr wurde das Jahrestreffen erstmals um einen halben Tag verlängert und ein Workshop zum Thema Künstler\*innennachlässe angeboten, ein Thema das viele unter uns beschäftigt. Es ist natürlich unmöglich, solch ein umfassendes Thema in einem halben Tag abzuhandeln, trotzdem wurde der Workshop von den Teilnehmer\*innen als sehr bereichernd empfunden. Der Workshop hat erneut gezeigt, wie gewinnbringend es ist, die im Kreis der Partner vorhandene Erfahrung auszutauschen und auf konkrete Fragestellungen anzuwenden. Darum möchten wir diesen Weg auch in Zukunft auf jeden Fall weiterverfolgen.

Die jährlichen Treffen dienen auch dem Kennenlernen potentieller neuer Partnerinstitutionen. Auch Interessent\*innen, die keine unmittelbaren Pläne haben dem Netzwerk beizutreten, sondern sich in Fragen zur Archivierung und Dokumentation zeitgenössischer Kunst austauschen wollen, sind herzlich willkommen z.B. Einrichtungen oder Interessengruppen, die ein eigenes Archiv aufbauen möchten oder ein bestehendes Archiv digital erschließen möchten.

EAN wird partnerschaftlich geführt. Alle Partnerinstitutionen haben sich vertraglich mit den Bedingungen der Zusammenarbeit einverstanden erklärt. Die Geschäftsstelle ist bei einem Mitglied angesiedelt, seit 2017 liegt sie bei der basis wien, von 2011 bis 2016 hatte sie das SIK-ISEA inne. Für die Formulierung und Umsetzung strategischer Ziele ist ein ausgewähltes Kernteam von mindestens drei EAN-Partnerinstitutionen verantwortlich. Dieser strategische Ausschuss besteht derzeit aus Kunstbulletin, Institut für moderne Kunst Nürnberg und basis wien. Der Ausschuss trifft sich einmal jährlich, um neue Entwicklungen zu besprechen, Themen und Ideen für das Jahrestreffen zu überlegen und mögliche neue Partnerarchive zu recherchieren.

Finanziert wird EAN durch jährliche Mitgliedsbeiträge. Für den Beitritt ist zudem ein einmaliger Betrag zu entrichten, der die technische Unterstützung bei der Anbindung der Datenbank an das Portal und die Einrichtung einer FTP-Schnittstelle beinhaltet. Aus dem Budget werden die laufenden Kosten für das Webhosting gezahlt, die Tätigkeiten und Entwicklungen des Webmasters, Reisekosten für Treffen des Strategieausschusses, sowie diverse andere Kosten (z.B. die grafische Gestaltung der Informationsbroschüre).

Grundlage für den Beitritt einer neuen Partnerinstitution ist eine Online-Datenbank, die in das Suchportal auf [www.european-art.net](http://www.european-art.net) eingebunden werden kann. Jede Partnerinstitution bekommt einen eigenen Zugang, über den sie ihre Daten verwalten kann, sowohl nach außen hin (Adresse, Beschreibung), als auch intern für den Datenexport. Importiert werden können Namen, Vornamen sowie Lebens- bzw. Gründungsdaten in den Kategorien Personen, Gruppen und Institutionen, Felder für die Normdateien GND und VIAF. Es gibt die Möglichkeit, einen automatischen Export über FTP-Server einzurichten, der täglich Updates abfragt oder man kann die Daten manuell einspielen.

Abschließend möchte ich Ihnen nun noch die Mitglieder des [european-art.net](http://european-art.net) im Einzelnen vorstellen. Dabei werde ich chronologisch, in Reihenfolge ihres Beitritts vorgehen.

Die ersten Partner im [European-art.net](http://european-art.net) waren [basis wien](http://basis.wien.at) und [Kunstbulletin](http://kunstbulletin.ch), kurz darauf folgte das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA). Die [basis wien](http://basis.wien.at) wurde Ihnen bereits in einer eigenen Präsentation ausführlich vorgestellt. Das [Kunstbulletin](http://kunstbulletin.ch) ist die meistgelesene Zeitschrift für zeitgenössische Kunst der Schweiz. Der, in der monatlich erscheinenden Zeitschrift inkludierte Kalender enthält die ausführlichste Ausstellungsagenda in Europa. [Kunstbulletin](http://kunstbulletin.ch) existiert seit 1968. Die Online-Datenbank des [Kunstbulletins](http://kunstbulletin.ch) enthält Volltextversionen der wichtigsten Artikel der Printausgaben, sowie die Ausstellungshinweise seit 1998. Seit 2016 betreibt das [Kunstbulletin](http://kunstbulletin.ch) auch die Online-Plattform [artlog.net](http://artlog.net). Über ein Content Management System können hier Personen und Institutionen ihre Information veröffentlichen. Die Inhalte können über eine interaktive Karte, sowie zu aktuellen Veranstaltungen verlinkt werden. Auch [artlog.net](http://artlog.net) ist bereits in die EAN-Suche eingebunden.

Das 1951 gegründete Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) ist ein kunstwissenschaftliches und kunsttechnologisches Kompetenzzentrum von nationaler wie internationaler Ausrichtung. Das [SIKART](http://sikart.ch) Online-Lexikon bietet umfassende Information über historische

und zeitgenössische Kunst aus der Schweiz und dem Fürstentum Liechtenstein. Es wird betreut von einem Team von Kunsthistoriker\*innen, die die Einträge regelmäßig mit neuen Artikeln anreichern. Basierend auf den reichen Quellen im Schweizer Kunstarchiv und der laufenden Dokumentation werden die Daten täglich aktualisiert.

Schwerpunkt des *documenta archiv* in Kassel ist die Dokumentation und Erforschung der Geschichte der *documenta* Ausstellungen. Neben dem Aktenarchiv und der Bibliothek, die zu den heute umfangreichsten Spezialbibliotheken für Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts zählt, besitzt das *documenta archiv* darüber hinaus auch eine umfangreiche Sammlung von Presse- und Bildmaterialien und audiovisuelle Medien sowie Nachlässe, unter anderem von *documenta* Gründer Arnold Bode. Ein großer Teil der Bestände wurde bereits digitalisiert und in den Datenbanken des Archivs erschlossen.

Das National Museum of Contemporary Art (MNAC) in Bucharest ist seit 2004 im Parlamentspalast angesiedelt. Beim Jahrestreffen 2014 hatten wir die Gelegenheit hinter die Kulissen dieser spannenden Institution zu schauen und unseren Kolleginnen vor Ort Fragen zu ihrer Arbeit stellen zu können. Die Abteilung Dokumentation und Digital Archiv, kurz *MNAC Dokumentation*, hat das Ziel Informationen über rumänische Gegenwartskunst bereitzustellen. Die Online-Datenbank des MNAC verbindet biografische Informationen und laufende Dokumentation über Künstler\*innen aus Rumänien mit Werkinformationen aus der Sammlungsdatenbank des Museums.

Das Institut für moderne Kunst und ZADIK wurden ebenfalls bereits in eigenen Präsentationen vorgestellt, darum fahre ich gleich mit der Moderna galerija in Ljubljana fort. Die Archivabteilung des Museums wurde 1971 gegründet. Sie sammelt systematisch Informationen zum slowenischen Kunstgeschehen. Mit ihrer eigens programmierten Software aus dem Jahre 1989, bzw. 1993 zählen sie dabei zu den Pionier\*innen der digitalen Dokumentation und leisten bewundernswerte Arbeit von der wir uns beim Jahrestreffen 2016, das in Ljubljana stattfand, überzeugen konnten.

Das Zentrum für Künstlerpublikationen sammelt, erschließt und erforscht Künstlerpublikationen. Mit insgesamt über 80.000 publizierten Kunstwerken aus der ganzen Welt bewahrt es den bedeutendsten Bestand an Künstlerpublikationen seit den 1960er-Jahren in Europa. *Künstlerpublikation* wird als Oberbegriff für alle Formen publizierter Kunstwerke verwendet: vom Künstlerbuch über die Schallplatte, den

Videofilm bis zur Netzkunst. Seit einigen Jahren werden die Bestände systematisch über eine Datenbank erschlossen und online gestellt. Das vom Zentrum herausgegebene *Manual für Künstlerpublikationen (MAP)*<sup>8</sup> kann ich allen, die sich eingehender mit diesem Thema befassen wollen, sehr ans Herz legen.

Unser neuestes Mitglied ist die Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln (KMB), die seit 2016 an die EAN-Suche angeschlossen ist. Gegründet 1957, ist die Bibliothek eine der größten öffentlichen Museumsbibliotheken für moderne und zeitgenössische Kunst weltweit. Der Online-Katalog des Museums enthält neben allen bereits digital erschlossenen Publikationen auch ca. 20.000 Künstler\*innendossiers, die nur ein Fünftel des gesamten Bestandes, der laufend weiter erschlossen wird, ausmachen. Die Dossiers enthalten Material unterschiedlicher Herkunft und Datierung, beispielsweise Kleinschriften, Fotos und Abbildungen, Selbstäußerungen, Presseauschnitte, Plakate und andere Ephemera.

Auch im Rahmen des EAN Jahrestreffens am 21.09.2017 im Max Liebermann Haus waren einige Archive eingeladen sich in kurzen Präsentationen vorzustellen, die im Folgenden auch hier genannt sein sollen. Es handelte sich dabei um das Skulptur Projekte Archiv in Münster, Deutschland, der Cricoteka – Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor in Krakau, Polen, das Museo Vostell Malpartida in Malpartida de Cáceres, Spanien, das NCCA – The National Centre for Contemporary Arts in Moskau, Russland, das RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis in Den Haag, Niederlande, das Fine Art Archive in Prag, Tschechische Republik sowie das Garage Museum of Contemporary Art in Moskau, Russland, welches voraussichtlich 2018 dem European-art.net beitreten wird.

## Appendix / Anhang

<sup>1</sup> Lioba Reddeker (Ed.): Archiving the present: manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases, Vienna 2006.

<sup>2</sup> As of September 2017.

<sup>3</sup> [http://www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/gnd\\_node.html](http://www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/gnd_node.html) (30.05.2018)

<sup>4</sup> Anne Thurmann-Jajes (Ed.): Manual for Artists' Publications (MAP). Cataloging Rules, Definitions, and Descriptions, Bremen 2010.

<sup>5</sup> Lioba Reddeker (Hrsg.): Gegenwart dokumentieren. Handbuch zur Erschließung moderner und zeitgenössischer Kunst in Archiven und Datenbanken, Wien 2006.

<sup>6</sup> Stand: September 2017.

<sup>7</sup> [http://www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/gnd\\_node.html](http://www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/gnd_node.html) (30.05.2018).

<sup>8</sup> Anne Thurmann-Jajes (Hrsg): Manual für Künstlerpublikationen (MAP), Aufnahmegeln, Definitionen und Beschreibungen, Bremen 2010.



# FINLAND / HELSINKI

## The Finnish National Gallery Archive Collections



*Material from the Finnish National Gallery Archive Collections, shown in 'The Stories of Finnish Art' at the Ateneum Art Museum © Finnish National Gallery, Photo: Hannu Aaltonen*

The Finnish National Gallery in Helsinki is the largest art museum organisation in Finland and a national cultural institution. The Finnish National Gallery collection comprises art works, objects and archive collection.

The Finnish National Gallery Archive Collections focus particularly on Finnish art, artists, art dealers, museum professionals, researchers, galleries, art institutions and art societies, art phenomena and on the history of the National Gallery. They include images, documents and archival fonds, audio-visual recordings and press clippings. The timespan extends from the end of the 18th century to this day. The Archives and Library Section is responsible for these collections, which grow primarily through donations and proprietary documentation and form the biggest archive collection on Finnish art.

# The Archive Collections of the Finnish National Gallery: Enhancing Accessibility and Research

*Hanna-Leena Paloposki*

The Finnish National Gallery in Helsinki is the largest art museum organisation in Finland and a national cultural institution. Nowadays, it is also operating very internationally.

Since 2014, the Finnish National Gallery has been a public foundation. Its history goes back to 1846, when its first predecessor, the Finnish Art Society, was founded. Over the decades, it has periodically been a private foundation as well as a state-owned governmental museum. The National Gallery is mainly publicly funded but it also obtains important revenues from museum visits and its retail outlets, as well as by engaging in fundraising activities.

The Finnish National Gallery consists of three museums—the Ateneum Art Museum, the Museum of Contemporary Art Kiasma and the Sinebrychoff Art Museum—plus the Collections Management Department, which includes the Archives and Library Unit.

The Finnish National Gallery collection comprises around 40,000 art works and, besides these, objects and archive collections. Together they form a national collection owned by the State. The Art Collections contain Finnish and foreign art. Its earliest old master works date from the 14th century and the newest art works from the current year. The Art Collections are now managed by the Collections Department together with the museums. The organisation's exhibition and research activities range from contemporary digital art and European old masters to the history of Finnish art in its international context.

The status of the Archive Collections was raised during the latest reorganisation in 2014, converting the Finnish National Gallery into a public foundation, when they were included in the Act on the Gallery as a part of the national collection along with the art works.

The Archives and Library Unit is responsible for collecting and preserving the Archive Collections. These collections focus on Finnish art, artists, art dealers and art market, museum professionals, researchers, galleries, art institutions, art societies and art field as well as on the history and the operations of our own organisation. The timespan ranges from the end of the 18th century to today.

The Finnish Art Society started collecting artists' letters and other art-related archive material systematically in 1890 in order to provide source material for the research on art works. This year also marks the beginning of the actual collection research.

The Archive Collections still provide important source material for research and for preparing exhibitions and with them we try to offer a wide review of the visual national cultural heritage. The central status and the nationwide character of the Finnish National Gallery confers a special status on the Archive Collections, too. One of our special features is the material related to the development of the Finnish art field in the 19th century. Other notable features include the diversity of our collections and collecting contemporary material on Finnish art.

With our collections, art history archives and documents, photos, audio-visual material and press cuttings, we are the largest archive collection of Finnish art and its art world. The collections comprise ca. 210 art-history archival funds (340 linear metres), over 600,000 photos (from glass negatives to digital photos), and 2000 audio-visual recordings. Press clippings were collected from 1897 to 2012.

The guidelines for accepting new material for the collections are outlined and defined in the FNG Collections policy. Most accessions are donations and a result of our own proprietary documentation work. The focus of the latter lays on the operations, collections and exhibitions of the Finnish National Gallery and besides photographing, it includes interviews with artists and curators as well as interviews on museum history. We collaborate with other museums and archives in Finland to secure the preservation of relevant material on visual arts.

We receive new donations every year. As an example I can mention that quite recently, three archives of major Finnish artists have been donated to us. As a matter of fact the Archive Collections have grown enormously during the past 30 years and we had to tighten up our acquisitions policy.

Strengthening accessibility is one of our strategic focus areas connected to the collections. That means both physical and digital accessibility. The basis is, of course, arranging the archives and the materials and cataloguing them. The Finnish National Gallery has just changed the collections management system and shifted from several IT systems to just one. That means that we are now using the same system for all our collections, not having separate ones for art collections and photos or art history archives or audio-visual collections. This has of course necessi-

tated compromises, but is still providing huge advantages for research and for the preparation of exhibitions.

The Art Collections have been online—metadata and pictures depending on copyright—since 1995. And we have been offering the basic metadata on the Archive Collections online for about seven years. Online accessibility has included and still includes supplying digitized archive material on our website, producing small curated exhibitions and themed packages. We have, for example, published the minutes of the Finnish Art Society from 1846 to 1901, which means that an important part of the history of our organisation and the Finnish art field is available online<sup>1</sup>.

Nowadays, we digitize our archive material in our own photographic studio. The exhibitions planned in our museums are one of the criteria for material to be digitized—others include preservation and the amount of use of the original material.

At the moment, after the implementation of the new collections management system, we are developing a new National Gallery website, which will be launched in 2019, with the collections as a main focus. We wish to show all of our collections in a new and more multifaceted way, to create one dynamic website and digital services which attract virtual visitors. This will be the first time for the Archive Collections to be shown on the internet together with the Art Collections as a relevant and integral part of the FNG Collections.

Customer service is an essential part of our operations and is offered by email and at two archive and library locations in our museums (the Ateneum and the Kiasma). The museum audience can also freely visit the Kiasma library as a part of their museum visit. From a user's point of view, it is a great advantage to have it all—the art works, the Archive Collections and Finnish National Gallery Library—at one place and the same organisation with a specialist staff who know the collections.

With the digital material on the web, we want to make the collections accessible to different audiences, not only researchers and students, and guarantee round-the-clock availability, not bound to the museums' opening hours. We wish to promote the use of open data and have established four photographic archive sets as open data. As an example I want to mention the photographs taken by one of Finland's most beloved artists, Hugo Simberg, from 1891 to 1917. They are available online<sup>2</sup>. In February 2018, the Finnish National Gallery released more than 12,000 jpeg images of art works into public domain under the CC0 license.

Although the use of new technology and the digital web presence are of utmost importance, one of the current and even future trends is authenticity—to see the real things—and having the opportunity to look slowly. We want to meet this need and offer the chance to see original archival material to larger audiences. This means we are displaying this material in the exhibitions of the three Finnish National Gallery museums. It's one of the important features of our archives to be part of an art museum.

We lend archive material to exhibitions in other museums, too. As an example I can mention that in 2017, we loaned 54 large scrapbooks of the Finnish sculptor Ossi Somma for an exhibition where they were combined with other scrapbooks still owned by the artist. The latter were available for study in a display that together formed a sort of conceptual art work in an exhibition titled *Every Moment is an Exception*.

One of the most inspiring and important examples of displaying original archive material has been the collection's exhibition *The Stories of Finnish Art* at the Ateneum Art Museum (opened in March 2016). The ambitious aim of this project is to show the Art Collections and with their help the story of Finnish art from a new point of view and in an innovative way. From the start it was obvious that the Archive Collections would be included in the exhibition. I was a member of the core project group and we had many discussions about how to put the archival material on display.

In the end we decided, maybe a bit unusual nowadays, that we would not integrate archive material to contextualize the collection works throughout the exhibition spaces. Instead, we created an "Artists' Practice" gallery in one room. Having such a room dedicated to the archival material both reflects its importance as a contextual support for the art and also demonstrates the value of art-historical research as a story itself. This story utilises a wide range of material from our collections, with six main themes: art studies, the importance of artists' travels abroad, materials and techniques, exhibitions, history of art, and making of masterpieces.

The visual presentation of this material, which is almost an artwork itself, was created by Dutch graphic designer Mariëlle Tolenaar. She designed a wonderful themed storyboard, a sort of wallpaper, using the above-mentioned themes, on three walls of the room. With the help of our two archives curators, I researched into material to fit the themes, and the chosen documents and photos were then photographed to make up a collage for the wall paper.

On the fourth wall, each season a different featured artist has been presented with one selected artwork accompanied by archival material in a vitrine. Two more vitrines have showcased the Archive Collections with changing themes. The themes we have had are e.g. making a masterpiece, travels and studying abroad, artists' portrait photos, invitation cards and catalogues of the exhibitions arranged at the Ateneum building. Each vitrine display has always been changed every three months as this is the maximum exposure time allowed for paper material. We have written short labels for the displays to give information to visitors.

Although curating three new displays four times a year has meant a lot of extra work, it also has had great advantages, also from the staff point of view: We have got to know our own collections better. And it will in many ways have an impact on accessibility and customer service of the Archive Collections, as well as on future exhibitions.

One of the objectives of the Finnish National Gallery is to enhance research related to its collections. That means different kinds of research projects, especially in connection with exhibitions. Starting our web magazine *FNG Research* in 2015 also was an important step. The magazine, which comes out six times a year in English, aims to promote the research activities of the Gallery and the study of its collections. In 2016, we started to offer possible research topics and related archival entities to international researchers and students in *FNG Research*.

A further step is a new system, started in 2017, in which we integrate master's level art and cultural history students into our collections research by offering them three-month-long internships. At the same time we wish to support students who choose to write their theses on subjects based on physical collections, archive material and data.

The idea has been well received by Finnish universities and we think this is a good way of collaborating with the academic scene. We chose the first three interns from the applications we received in spring 2017 and three more have been appointed for 2018 and for 2019.

The interns choose the material from the Finnish National Gallery Collections that they wish to study in advance, and they agree on studying it during the internship period. The Archive Collections occupy the central position here. The first interns had their material and subjects varying from the 19th century art education to digital online art. The intern is required, during the period of their internship, to write a text in English, based on the material and the research done at the National Gallery. The text may be published in *FNG Research*.

Each intern has two professional in-house tutors at the Finnish National Gallery. Their role is to support the intern's skills in collections research practice. However, The National Gallery is not responsible for the academic supervision of the interns' master thesis.

The start of the program has been very promising and we have published four excellent articles in our web magazine so far. We are confident that the program will promote the collection studies and bring new research knowledge.

I think that conferences like the one we are attending now are an excellent forum for international networking both when it comes to art archives and research related to them.

So, thank you again for organizing it and giving me the chance to make this presentation.

# FINNLAND / HELSINKI

## Die Archivalsammlungen der Finnischen Nationalgalerie



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Hanna-Leena Paloposki © Foto: Robert Gruber*

Die Finnische Nationalgalerie in Helsinki ist das größte Kunstmuseum Finnlands, eine der wichtigsten kulturellen Institutionen des Landes. Die Sammlung der Nationalgalerie umfasst Kunstwerke, Objekte und Archivalsammlungen.

Der Schwerpunkt der Archivalsammlungen der Finnischen Nationalgalerie liegt insbesondere auf Kunst, Künstlern, Kunsthändlern, Museumsfachkräften, Forschenden, Galerien, Kunstinstitutionen und -gesellschaften sowie Kunstphänomenen aus Finnland sowie auf der Geschichte der Nationalgalerie selbst. Die Sammlung umfasst Fotos, Dokumente, eigenständige Teilarchive, Audio- und Videoaufnahmen sowie Zeitungsausschnitte vom späten 18. Jahrhundert bis heute. Die Archivmaterialien, welche jetzt schon die umfassendste Sammlung zu finnischer Kunst überhaupt darstellen, unterliegen der Zuständigkeit der Archiv- und Bibliotheksabteilung. Die Sammlungen werden vorrangig durch Schenkungen und eigene Dokumentation erweitert.

# Die Archivalsammlungen der Finnischen Nationalgalerie, Helsinki: Zugänglichkeit erhöhen und Forschung fördern

*Hanna-Leena Paloposki*

Die Finnische Nationalgalerie in Helsinki ist das größte Kunstmuseum Finnlands, eine der wichtigsten kulturellen Institutionen des Landes, das inzwischen auch auf internationaler Ebene arbeitet.

Die Nationalgalerie ist seit 2014 eine öffentliche Stiftung. Ihre Geschichte reicht zurück bis ins Jahr 1846, in dem ihr erster Vorläufer gegründet wurde, die Finnish Art Society. Im Laufe der Jahrzehnte war die Institution zeitweise eine private Stiftung und zeitweise auch ein staatliches Museum. Heute wird die Nationalgalerie hauptsächlich durch öffentliche Gelder finanziert, erzielt aber auch einen wichtigen Teil der Einnahmen durch den Verkauf von Eintrittskarten und Artikeln im Shop sowie durch Fundraising.

Die Nationalgalerie besteht aus drei verschiedenen Museen – dem Ateneum, dem Kiasma Museum für zeitgenössische Kunst und dem Sinebrychoff-Kunstmuseum. Hinzu kommt das Collections Management Department, das auch die Archive und die Bibliothek verwaltet.

Die Bestände der Finnischen Nationalgalerie umfassen 40.000 Kunstwerke, hinzu kommen diverse Objekte und Archivmaterialien, allesamt in staatlichem Besitz. In den Kunstsammlungen befindet sich sowohl finnische als auch internationale Kunst. Die ältesten Werke sind Alte Meister aus dem 14. Jahrhundert, während die neuesten erst in diesem Jahr entstanden sind. Verwaltet werden die Kunstsammlungen heute von der Sammlungsabteilung in Zusammenarbeit mit den Museen. Die vielseitigen Ausstellungs- und Forschungsaktivitäten reichen thematisch von zeitgenössischer Digitaler Kunst über europäische Alte Meister bis hin zur finnischen Kunst im internationalen Kontext.

Im Zuge der letzten Umstrukturierung 2014, bei der die Finnische Nationalgalerie in eine öffentliche Stiftung umgewandelt wurde, wurden die Archivalsammlungen in der Stiftungsurkunde neben den Kunstwerken als Teil der nationalen Sammlung angeführt, wodurch sich ihr Status deutlich erhöhte.

Die Archiv- und Bibliotheksabteilung ist auch für die Sammlung und Erhaltung der Archivalsammlungen verantwortlich. Der Fokus dieser Sammlungen liegt auf finnischer Kunst, Künstlern\*, Kunsthändlern, dem Kunst-

markt, Museumsmitarbeitern, Forschenden, Galerien und Kunstinstitutionen und -gesellschaften sowie der Geschichte unserer eigenen Organisation. Das Material umfasst die Zeitspanne vom späten 18. Jahrhundert bis heute.

Die Finnish Art Society begann 1890, Briefe von Künstlern und anderes mit Kunst in Verbindung stehendes Material systematisch zu sammeln, um der Forschung Quellenmaterial zu Kunstwerken bereitstellen zu können. Im selben Jahr begann auch die Forschung an der Sammlung selbst.

Die Archivsammlungen sind noch immer eine wichtige Quelle für Forschungsprojekte und die Vorbereitung von Ausstellungen, mit denen wir der Öffentlichkeit einen Einblick in die Bandbreite des nationalen künstlerischen und kulturellen Erbes geben wollen. Der zentrale Status und die landesweite Ausrichtung der Finnischen Nationalgalerie selbst wirken sich auch auf die Archivsammlungen aus. Eine unserer Besonderheiten ist das Material zur Entstehung der finnischen Kunstszene im 19. Jahrhundert. Weitere nennenswerte Besonderheiten sind die Vielfältigkeit unserer Sammlungen sowie die Tatsache, dass wir auch Material zu zeitgenössischer finnischer Kunst sammeln.

Unsere Sammlungen, kunsthistorischen Archive und Dokumente, Fotografien, das audiovisuelle Material und die Zeitungsausschnitte bilden das größte Archiv zur finnischen Kunst und ihrem Kontext weltweit. Es besteht aus etwa 210 kunsthistorischen Einzelsammlungen (etwa 340 laufende Meter), über 600.000 Fotos (von Glasplattennegativen bis hin zu digitalen Bildern) und 2.000 audiovisuellen Aufnahmen. Zeitungsausschnitte wurden zwischen 1897 und 2012 gesammelt.

Was die Aufnahme neuen Materials angeht, gibt es Regeln, die in den Sammlungsrichtlinien der Finnischen Nationalgalerie zusammengefasst und definiert sind. Die meisten Zugänge sind Schenkungen oder Resultate unserer eigenen Dokumentationsarbeit. Letztere konzentriert sich auf die Projekte, Sammlungen und Ausstellungen der Finnischen Nationalgalerie und besteht neben fotografischer Dokumentationsarbeit aus Gesprächen zur Museumsgeschichte sowie Interviews mit Künstlern und Kuratoren. Zur Sicherung der Erhaltung wichtigen Materials arbeiten wir auch mit anderen Museen und Archiven in Finnland zusammen. Wir erhalten jedes Jahr neue Schenkungen, erst vor kurzem zum Beispiel Material zu drei bedeutenden finnischen Künstlern. Das Archiv ist über die letzten 30 Jahre sogar in solchem Maße angewachsen, dass wir unsere Aufnahmerichtlinien strenger gestalten mussten.

Die Zugänglichkeit, sowohl physisch als auch digital, zu erhöhen ist eines unserer Hauptanliegen in Bezug auf die Sammlungen. Die Grundlage hierfür ist natürlich, das Material zu sortieren und zu katalogisieren. Die Finnische Nationalgalerie hat gerade von mehreren unterschiedlichen IT-Systemen zu einem einzigen Sammlungsverwaltungssystem gewechselt. Das heißt wir verwenden nun das gleiche System für alle unsere Sammlungen, statt eigene Systeme für die Kunstsammlung, die Fotos, die kunsthistorischen Archive oder die audiovisuelle Sammlung zu haben. Die Umstellung war natürlich mit gewissen Kompromissen verbunden, vereinfacht aber insgesamt Forschung und Ausstellungsvorbereitung erheblich.

Die Kunstsammlungen sind seit 1995 online, wobei der Zugang zu Bildern und Metadaten vom jeweiligen Urheberrecht abhängt. Die grundlegenden Metadaten zum Archivmaterial sind seit etwa sieben Jahren online. Online-Verfügbarkeit bedeutet für uns nicht nur, digitalisiertes Archivmaterial bereitzustellen, sondern auch, in diesem Rahmen kleine kuratierte Ausstellungen zu produzieren und Themenpakete anzubieten. Wir haben beispielsweise die Sitzungsprotokolle der Finnischen Kunstgesellschaft von 1846 bis 1901 veröffentlicht, ein wichtiger Teil der Geschichte unserer Organisation und der Kunstszene in Finnland ist also online einsehbar<sup>3</sup>.

Heute digitalisieren wir unsere Bestände in unserem eigenen Fotostudio. Soll Material in einer unserer geplanten Ausstellungen verwendet werden, ist dies ein guter Grund, es zu digitalisieren – aber auch die Erhaltung von Dokumenten oder die Bedeutung der jeweiligen Originale sind gegebenenfalls Gründe dafür.

Im Anschluss an die Einführung des neuen Sammlungsverwaltungssystems arbeiten wir momentan auch an einer neuen Website für die Nationalgalerie, die 2019 online gehen und einen Schwerpunkt auf die Sammlungen legen soll. Wir wollen unsere gesamte Sammlung in neuem, vielseitigem Licht erstrahlen lassen, um eine dynamische Website und digitalen Service anzubieten, die Besucher in den virtuellen Raum locken. Es wird das erste Mal sein, dass die Archivsammlungen im Internet zusammen mit den Kunstsammlungen als relevanter und integraler Bestandteil der Finnischen Nationalgalerie gezeigt werden.

Kundenservice ist ein wichtiger Teil unserer Arbeit und wird per E-Mail und an zwei Archiv- und Bibliothekszeitstellen in unseren Museen angeboten (im Ateneum und im Kiasma). Den Besuchern des Kiasma steht es außerdem frei, sich im Rahmen ihres Besuchs auch die dortige Biblio-

thek anzusehen. Aus Sicht der Besucher und Nutzer hat es große Vorteile, die Kunstwerke, die Archivsammlungen und die Bibliothek unter dem Dach einer einzigen Organisation vereint zu haben, noch dazu mit spezialisierten Mitarbeitern als Ansprechpartner, die die Sammlungen sehr gut kennen.

Das digitalisierte Material im Internet soll gewährleisten, dass die Sammlungen rund um die Uhr und auch für ein nichtakademisches Publikum zur Verfügung steht, unabhängig von den Öffnungszeiten unserer Häuser. Wir möchten die Nutzung offener Daten vorantreiben und haben daher vier fotografische Sammlungen als open data veröffentlicht. Als Beispiel möchte ich die Fotografien nennen, die Hugo Simberg, einer der beliebtesten Künstler Finnlands, zwischen 1891 und 1917 aufgenommen hat. Diese sind online einsehbar<sup>4</sup>. Im Februar 2018 hat die Finnische Nationalgalerie außerdem mehr als 12.000 JPEG-Bilder von Kunstwerken unter der CC0-Lizenz veröffentlicht.

Obwohl die Verwendung neuer Technologie und die digitale Präsenz im Netz natürlich zentral sind, gibt es aktuell – und das wird auch in Zukunft so bleiben – den Trend zum Authentischen, also dazu, sich »the real thing«, die Originaldokumente, genau und in Ruhe anzuschauen. Wir wollen diesem Wunsch entsprechen und einem größeren Publikum die Möglichkeit geben, originales Archivmaterial einzusehen, was bedeutet, dass wir das Material in Ausstellungen an den drei Museen der Nationalgalerie zeigen. Der Umstand, direkter Teil eines Kunstmuseums zu sein, ist wichtig für unser Archiv.

Wir verleihen auch Archivmaterial für Ausstellungen an andere Museen. 2017 haben wir zum Beispiel 54 großformatige Sammelalben des finnischen Bildhauers Ossi Somma für eine Ausstellung verliehen, wo sie zusammen mit anderen Alben gezeigt wurden, die sich noch im Besitz des Künstlers befinden. Die Ausstellung, eine Art konzeptuelles Gesamtkunstwerk, machte Letztere für die Forschung zugänglich. Die Ausstellung trug den Titel *Every Moment is an Exception*.

Eines der wichtigsten und schönsten Beispiele einer Ausstellung mit originalem Archivmaterial ist *The Stories of Finnish Art*, die seit März 2016 (und mindestens bis 2020) im Ateneum gezeigt wird. Ambitioniertes Ziel dieses Projektes ist es, anhand der Kunstsammlung die Geschichte der finnischen Kunst aus neuer Perspektive und auf neuartige Art und Weise zu erzählen. Von Anfang an war geplant, die Archivsammlungen in die Ausstellung zu integrieren. Ich war Teil des Planungsteams, in dem

wir viel darüber diskutierten, wie man das Archivmaterial am besten dem Publikum präsentiert.

Letztendlich entschieden wir uns für den heutzutage vielleicht etwas ungewöhnlichen Weg, das Archivmaterial nicht zur Kontextualisierung der Kunstwerke zwischen diesen zu verteilen, sondern machten stattdessen einen der Ausstellungsräume zur »Artists' Practice«-Galerie. So konnte nicht nur die Wichtigkeit der Archivadokumente für die Kontextualisierung der Werke vermittelt, sondern auch die Bedeutung kunsthistorischer Forschung an sich herausgestellt werden. Sie wird anhand einer enormen Menge an Material veranschaulicht, das in sechs Schwerpunkte unterteilt ist: Studien zur Kunst, Bedeutung von Auslandsreisen für Künstler, Materialien und Techniken, Ausstellungen, Kunstgeschichte und Entstehung von Meisterwerken.

Die visuelle Präsentation der Archivadokumente, die fast schon ein eigenes Kunstwerk ist, hat die niederländische Grafikdesignerin Mariëlle Tolenaar erarbeitet: ein wundervolles, thematisch abgestimmtes Storyboard, eine Art Tapete, die die oben genannten Schwerpunkte aufgreift und sich über drei Seiten des Raumes erstreckt. Zusammen mit den Kuratoren des Archivs suchte ich thematisch passendes Material heraus, welches dann fotografiert wurde, um eine Collage für die Tapete zu entwerfen.

Die vierte Wand ist – saisonweise wechselnd – einem ausgewählten Künstler und einem seiner Kunstwerke gewidmet, begleitet von Archivmaterial, das in einer Vitrine gezeigt wird. Es gibt außerdem zwei weitere Vitrinen, die, thematisch wechselnd, einen Einblick in unser Archivmaterial gewähren. Bisher wurden darin Themen behandelt wie die Entstehung von Meisterwerken oder Studium und Reisen ins Ausland, es wurde künstlerische Portraitfotografie gezeigt oder die Einladungskarten und Kataloge zu den im Ateneum gezeigten Ausstellungen. Die Vitrinen werden dabei alle drei Monate neu bestückt, denn länger dürfen Papierstücke nicht dem Licht ausgesetzt sein. Kurze Objektbeschriftungen geben den Besuchern die nötigen Informationen.

Obwohl es eine Menge zusätzlicher Arbeit bedeutet, vier Mal im Jahr drei neue Vitrinenarrangements zu erstellen, hat es, auch aus Perspektive der Mitarbeiter, große Vorteile: Wir lernen unsere Sammlungen immer besser kennen. Und so hat diese Arbeit auf vielerlei Art und Weise auch einen Einfluss auf die Zugänglichkeit und den Service, den wir den Archivnutzern geben können, und natürlich auch auf die Inhalte zukünftiger Ausstellungen.

Eines der Arbeitsziele der Finnischen Nationalgalerie ist es, die Forschung zu den eigenen Sammlungen auszuweiten, also auch die Diversität von Forschungsprojekten, insbesondere im Hinblick auf die Ausstellungen. Die Gründung unseres eigenen Onlinemagazins *FNG Research* im Jahr 2015 war hierfür ein wichtiger Schritt. Das englischsprachige Magazin erscheint sechs Mal jährlich und soll die Erforschung der Sammlungen und die Forschungsaktivität im Allgemeinen vorantreiben. 2016 haben wir damit begonnen, internationalen Forschern und Studierenden mögliche Forschungsthemen in *FNG Research* anzubieten, die mit Material aus unseren Beständen in Zusammenhang stehen.

Ein weiterer Schritt in dieselbe Richtung war 2017 die Einführung eines Programms, das Masterstudierende der Kunst- und Kulturgeschichte im Rahmen von dreimonatigen Praktika in unsere Forschungsaktivitäten einbezieht. Außerdem bieten wir Studierenden spezielle Unterstützung an, die wissenschaftliche Arbeiten zu Themen schreiben, die auf den physischen Sammlungen, Archivmaterial und -daten beruhen.

Diese Idee wird von den finnischen Universitäten sehr gut angenommen und wir denken, sie stellt einen guten Weg dar, mit der akademischen Welt zusammenzuarbeiten. Wir haben bereits die ersten drei Praktikanten aus den ersten Bewerbungen vom Frühjahr 2017 ausgewählt und drei weiteren für 2018 und 2019 zugesagt.

Es wird im Voraus vereinbart, welches Material aus dem Bestand der Nationalgalerie die Studierenden im Rahmen des Praktikums erforschen. Die Archivsammlungen nehmen dabei die zentrale Rolle ein. Die Themen der ersten Praktikanten reichten von der Kunsterziehung des 19. Jahrhunderts bis hin zu digitaler Kunst online. Im Rahmen des Praktikums soll ein englischsprachiger Essay entstehen, der die Forschungsergebnisse dokumentiert. Für die Essays besteht die Chance einer Publikation in *FNG Research*.

Jedem Praktikanten werden zwei professionelle Mentoren aus unserem Haus zur Seite gestellt, deren Rolle die Förderung von Fähigkeiten in der Archivforschung, jedoch nicht die akademische Begleitung der Masterarbeit beinhaltet.

Die Anfangsphase des Projektes gestaltete sich vielversprechend, vier exzellente Artikel von Praktikanten sind bereits in unserem Onlinemagazin veröffentlicht worden. Wir sind uns sicher, dass das Programm die Forschung an den Archiven fördern und neue Erkenntnisse bringen wird.

Konferenzen wie diese hier sind meiner Meinung nach ein hervorragendes Forum für den internationalen Austausch – sowohl über die

Arbeit der Kunstarchive selbst als auch über die Forschungsarbeit an ihren Sammlungen.

Haben Sie nochmals vielen Dank für die Organisation und die Gelegenheit, diesen Vortrag hier heute zu halten.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

## Appendix / Anhang

<sup>1</sup> <http://www.lahteilla.fi/styp/>.

<sup>2</sup> <http://www.lahteilla.fi/simberg-data> and  
<https://www.flickr.com/photos/finnishnationalgallery/albums/72157649370205747>.

<sup>3</sup> <http://www.lahteilla.fi/styp/>.

<sup>4</sup> <http://www.lahteilla.fi/simberg-data> und  
<https://www.flickr.com/photos/finnishnationalgallery/albums/72157649370205747>.



# HUNGARY / BUDAPEST

## Artpool Art Research Center



*The library research room, 2014 © Artpool Art Research Center, Photo: Dóra Halasi*

Founded—as an art initiative—by György Galántai and Júlia Klaniczay in 1979, Artpool since 2015 is a department of the Museum of Fine Arts Budapest and contains the archives, publications and other records of exhibitions which it organized independently in Hungary before 1989 and as a public organization after the end of communist rule. Artpool has had a long-standing mission to connect Hungarian culture with the international art scene, as well as to document the activities of those artists in Hungary and elsewhere in Eastern Europe who were placed in marginal positions by official cultural institutions prior to 1989. The archive besides being one of the most important records of non-conformist art practices in Eastern Europe (with documents concerning the progressive, non official Hungarian art tendencies from the 1970s, and the alternative art scenes and groups, contemporary music, underground art magazines, etc.) holds a unique documentation and collection of the international art tendencies and movements from the 1960s on (Fluxus, Performance, Conceptual Art, Installation, Visual Poetry, Artists' bookwork, Mail Art, Copy Art, etc.) and supports the work of researchers from around the world.

# Artpool Art Research Center

*Júlia Klaniczay / Anne Thurmann-Jajes*

Artpool is an archive with unique collections focusing on non-conformist art practices in Eastern Europe and throughout the world. It was founded in 1979 by Júlia Klaniczay and the artist György Galántai.

Artpool is also a center for documentation and research on Hungarian and international art tendencies from the 1960s onwards. Topics which are documented include fluxus, conceptual art, performance art, installation art, sound poetry, radio and sound art, visual poetry, artists' books, mail art and artistamps, artists' postcards, artists' periodicals, copy art, computer art, video art, public art, street art, and gender. As well as being a center of documentation, Artpool is also a place of research concerning progressive, non-official tendencies in Hungarian art from the 1970s and 1980s (such as the Hungarian samizdat art of that time). This research includes alternative art scenes and groups, contemporary music, underground art magazines, etc. One long-term goal of Artpool is to establish artists' networks through correspondence, personal meetings, international projects, and finally, through internet-based communication.

The collection of sources available to researchers at the Artpool Art Research Center fills 650 meters of shelving with artists' folders and archival boxes. This comes to approximately 8,000 books and catalogues, and 5,000 periodicals. According to its computer databases, Artpool has documentation on about 7,200 artists, artist groups, and art institutions. Artpool also has a large audio collection of experimental sounds which were distributed through the mail art network. There is also audio documentation of performances, discussions, literary evenings, exhibition openings, etc. These were recorded by Galántai in the 1970s and 1980s. The Sound Archive includes about 1,200 cassettes, 300 CDs, and 200 LP records. The oldest items date from 1972<sup>1</sup>. The Video Archive contains about 1,000 digitized VHS cassettes and DVDs. Recordings in the collection run to about 2,500 hours worth of material<sup>2</sup>. The archive also has a collection of posters of underground, avant-garde, experimental art events, exhibitions, festivals, and concerts from the 1970s on, altogether around 3,000 pieces. An important number of posters come from alternative, underground, pop-rock, and new-wave concerts. A large number of the art posters have recently been digitized and thus become more accessible to researchers. Artpool has one of the world's largest artistamp collections, coming to 9,000 individual sheets of stamps,

including the estate of the Canadian artist and philatelist Mike Bidner. Artpool has collected and assembled source materials on some special research topics. Some of the most important are the Performance Research Folders, where collections of texts, documents, and photos are available for study. The documentation is continuously growing, recording non-mainstream, contemporary art events.

Generally, the research material includes artists' publications, manuscripts, personal letters, press cuttings, photos, invitation cards, posters, catalogues, audio, film, video, and artwork. There are an estimated 400,000 individual documents.

The provenience of the Artpool collection is rooted in the practice of the visual artist György Galántai. He initiated these activities and Artpool basically grew out of his interest in artistic research and his need to receive and share information. The Artpool project has always linked archiving and research. The first source for the collection was Galántai's Chapel Studio in Balatonboglár, which existed from 1970 to 1973. This includes documents from 1967 to 1974. Galántai's first conception of an art-space or "alternative institute" project was realized in an unused chapel near Lake Balaton. This was rented from the church in 1968 and used as a studio and exhibition space. The first exhibition took place in the so-called "Chapel Studio" in 1970 with a selection of graphic works. The following group exhibition introduced an extensive, avant-garde artistic and cultural programme.

In addition to numerous avant-garde exhibitions featuring work from the non-official Hungarian art scene (today considered to be key events in art history), numerous international artists also participated in the exhibitions. These included Annette Messager, Timm Ulrichs, Jochen Gerz, Clemente Padín, and Chieko Shiomi, among others. Galántai documented all these events, as well as the police repression of artistic activity. These records and the collection of documentary materials later became the foundation of the Artpool Archive. The Chapel Studio offered a forum to artists who were excluded from official exhibition spaces. Through their participation, artists and visitors sent out a political signal. The police reacted by performing identity checks and disturbing events, and even with acts of vandalism. The studio was closed in August 1973 following a police operation. Galántai was placed on the Communist Party's "black list".

Galántai's aim was to create an art venue open to a variety of media but free of group interests and economic or political concerns. He wanted

to provide a current and valid presentation of contemporary developments in Hungarian and international art, and to foster artistic communication independent of the politically-defined world.

The invitation from 1973 outlines a very intense programme, curated by Galántai. Some of the most important avant-garde artists participated. Featured events included the Avant-Garde Festival, a sound poetry evening by Katalin Ladik, a visual poetry exhibition organized by Dora Maurer, the experimental performances of the Kassák Theatre (later to become the famous Squat Theatre in New York), and the conceptual mail art exhibition *Mirror*, organized by László Beke. Such high-quality, professionally printed invitations were very unusual in the 1970s in socialist countries. The authorities and secret police were convinced that Western money and capitalist assistance had to be behind their production.

In the Chapel Studio, Galántai hosted 35 exhibitions, happenings, events, concerts, theater performances, experimental film screenings, poetry readings, etc.

The second source of the collection covers the complete documentation of art projects and artistic cooperation by Galántai and Artpool from 1979 to 1989 and 1991, respectively. Galántai and Klaniczay decided to “institutionalize” their studio apartment and thus founded Artpool. Galántai designed the Artpool logo and the space.

The main concept behind the “institute” is the idea of an “active archive”, aiming: to seek out new forms of social activity; to organize events; to actively shape ongoing processes; to document and archive all these activities and to circulate the information gained.

Galántai conceptualized the active archive as “a living institution that can be interpreted as an organic and open artwork or an activist child of art practice. Its field of operation is the whole world. It works with an exact aim and direction, sensitively detecting changes and adjusting accordingly”.

Between 1979 and 1990 (a period in which Artpool's activities were illegal), they organized 23 exhibitions and art events, contributed to the realization of another 14 events by lending artwork, documents, and photos, and published 11 anthologies and art catalogues.

In 1978, the San Francisco Dadaists Anna Banana and Bill Gaglione came to Budapest as part of a tour through Europe with futurist performances. Anna Banana agreed to open the exhibition of Galántai's book object and also gave a performance at the event. After the opening, Galántai printed a poster with the request “please send me information about your activity” and sent this poster to hundreds of international artists

worldwide. There was a very widespread and enthusiastic response to this action and Artpool received many catalogues and art documents as a result. Due to the number of materials sent to them, in addition to the documentation of the Chapel exhibitions, Galántai and Klaniczay had enough material to found the Artpool archive in March of 1979.

The first step towards taking part in the international mail art network was a visit in 1978 to the artist Ulises Carrión in Amsterdam. A collaboration followed whereby Galántai edited the Hungarian issue of *Ephemeris*, a mail art magazine published by Carrión. Galántai and Klaniczay made further contacts and expanded their mail art network with two explicit art trips to mail art artists in Italy, France, Belgium, Germany, and the Netherlands. During their first art tour in 1979 to Italy they met Guglielmo Achille Cavellini, Ugo Carrega, Adriano Spatola, and many others. Since this trip, they have continued to be in close contact with Italian artists and, as a result, have often collaborated and exchanged art material with them. The second art tour took place in 1982, touring throughout Europe. These art tours contributed greatly to Artpool's growing collection and archive.

To spread information about the international mail art scene, Artpool published the mail art newsletter *Pool Window* from 1980 to 1982. They produced a total of 30 editions of the one-sheet newsletter. Their intention was not only to inform interested people and artists but also to spread information and encourage Hungarian artists to participate in the international mail art network. They hoped to attract attention to their work and to establish cooperative relationships.

Galántai developed the idea of *Artpool's Periodical Space (APS)* in 1980. Under this name, Artpool held exhibitions in a variety of locations. As they did not own any exhibition space, most of the events organized by Artpool at that time were held in locations such as clubs and small galleries. Up until 1987, a total of 20 of these exhibitions took place.

Artpool Archive's third source of material were incoming documents. The documents of the (non-official) contemporary art scene in Hungary were collected and actively documented by Galántai and Artpool starting in the 1960s. The collection features a large amount of work of this kind from the 1970s and 1980s. Artpool also received donations of documents and practiced work exchanges with artists and institutions worldwide (e.g. Dora Maurer, Klaus Groh, Peter Haining, Gábor Tóth, and Peter Küstermann).

From 1983 to 1985, Artpool published 11 “illegal” issues of *AL (Artpool Letter)*, a samizdat art magazine reporting on non-official art events. It still serves as the sole documentary source on the non-official nature of those years (partially available online with English translations on the Artpool website). Reports and photographs from their second tour, the so-called Artpool Art-Tours, were published in the first three editions of this art magazine. Galántai created a discussion forum for art and culture in Hungary in 11 issues of the samizdat between 1983 and 1985. Featured, among others, were contributions from and interviews with foreign artists as well as translations of articles from foreign magazines.

Another documentation project was Radio Artpool. Eight programmes of Radio Artpool were “broadcasted” between 1983 and 1987 on audio cassettes. These also included artistic sound works. On one cassette is audio documentation of the Budapest—Vienna—Berlin telephone concert, which became an early historic event for artistic communication via telephone. A documentary book and video was made in Vienna. Artpool dedicated a Radio Artpool broadcast to this event. They also collected recordings of conversations, discussions, and performances from their second Artpool Art-Tour on Radio Artpool cassettes. Galántai used the term “radio” to make it clear that it should be possible for artists in Hungary to independently use, work with, and experiment with any medium.

The fourth archival source are Artpool’s art projects, curated by Galántai. These serve to enrich the collection. Among the most important ones are:

### *Hungary Can Be Yours! / International Hungary*

In 1984, Galántai took over the organization and publication of the 51st issue of *Commonpress*, a mail art journal initiated and coordinated by the Polish artist Paveł Petasz. Under the title *Hungary Can Be Yours!*, international artists were invited to participate. The exhibition in the Young Artists’ Club, Budapest, with work from 46 Hungarian and 58 foreign artists from 18 countries, was forbidden and shut down on the day of its opening. In 1984, the Orwellian year, Hungary was officially in its “happiest barrack” era. The image radiating from the exhibited works contradicted the official state image and was therefore banned by jury at the last minute. The secret agent reporting on the exhibition at the time claimed that the works “mock and attack the Hungarian state and its social order as well as state security organizations”. As a result of the banned exhibition, Galántai was placed under increased surveillance and

it became difficult for him to organize exhibitions. He described the following four years as internal exile. The German Academic Exchange Service (DAAD) awarded Galántai a one-year scholarship to West Berlin in 1985. As he lacked the necessary visa, he and his family could only accept the scholarship in 1988. When Hungary became a democratic republic in 1989, they returned home. In 1989, he reconstructed the *Hungary Can Be Yours!* exhibition and published 300 copies of the original *Commonpress 51* catalogue of the 1984 exhibition of the same name.

### *Buda Ray University*

From 1982 to 1988, Galántai organized the *Buda Ray University* as part of his network-based project on Ray Johnson. Within the framework of Artpool's Ray Johnson Space, he sent copies of drawings by Ray Johnson to various artists, which they then reworked and sent back to Artpool for exhibition. In addition to this, a number of project invitations and announcements also appeared. Overall, Galántai received five drawings from Ray Johnson and organized one project with each of them. The *Buda Ray University* was a visual communication network project based on Galántai's correspondence with Ray Johnson, the famous network and pop artist. 580 artists joined the *Buda Ray University* project. The materials received were exhibited 15 times in eight countries between 1986 and 1997. In 1982, an untitled artist's book by György Galántai was released in a print run of four. The artist's book includes copies of drawings by eight members of the INDIGO artist group (they each reworked the same copy of a drawing by Ray Johnson). The title page is both a rework of a Ray Johnson copy and a drawing by Galántai. In 1987, another of Galántai's artist's books surfaced with the title *To Live in a Negative Utopia*. This appeared in an edition of 100 copies. This artist's book is also based on a project in which Galántai invited artists to work on a drawing by Ray Johnson. The works which were contributed inspired him to assemble a selection of 32 pieces for this book.

### *World Art Post*

In 1982, documentation of an artiststamp project titled *World Art Post* was published under the same name. It included contributions by 550 artists from 35 countries in the form of an artist's book, *APS 6*. It was produced by Galántai in an edition of 900 copies. The 1982 *World Art Post* competition and exhibition of stamp designs (and of circa 2,000 artists' stamps

and stamp images from Artpool's collection) took place at Fészek Galéria, Budapest.

A second exhibition with the title *1987 Stamp Images* (curated by Judit Geskó) also displayed artists' stamps from Artpool's collection and took place at the Museum of Fine Arts in Budapest. This was the very first exhibition worldwide of artistamps to be held at a prestigious museum, accompanied by an accurate catalogue and a color poster.

### *In the Spirit of Marcel Duchamp*

This was a symposium in cooperation with the department of aesthetics at the Eötvös University Budapest (ELTE) to commemorate the 100th birthday of Marcel Duchamp. The program consisted of an international exhibition in which 54 artists participated. It included graphics, films, videos, slides, concerts played on Galántai's sound sculptures (assembled from ready-made iron pieces), and 5-minute lectures (with a chess-clock as time keeper) by 21 leading artists and art critics.

Until 1989, Galántai saw his work both as a form of political resistance and as a response to the political situation. The archive was a sign of resistance at the time and found its expression through art. With Artpool, Galántai achieved an independent art space in Hungary within which art movements banned by the official art system had space to evolve. Fluxus art, concrete and visual poetry, conceptual art, and mail art as well as actions, happenings, performances, concerts, readings, and film screenings informed the exhibitions and events of the archive.

With Galántai as chairperson, Artpool was registered as a foundation in 1989. This institutional change created the legal and financial base upon which the Artpool Art Research Center was founded in 1992. Setting up Artpool as a non-profit public institute was only possible in Hungary in 1992 following political change in the country. Artpool continued curating exhibitions at its in-house venue, Artpool P60. Galántai began to present the archive material and make it publicly available. He reconstructed earlier exhibitions which had been banned under the communist system. Since this time, he has regularly organized exhibitions and events.

The yearly research agenda is one of the most characteristic features of the Artpool Art Research Center. The first year of public access was dedicated to the correspondence art network. Exhibitions using the concept of the active archive have contributed to Artpool's yearly research projects, strengthened the artist network around Artpool, enriched the collection, and contributed to the expansion of the archive.

Between 1991 and 1995 and starting again in 2009, Artpool has had a summer venue in Kapolcs (a small Hungarian village and the location of the popular summer event *The Valley of Arts Festival*). Artpool's exhibitions (one of the archive's key features) are very visible at this event. The festival receives nearly 5,000 visitors every summer.

In 2015, after years of financial uncertainty as a non-profit organization and with the threat of the project's end looming over it, the Artpool Art Research Center became a state institution. This was the result of many years of negotiation and preparation. It now exists as an independent department within the Museum of Fine Arts. Artpool's entire archive has been integrated into the collection of the Museum of Fine Arts with the aim of carrying on Artpool's previous mode of operation (the "active archive" concept) in order to ensure that the archive will continue to go on growing and remain accessible for research.

From 2019, the Artpool Art Research Center will be relocated to a well-established, 21st century environment. This will form part of the Central European Research Institute for Art History (KEMKI), to be established within the framework of the *Liget Budapest* Project.

On the one hand, Artpool is an artistic medium and on the other a self-contained artwork. The archive was a medium used by Galántai to organize projects. In this respect it functioned as a medium of communication between Galántai as artist, fellow artists, and the public. Accordingly, György Galántai and Júlia Klaniczay refer to Artpool as an active archive. Through their activities and international cooperation with artists and institutions, the Artpool Archive has become one of the most important research facilities for Hungarian and Eastern European alternative art movements since the 1970s.

# UNGARN / BUDAPEST

## Artpool Art Research Center



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Anne Thurmann-Jajes © Foto: Robert Gruber*

Artpool, 1979 von György Galántai und Júlia Klaniczay zunächst als Kunstinitiative gegründet, ist seit 2015 Teil des Museums of Fine Arts, Budapest und verwaltet die Archivmaterialien, Publikationen und andere Dokumente zu Ausstellungen, die unter seiner Regie vor 1989 unabhängig in Ungarn organisiert wurden. Nach Ende des kommunistischen Regimes wurde es als öffentliche Einrichtung weitergeführt. Seit jeher ist die Mission von Artpool die ungarische Kultur mit der internationalen Kunstwelt in Verbindung zu setzen und, darüber hinaus, die Aktivitäten jener Künstler in Ungarn oder im restlichen Osteuropa zu dokumentieren, die vor 1989 durch staatliche Institutionen marginalisiert wurden. Das Archiv ist eine der wichtigsten Dokumentationsorte der nonkonformistischen Kunstpraxis Osteuropas (mit Dokumenten zu progressiven, nicht offiziellen Kunstbewegungen im Ungarn der 1970er-Jahre und zu der alternativen Kunstszene und alternativen Künstlergruppen, zeitgenössischer Musik, Underground-Kunstmagazinen etc.), beherbergt darüber hinaus eine einmalige Sammlung zu internationalen Kunstströmungen der 1960er-Jahre (Fluxus, Performancekunst, Konzeptkunst, Installationen, visuelle Poesie, Künstlerbücher, Mail Art, Copy Art etc.) und fördert zudem die Arbeit von Forschenden aus der ganzen Welt.

# Artpool Art Research Center

*Júlia Klaniczay / Anne Thurmann-Jajes*

Artpool ist im Besitz einzigartiger Sammlungen mit Fokus auf nonkonformistischer Kunst aus Osteuropa und der ganzen Welt. Das Archiv wurde 1979 von Júlia Klaniczay und dem Künstler György Galántai gegründet.

Artpool ist auch ein Dokumentations- und Forschungszentrum für internationale Kunstströmungen und -bewegungen in Ungarn seit den 1960er-Jahren. Themenbereiche der Sammlungen sind zum Beispiel Fluxus, Performance, Konzeptkunst, Installationen, Sound Poetry, Radio- und Klangkunst, visuelle Poesie, Künstlerbücher, Mail Art, Künstlerbriefmarken und -postkarten, Magazine, Copy Art, Computer- und Videokunst, Kunst im öffentlichen Raum, Straßenkunst oder Gender. Neben seiner Funktion als Dokumentationszentrum dient Artpool auch als Forschungseinrichtung für Fragen zu nicht-offizieller ungarischer Kunst der 1970er- und 1980er-Jahre wie etwa der Samisdatkunst dieser Zeit, also zur alternativen Kunstszene, zu zeitgenössischer Musik, zu Underground-Kunstmagazinen etc. Eine langfristige Aufgabe von Artpool ist der Aufbau von Künstlernetzwerken durch Schriftverkehr, persönliche Treffen, internationale Projekte und nicht zuletzt das Internet.

Die Quellensammlung, die Forschenden am Artpool Art Research Center zur Verfügung steht, umfasst 650 Regalmeter mit Ordnern und Archivboxen, 8.000 Bücher und Kataloge sowie 5.000 Periodika. In der Datenbank sind 7.200 Künstler\*, Künstlergruppen und Kunstinstitutionen dokumentiert. Artpool besitzt auch eine umfangreiche Audio-Sammlung mit experimentellem Tonmaterial, das unter Mail-Art-Künstlern verbreitet wurde. Daneben gibt es Tonmitschnitte von Performances, Diskussionen, literarischen Abenden, Ausstellungseröffnungen etc. Sie wurden in den 1970er- und 1980er-Jahren von Galántai aufgenommen. Das Soundarchiv umfasst über 1.200 Kassetten, 300 CDs und 200 Schallplatten. Die ältesten Aufnahmen stammen von 1972<sup>3</sup>. Das Videoarchiv besteht aus 1.000 digitalisierten VHS-Kassetten und DVDs – insgesamt über 2.500 Stunden Material<sup>4</sup>. Das Archiv umfasst auch eine Plakatsammlung von Underground-, Avantgarde-Kunst sowie von experimentellen Kunstevents, Ausstellungen, Festivals und Konzerten seit den 1970er-Jahren – zusammengenommen etwa 3.000 Archivalien. Ein wichtiger Teil davon sind Plakate zu Konzerten der alternativen Underground-, Pop-Rock- und New-Wave-Szene. Ein großer Teil der Plakate ist vor kurzem digitalisiert worden und ist nun für Forschende leichter verfügbar. Artpool ist im

Besitz einer der größten Sammlungen von Künstlerbriefmarken der Welt, die 9.000 verschiedene Exemplare umfasst, welche zum Teil aus dem Nachlass des kanadischen Künstlers und Briefmarkensammlers Mike Bidner stammen. Des Weiteren hat Artpool Quellenmaterial zu einigen speziellen Forschungsthemen zusammengetragen. Eines der wichtigsten Beispiele hierfür sind die Ordner zur Performancekunst, in denen Texte, Dokumente und Fotos für die Forschung bereitliegen. Die Sammlung wächst durch die kontinuierliche Dokumentation zeitgenössischer Kunstereignisse abseits des Mainstreams laufend weiter.

Die Forschungsmaterialien umfassen: Künstlerpublikationen, Manuskripte, private Briefe, Zeitungsausschnitte, Fotos, Einladungskarten, Plakate, Kataloge, Tonaufnahmen, Filme, Videos und Kunstwerke. Das Archiv beinhaltet etwa 400.000 einzelne Dokumente.

Die Artpool-Sammlung entsprang ursprünglich der künstlerischen Praxis des bildenden Künstlers György Galántai. Im Wesentlichen entstand Artpool aus Galántais Interesse an künstlerischer Forschung und aus seinem Bedürfnis heraus, Informationen zu sammeln und zu teilen. In der Geschichte von Artpool sind Archiv und Forschung schon immer Hand in Hand gegangen.

Der Ursprung der Sammlung war Galántais »Chapel Studio« in Balatonboglár, das von 1970 bis 1973 bestand. Die Dokumente dazu umfassen den Zeitraum von 1967 bis 1974. Es war die erstmalige Realisierung von György Galántais Projekt eines Kunstraums oder »alternativen Instituts« in einer ungenutzten Kapelle, die er 1968 als Atelier und Ausstellungsort unweit des Balaton von der Kirche mietete. Die erste Ausstellung im »Chapel Studio« fand 1970 statt und zeigte eine Auswahl grafischer Arbeiten. Die folgende Gruppenausstellung war der Anfang eines umfangreichen avantgardistischen Kunst- und Kulturprogrammes.

An den Ausstellungen – die heute als Schlüsselereignisse der Kunstgeschichte angesehen werden – beteiligten sich neben der nicht staatlich geförderten Avantgardekunstszene Ungarns auch zahlreiche internationale Künstlerinnen und Künstler wie Annette Messager, Timm Ulrichs, Jochen Gerz, Clemente Padín und Chieko Shiomi. Galántai dokumentierte alle Aktivitäten und auch die Repressalien der Polizei. Diese Aufzeichnungen und die Sammlung aller dokumentarischen Materialien wurden später zur Grundlage des Artpool-Archivs. Das »Chapel Studio« bot all jenen Künstlern ein Forum, denen die offiziellen Ausstellungsorte verschlossen waren. Künstler und Besucher setzten mit ihrer Beteiligung ein politisches Zeichen, worauf die Polizei mit Ausweiskontrollen sowie Stör-

aktionen bis hin zum Vandalismus reagierte. Im August 1973 wurde das Studio nach einem polizeilichen Einsatz geschlossen. György Galántai wurde auf die »schwarze Liste« der Kommunistischen Partei gesetzt.

Galántais Ziel war es, einen Ort für Kunst zu schaffen, der zwar Medien aus verschiedenen Bereichen gegenüber offen war, aber von den Anliegen verschiedener Interessengruppen sowie von ökonomischen und politischen Belangen frei blieb. Er wollte einen aktuellen und fundierten Einblick in Entwicklungen ungarischer und internationaler zeitgenössischer Kunst geben und den künstlerischen Austausch abseits der politisch definierten Welt fördern.

Die Einladung von 1973 kündigt ein dichtes – von Galántai organisiertes – Programm an, an dem die wichtigsten Avantgardekünstler der Zeit beteiligt waren. Zum Programm gehörten zum Beispiel das Avant-Garde-Festival, ein Abend mit Klanggedichten von Katalin Ladik, eine von Dora Maurer organisierte Ausstellung zu visueller Poesie, die experimentellen Theateraufführungen des Kassák-Theaters (das später zum berühmten New Yorker Squat Theatre wurde) und die Ausstellung zu konzeptueller Mail Art mit dem Titel *Mirror*, die von László Beke organisiert wurde. Eine so professionelle, hochwertig gedruckte Einladung wie diese war in den 1970er-Jahren in sozialistischen Ländern sehr ungewöhnlich. Die Behörden und die Geheimpolizei waren sich sicher, dass die Veranstaltung nur mit westlichem Geld und kapitalistischer Hilfe realisiert werden können.

Insgesamt 35 Ausstellungen, Happenings, Events, Konzerte, Theateraufführungen und Vorführungen experimenteller Filme, Poetry Readings etc. organisierte György Galántai im »Chapel Studio«.

Die zweite maßgebliche Quelle, aus der sich das Archiv speist, ist die Dokumentation sämtlicher künstlerischer Projekte und Kooperationen von György Galántai und Artpool zwischen 1979 und 1989 bzw. 1991. Galántai und Klaniczay entschieden sich dafür, sich zu »institutionalisieren« – innerhalb der vier Wände ihrer Einzimmerwohnung – und gründeten Artpool. Galántai selbst entwarf das Logo und gestaltete den Raum.

Das Konzept hinter dem »Institut« war das eines »aktiven Archivs«. Konkret bedeutet das, nach neuen Formen sozialer Aktivität zu suchen, Events zu organisieren, aktiv an aktuellen Prozessen mitzuwirken, all diese Aktivitäten zu dokumentieren und zu archivieren sowie die gewonnenen Erkenntnisse zu teilen.

Galántai definierte es so: »Das »aktive Archiv« ist eine lebendige Institution, die als organisches, offenes Kunstwerk oder als aktivistisches

Kunstprodukt betrachtet werden kann. Sein Wirkungsbereich ist die ganze Welt. Es arbeitet auf ein genaues Ziel hin, wobei es sensibel für Veränderungen bleibt und sich diesen anpasst.«

Zwischen 1979 und 1990, also zu der Zeit, als die Aktivitäten von Artpool als illegal angesehen wurden, organisierten sie 23 Ausstellungen und Kunstevents, trugen mit Leihgaben – Kunstwerken, Dokumenten und Fotos – zu weiteren 14 Events bei und brachten elf Anthologien und Kunstkataloge heraus.

Die Dadaisten Anna Banana und Bill Gaglione aus San Francisco machten während ihrer Europatour 1978 mit ihren futuristischen Performances auch in Budapest Halt. Anna Banana willigte ein, zur Eröffnung der Ausstellung von Galántais Buchobjekt eine Performance aufzuführen. Im Anschluss an das Event druckte Galántai ein Plakat mit der Aufforderung »Bitte schicken Sie mir Informationen über Ihre Aktivitäten zu« und verschickte dieses an Hunderte von Künstlern in aller Welt. Die Antworten auf diesen Aufruf waren vielfältig und begeistert und Artpool bekam zahlreiche Dokumente und Kataloge zugeschickt. Zusätzlich zur Dokumentation der Ausstellungen im »Chapel Studio« hatten György Galántai und Júlia Klaniczay nun genug Materialien um damit im März 1979 das Artpool-Archiv zu gründen.

Ein Besuch bei dem Künstler Ulises Carrión in Amsterdam 1978 markierte den Anfang der Teilnahme an dem internationalen Mail-Art-Netzwerk. Daraus folgte eine Zusammenarbeit, in deren Verlauf Galántai die ungarische Ausgabe des Mail-Art-Magazins *Ephemera*, herausgegeben von Carrión, editierte. Mit zwei Kunstreisen zu Mail-Art-Künstlern in Italien, Frankreich, Belgien, Deutschland und den Niederlanden bauten György Galántai und Júlia Klaniczay ihre Kontakte aus und erweiterten ihr Mail-Art-Netzwerk.

1979, auf der ersten Reise nach Italien, schlossen sie Bekanntschaft mit Guglielmo Achille Cavellini, Ugo Carrega, Adriano Spatola und vielen anderen. Auch in den folgenden Jahren hielten sie engen Kontakt mit italienischen Künstlern, zahlreiche Kooperationen und ein reger Austausch sollten folgen. Die zweite Reise fand 1982 statt und führte sie durch ganz Europa. Die Reisen trugen maßgeblich zur Erweiterung der Sammlung von Artpool bei.

Um Informationen über die internationale Mail-Art-Szene zu verbreiten, gab Artpool von 1980 bis 1982 den aus einem Blatt bestehenden Mail-Art-Newsletter *Pool Window* heraus, von dem insgesamt 30 Ausgaben erschienen.

Intention war es nicht nur, Informationen mit Künstlern und anderen Interessierten zu teilen, sondern auch die Verbreitung von Informationen sowie die Einbindung ungarischer Künstler in das internationale Mail-Art-Netzwerk zu fördern. Ziel war es, auf ihre Arbeit aufmerksam zu machen und Kooperationspartner zu gewinnen.

1980 entwickelte Galántai auch die Idee von *Artpool's Periodical Space* (APS). Unter diesem Namen realisierte Artpool Ausstellungen an verschiedenen Orten. Da Artpool zu diesem Zeitpunkt noch keine eigenen Ausstellungsräume besaß, dienten Clubs, kleine Galerien etc. als Veranstaltungsorte. Bis 1987 fanden insgesamt 20 dieser Ausstellungen statt.

Die dritte Quelle, aus der sich die Artpool-Sammlung speist, waren die laufend neu hinzukommenden Dokumente. Die Materialien zur (inoffiziellen) zeitgenössischen Kunstszene Ungarns sind seit den 1960er-Jahren von Galántai und Artpool gesammelt und dokumentiert worden. Einen großen Anteil haben dabei Archivalien aus den 1970er- und 1980er-Jahren. Zudem erhielt Artpool auch immer wieder Material aus Schenkungen und praktizierte einen intensiven Austausch mit Künstlern und Institutionen weltweit, z.B. Dora Maurer, Klaus Groh, Peter Haining, Gábor Tóth oder Peter Küstermann.

Von 1983 bis 1985 brachte Artpool zudem elf »illegale« Ausgaben von *AL (Artpool Letter)* heraus, einem Samisdat-Kunstmagazin, das über inoffizielle Kunstevents berichtete. Es ist noch immer die einzige Quelle, welche die inoffizielle Kunst dieser Jahre dokumentiert (und ist auf der Artpool-Website online verfügbar, teilweise auch in englischer Übersetzung).

Berichte und Fotografien ihrer zweiten Reise, der sogenannten Artpool-Art-Tours, wurden in den ersten drei Ausgaben dieser Künstlerzeitschrift veröffentlicht. Zwischen 1983 und 1985 erschienen 11 Ausgaben im Samisdat, mit denen Galántai ein Diskussionsforum für Kunst und Kultur in Ungarn schuf. Es erschienen u.a. Beiträge von und Interviews mit ausländischen Künstlern sowie Übersetzungen von Artikeln ausländischer Magazine.

Ein weiteres Dokumentationsprojekt war Radio Artpool. Zwischen 1983 und 1987 gab es – nur auf Audiokassetten – acht Sendungen dieses Radioformates, u.a. mit Klangerbeiten verschiedener Künstler. Auf einer dieser Kassetten ist das Telefonkonzert zwischen Budapest, Wien und Berlin, das ein frühes historisches Zeugnis der künstlerischen Telekommunikation darstellt. In Wien wurden ein Buch und ein Video produziert, die es dokumentieren.

Die Aufzeichnungen der Gespräche, Diskussionen, Performances und Kunstveranstaltungen der zweiten Artpool Art Tour wurden ebenfalls als Radio Artpool auf Kassetten zusammengestellt. Die Bezeichnung Radio verwendete Galántai, um zu verdeutlichen, dass es Künstlern in Ungarn möglich sein sollte, alle Medien unabhängig zu nutzen, mit ihnen zu arbeiten und zu experimentieren.

Die vierte und letzte Quelle, aus der sich die Sammlung speist, sind die eigenen Kunstprojekte von Artpool, kuratiert von György Galántai. Ich will die wichtigsten darunter kurz vorstellen.

### *Hungary Can Be Yours! / International Hungary*

1984 übernahm Galántai die Organisation und Herausgabe der 51. Ausgabe von *Commonpress*, einer von dem polnischen Künstler Paveł Petaśz initiierten und koordinierten Mail-Art-Zeitschrift. Unter dem Titel *Hungary Can Be Yours!* lud er internationale Künstler zur Teilnahme ein.

Die Ausstellung, die im Young Artists' Club in Budapest stattfand und Arbeiten von 46 ungarischen und 58 Künstlern aus 18 anderen Ländern zeigte, wurde noch am Tag der Eröffnung verboten und geschlossen. 1984, im Orwell-Jahr also, und in der Zeit, als Ungarn als »glücklichste Baracke des Ostblocks« galt, fügte sich das Bild, welches die ausgestellten Werke zeichneten, nicht in das damalige Image der Nation. Im Bericht des Geheimdienstagenten, der die Ausstellung meldete, wurde notiert, die Werke würden »sowohl den ungarischen Staat und seine soziale Ordnung als auch die Staatssicherheitsorgane attackieren und ins Lächerliche ziehen«. Als Folge der verbotenen Ausstellung stand Galántai verstärkt unter Beobachtung und es wurde schwierig für ihn, Ausstellungen zu organisieren, so dass er die folgenden vier Jahre als inneres Exil bezeichnet. Der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) verlieh Galántai 1985 ein einjähriges Stipendium für West-Berlin, das er mit seiner Familie jedoch aufgrund des fehlenden Visums erst 1988 antreten konnte. Erst als Ungarn eine demokratische Republik wurde, kehrten sie 1989 dorthin zurück. 1989 rekonstruierte er die Ausstellung *Hungary Can Be Yours!* unter dem selben Titel und publizierte die originale Ausgabe von *Commonpress 51*, welche die Ausstellung von 1984 begleiten sollte, in einer Auflage von ca. 300 Exemplaren.

## *Buda Ray University*

Von 1982 bis 1988 organisierte György Galántai die *Buda Ray University*, als Teil seiner Netzwerkprojekte zu Ray Johnson. Im Rahmen von Art-pool's Ray Johnson Space sandte er Kopien von Zeichnungen von Ray Johnson an verschiedene Künstler, die diese bearbeiteten und anschließend für die Ausstellung an Artpool zurückschickten. Dazu erschienen verschiedene Projekteinladungen und Ankündigungen. Insgesamt erhielt Galántai fünf Zeichnungen von Ray Johnson, zu denen er jeweils ein Projekt organisierte.

Die *Buda Ray University* war ein Netzwerkprojekt Galántais zu visueller Kommunikation, das auf seiner Korrespondenz mit Ray Johnson beruhte, dem berühmten Netz- und Popartkünstler. Insgesamt 580 Künstler traten der *Buda Ray University* bei. Die Materialien wurden zwischen 1986 und 1997 15 Mal in acht verschiedenen Ländern ausgestellt.

1982 erschien ein Künstlerbuch ohne Titel von György Galántai in einer Auflage von vier Exemplaren. Es umfasst Kopien von Zeichnungen von acht Mitgliedern der Künstlergruppe INDIGO, die jeweils die gleiche Kopie einer Zeichnung von Ray Johnson bearbeitet hatten. Das Titelblatt ist gleichzeitig die Bearbeitung der Ray Johnson-Kopie bzw. -Zeichnung von György Galántai. Unter dem Titel *To Live in a Negative Utopia* erschien 1987 ein weiteres Künstlerbuch von György Galántai. Diesmal in einer Auflage von 100 Exemplaren. Auch dieses Künstlerbuch basiert auf einem Projekt, bei dem Künstler von György Galántai eingeladen waren, eine Zeichnung von Ray Johnson zu bearbeiten. Die eingegangenen Werke inspirierten ihn dazu, wiederum eine Auswahl von 32 Arbeiten für das Künstlerbuch zusammenzustellen.

## *World Art Post*

1982 erschien außerdem die gleichnamige Dokumentation des Artistamp-Projektes *World Art Post* mit Beiträgen der 550 teilnehmenden Künstler, aus 35 verschiedenen Ländern als *APS 6* in Form eines Künstlerbuches von György Galántai in einer Auflage von ca. 900 Exemplaren.

Die Ausstellung der zum Wettbewerb *World Art Post* eingereichten »Briefmarken-Designs« sowie von etwa 2.000 weiteren Künstlerbriefmarken aus der Artpool-Sammlung fand 1982 in der Galerie Fészek in Budapest statt.

Eine zweite Ausstellung, ebenfalls mit Künstlerbriefmarken aus der Sammlung, mit dem Titel 1987 *Stamp Images* wurde im Museum of Fine

Arts gezeigt, kuratiert von Judit Geskó. Es war weltweit die allererste Ausstellung von Künstlerbriefmarken in einem prestigeträchtigen Museum und wurde von einem ausführlichen Katalog sowie einem Plakat in Farbe begleitet.

### *In the Spirit of Marcel Duchamp*

Dies war ein Symposium zur Feier des 100. Geburtstages von Marcel Duchamp, organisiert zusammen mit dem Institut für Ästhetik der ELTE – Eötvös-Loránd-Universität Budapest. Auf dem Programm standen eine internationale Ausstellung mit Werken von 54 verschiedenen Künstlern (Grafiken, Filme, Videos und Dias), Konzerte mit Galántais Klangskulpturen, die aus vorgefertigten Eisenteilen zusammengebaut waren, und 5-minütigen Vorträgen von 21 führenden Künstlern und Kunstkritikern (mit einer Schachuhr als Timer).

Bis 1989 sah György Galántai seine künstlerische Arbeit zugleich als Form des politischen Widerstands und als Reaktion auf die politischen Verhältnisse an. Das Archiv war in dieser Zeit Zeichen des Widerstands, der seinen Ausdruck in der Kunst fand, da Galántai mit Artpool einen unabhängigen Kunstraum in Ungarn schuf, in dem sich die vom offiziellen Kunstsystem verbannten Kunstströmungen entfalten konnten. Fluxus, konkrete und visuelle Poesie, Konzeptkunst und Mail Art, aber auch Aktionen, Happenings, Performances, Konzerte, Lesungen und Filmvorführungen bestimmten die Ausstellungen und Veranstaltungen des Archivs.

Artpool wurde 1989 in eine Stiftung umgewandelt, deren Vorsitz György Galántai übernahm. Diese institutionelle Veränderung schuf die gesetzliche und finanzielle Grundlage für das Artpool Art Research Center, das 1992 gegründet wurde. Artpool zu einer öffentlichen Non-Profit-Organisation zu machen, war erst 1992, nach dem politischen Wandel in Ungarn, möglich. Die Ausstellungstätigkeit wurde an einem eigenen Ausstellungsort, Artpool P60 genannt, fortgesetzt.

Galántai begann, das Archivmaterial öffentlich zugänglich zu machen und zu präsentieren. Er rekonstruierte zunächst die früheren Ausstellungen, die unter dem kommunistischen System verboten worden waren, und organisiert seitdem ein regelmäßiges Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm.

Ein besonderes Charakteristikum am Artpool Art Research Center ist die jährliche Forschungsagenda. So war etwa das erste Jahr als öffentliche Institution dem Mail-Art-Netzwerk gewidmet. Die Ausstellungen, denen die Idee des »aktiven Archivs« zu Grunde lag, trugen dazu bei, die

jährlichen Forschungsprojekte von Artpool weiterzuentwickeln, das künstlerische Netzwerk der Institution zu festigen, die Sammlung zu bereichern und das Archiv wachsen zu lassen.

Seit 2009 betreibt Artpool – wie schon von 1991 bis 1995 – einen Raum in Kapolcs, einem kleinen ungarischen Dorf, wo im Sommer das *The Valley of Arts*-Festival veranstaltet wird. Die dortigen Artpool-Ausstellungen – die eine wichtige Rolle in der Tätigkeit des Archivs einnehmen – erhalten durch dieses sehr beliebte Ereignis, das jährlich etwa 5.000 Besucher anzieht, viel Sichtbarkeit.

Nach langen Jahren der finanziellen Unsicherheit als Non-Profit-Organisation, in denen das Ende immer wieder nah schien, wurde das Artpool Art Research Center 2015 nach langen Verhandlungen und Vorbereitungen in eine staatliche Institution umgewandelt und wurde zu einer selbständigen Abteilung des Museum of Fine Arts. Die gesamte Artpool-Sammlung – also Archivmaterial und Bibliothek – ist in die Sammlung des Museum of Fine Arts aufgenommen worden, mit dem erklärten Ziel, den modus operandi von Artpool – basierend auf dem Konzept des »aktiven Archivs« – beizubehalten und so zu gewährleisten, dass das Archiv weiter wachsen kann und der Forschung nach wie vor zugänglich bleibt.

2019 wird das Artpool Art Research Center in ein etabliertes, modernes Umfeld umziehen und Teil des Central European Research Institute for Art History (KEMKI) werden, das im Rahmen des *Liget Budapest*-Projektes entstehen soll.

Artpool ist einerseits künstlerisches Medium und andererseits eigenständiges Kunstwerk. Das Archiv war ein Medium, da György Galántai es zur Organisation von Projekten benutzte. Es fungierte insofern als Kommunikationsmedium zwischen dem Künstler Galántai und anderen Künstlern sowie der Öffentlichkeit. In diesem Sinne bezeichnen György Galántai und Júlia Klaniczay Artpool als »aktives Archiv«. Durch ihre internationalen Aktivitäten und Kooperationen mit Künstlern und Institutionen ist das Archiv zu einer der wichtigsten Forschungseinrichtungen zu den ungarischen und osteuropäischen alternativen Kunstbewegungen seit den 1970er-Jahren avanciert.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

## Appendix / Anhang

<sup>1</sup> List of the digitized audio materials: <http://www.artpool.hu/sound/>.

<sup>2</sup> List of the digitized videos: <http://www.artpool.hu/video/>.

<sup>3</sup> Liste des digitalisierten Tonmaterials: <http://www.artpool.hu/sound/>.

<sup>4</sup> Liste der digitalisierten Videos: [www.artpool.hu/video/](http://www.artpool.hu/video/).

## USA / NEW YORK

# The Museum of Modern Art Archives



*Archives Reading Room, MoMA, New York, 2014 © Photo: Laurie Lembrecht*

The Museum of Modern Art Archives is an internationally recognized research center for modern and contemporary art. The Archives collects, preserves, and makes accessible nearly 90 years' worth of the Museum's historical records, 40 years' worth of MoMA PS1 records, and other primary source documents concerning art and cultural history in the 20th and 21st centuries, including private archives and papers of artists, galleries, dealers, art historians, critics, and others. The holdings also include an extensive Photographic Archive and interviews conducted as part of the Archives Oral History Program. An essential resource for scholars, students, curators, conservators, writers, journalists, artists, and Museum staff, the Archives plays a crucial role in fulfilling MoMA's mission as an educational institution.

# Research in the MoMA Archives

*Michelle Harvey / The Rona Roob Museum Archivist*

When The Museum of Modern Art opened its doors in 1929, it was the first institution in New York devoted to exhibiting the work of contemporary artists. The founding trustees were issued a charter by the University of the State of New York, designating that the Museum was established as an educational institution. We in the MoMA Archives feel our program is very much an extension of that original mission to provide opportunities for research and learning in the field of modern and contemporary art.

The Archives was established 60 years later, in 1989, with the support of a grant from the NHPRC, the National Historical Publications and Records Commission, which is the grant agency of the National Archives of the United States. Funds from the NHPRC have been essential in establishing a number of archives programs within U.S. museums, including ours.

The original goal of the MoMA Archives was to document and preserve the history of MoMA's exhibitions, programs, and activities and to make those records available for research to staff and the public. Our holdings include the Museum's Exhibition Files dating back to 1929; the personal papers of former Directors and Curators including Alfred H. Barr, Jr., René d'Harnoncourt, and Dorothy Miller; a Photographic Archive, containing over 20,000 installation images as well as photos of the Museum's building, staff and Trustees; oral history interviews with artists and former MoMA staff; sound recordings of MoMA programs, such as lectures and panel discussions, which date back to the 1960s. We have a few recordings that are earlier, including a 1939 radio address given by Franklin Roosevelt as part of the Museum's 10 year anniversary. And we have program records such as those of our press office and the International Program, which was once responsible for sending MoMA exhibitions abroad.

In 1998, our collecting scope expanded to include non-MoMA records from select individuals and institutions that closely tie into the Museum's program and collection. These outside archives include some dealer and gallery records, such as the papers of: Curt Valentin, J.B. Neumann, the Valentine Dudensing Ledger Books, Richard Bellamy, and Paul Rosenberg. The Paul Rosenberg Archives are a promised gift and are not yet onsite at the Museum. The Papers remain with Mrs. Elaine Rosenberg and are made available to researchers in her office, though we facilitate

the scheduling of appointments. The full finding aid to this collection is available on our website for researchers to access and keyword search, along with the finding aids to all other collections in our holdings. Most of our finding aids include folder-level description, with notations of items of special significance or importance.

The MoMA Archives also includes the records of some important collectors, such as the Herman and Nicole Daled Papers, which are rich in material about Conceptual artists including Marcel Broodthaers and James Lee Byars, and The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives. Both the Daled Papers and the Silverman Fluxus Archives came into the Museum with significant donations of art works from these collectors. The Silverman gift makes MoMA a major center for the study of the Fluxus movement. In addition, the Archives holds records such as the papers of *The New Yorker* writer Calvin Tomkins; the *Avalanche Magazine* Archives; the Seth Siegelau Papers; and we are now the keepers of the MoMA PS1 Archives. PS1 Contemporary Art Center in Long Island City, Queens, began a merger with MoMA in 1999, a process that is now complete. Our website includes the finding aid to this large body of records, in addition to other online resources, which include a chronology of PS1 as well as an exhibition and artist index, allowing researchers to determine with the click of a mouse which artists' works have been shown at the institution.

The MoMA Archives is open to both staff and the public—by appointment. Our reading room is open four days a week, and we accommodate eight to twelve onsite researchers per day. We responded to almost 4,000 research requests last year, most of which came to us through our online form. Our primary users are curators, professors, graduate students, and provenance researchers, though people come to us with a wide array of backgrounds.

In 2016, researchers from 52 separate countries reached out to us. It is not surprising that the highest percentage of requests came from the U.S., then Europe and Canada—but we've also seen a recent increase in requests from Mexico, Brazil, Japan, and Australia. Researchers who contacted us from 31 countries also made onsite visits to consult our holdings in our reading room. We do believe in open access to anyone who has a proven need to consult our primary resources. We were proud when a researcher recently stated during a panel discussion that the MoMA Archives sets a "Gold Standard" in access. We were gratified to hear that our hard work in this area is paying off for our users.

In just the past year, scholars have visited our reading room to conduct research for 10 different catalogue raisonnés, 155 exhibition catalogues and books, and 147 theses and dissertations.

For remote researchers who cannot visit, we offer contacts for the graduate art history programs at New York University and Columbia University, where students sometimes provide remote research assistance for a fee.

The staff of the MoMA Archives plays an active role in reaching out to various affiliate groups and audiences. We often host show-and-tell events in our reading room for classes; special member groups, including artists; and other VIP visitors. In February, members of The German/American Provenance Research Exchange Program (also known as PREP) visited. We spent the afternoon discussing provenance research at MoMA and sharing ideas about workflows and methods at our institutions.

In addition to reference assistance, the staff of the MoMA Archives also invests time in outreach projects, including exhibitions, publications, lectures, and so forth. Anniversaries, of course, are always good moments to look back at one's beginnings and progress. For the 75th anniversary, Michelle Elligott, now the Chief of Archives, Library, and Research Collections, collaborated with Harriet Bee, former head of MoMA Publications, to produce the book *Art in Our Time*, an illustrated history of the Museum whereby the story is told through reproductions of documents and photographs from the Archives. And for the 85th anniversary, I organized an exhibition titled *MoMA Starts* where I chose documents that mark the beginning of various programs and activities from 1929 to 2009.

Michelle Elligott also has an ongoing column titled *Modern Artifacts* in the journal *Esopus*. *Esopus* features contributions from artists, writers, musicians, and other creators. The magazine has a very high-quality production value, which is perfect for facsimiles of items from our holdings, which are featured in each issue along with a short essay. I was also able to contribute some of my research on artist and former MoMA curator and scholar William Seitz to an issue of *Esopus*.

We have recently received opportunities to present larger, major exhibitions of our holdings. My colleague Jonathan Lill co-organized an exhibition of the PS1 Archives at MoMA PS1. It is the first time that a significant representation of the institution's history has been on display there. And Michelle Elligott is currently in Paris, installing several rooms

of material from the Archives as part of a MoMA Collection show that will be on view at the Fondation Louis Vuitton from October 11th to March 5th. The Archives exhibition she has organized within the collection show includes 100 original documents and items from the Archives, as well as an illustrated chronology of the Museum's history featuring an additional 100 photographic reproductions.

In addition to exhibitions organized by the Archives staff, we have an active out-going loan program. In 2016, we loaned 214 items from the MoMA Archives to 8 exhibitions. The largest loan request came from the Stedelijk, which borrowed 104 documents for their major exhibition on Seth Siegelaub.

Another—less scholarly—form of outreach is retail. Items from our holdings have been featured on products sold in the MoMA store. A few years ago, our Retail team was drawn to the charm of a pictogram representing Museum-wide activities that was originally produced for the 1940 annual report. They created a product line, which turned out to be very popular. The tote bags sold out so quickly that I did not get one myself.

But our main focus, of course, is research. We do realize that not everyone can visit us in New York, so over the past ten years we have continually worked to make more and more resources available online. We were thrilled last October when we could launch *Exhibition History* pages on [moma.org](http://moma.org) going back to our very first show in 1929. Working with MoMA's Digital Media team, who designed the platform, we have made it possible for researchers from around the world to access key information about MoMA's exhibition history. I will walk you through an example. From the homepage, if you were to search on the word Bauhaus, you would get a list of MoMA exhibitions related to that topic. Let's say you are interested in the major 1939 exhibition titled *Bauhaus: 1919-1928*, you would click, and it would take you to the page for that exhibition. The page includes a large "hero" image as well as text about the show, but if you scroll down, you will also find the full exhibition catalogue, the master checklist, and press releases.

All out-of-print MoMA catalogues have now been added to the site. If the catalogue were still in print, you would find a link to the online store where you could purchase a copy. In the case of the 1939 Bauhaus exhibition, the Registrar's master checklist is an annotated copy of the catalogue.

If you were to keep scrolling on the exhibition page, past the printed materials, you would come to a list of all of the artists included in the show as well as to a complete set of the installation photographs of the exhibition, which you can open in a slide show view.

In the list of artists, you will see Anni Albers. On the right, it tells you that there are 99 artists in the exhibition that have artist pages on MoMA's website, so you could click to expand the list. But if you selected Anni Albers, you would get a page listing all of the MoMA exhibitions that included her work—and you could click on any of them for more information. You also get a list of all of her works in the MoMA Collection that are represented on our website, should you want to view individual works from the permanent collection. This cross-indexing of MoMA exhibitions, artists, and artworks, allows for users to delve deep, making connections that might not seem immediately obvious. One of our Chief Curators said that the database with its vast number of links and associations is her “new favorite toy”.

The ability to provide all of this information and documentation online was the culmination of decades of hard and diligent work. When the exhibition files were transferred to the Archives starting in 2001, they were unprocessed and housed in hundreds of cartons. It took a dedicated project team of three professionals years to physically process the files, describe them, create the artist index, and scan the checklists. With a generous grant from the Leon Levy Foundation, that work has now been completed on files for exhibitions that took place between 1929 and 1989. The team is currently processing the files for the years 1990 to 2000. The exhibition catalogues, press releases, and installation photographs were scanned as separate projects. Exhibition pages were created for 3,500 exhibitions, which link to 33,000 installation photographs, 1,200 checklists, 2,200 press releases, and 800 full-text catalogues. The files for exhibitions that took place between 1929 to 1989 consisted of 22,000 folders of paper records, and from them, the team input 20,000 artist names into the index.

Having all of this material now online is a dream come true for us, and for our researchers. The project received attention and praise from the press. We are especially fond of a headline referring to our project as “miraculous”.

The launch of the online exhibition pages received press coverage from around the world, and we have received great feedback from researchers as well.

As technology advances, one of the current big topics in the field of Archives is linked, open data. Now that we have these large data sets concerning MoMA's exhibition history, we are interested in what future uses may come from them. MoMA has added the data—along with the Museum's permanent collection data—to GitHub, so that people interested in this area may freely use it to make connections between other datasets that are out there. We look forward to the possibilities to come.

Another major concern in the archives profession, of course, is electronic records. While we have just processed thousands and thousands of paper files and photographs—and continue to do so—we are aware that the archives of tomorrow will exist in digital form. We will no longer be scanning nice, handwritten letters, but instead, we will be ingesting and preserving e-mails. Last year, we launched our pilot project, *MERA*, which stands for *MoMA Electronic Records Archive*. We have hired a full-time consultant who is working with individual departments at the Museum to discuss and arrange for the timely transfer of their electronic files to the Archives. We are using the software Preservica for the maintenance and preservation of our files, which we have just begun to collect. We are not yet certain what access to these materials will look like for our future researchers, but we are well on our way to ensuring that these important electronic records will be available to them.

The Museum's Education and Research Building sits opposite the exhibition galleries across the garden. The building was designed to physically reflect MoMA's dual missions of exhibition of the Collection and education of the public. We strive every day in the MoMA Archives to fulfill that mission by making available as many resources on modern and contemporary art as we can to as large an audience as possible. Coming up on my own 20th anniversary at MoMA, it is gratifying to see that the Archives' program has grown from our first small reading room that struggled to accommodate four researchers at a time to standing-room-only crowds at our more recent events. And there is more to come...

Thank you.

# USA / NEW YORK

## Die Archive des Museum of Modern Art



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Michelle Harvey © Foto: Robert Gruber*

Die Archive des Museum of Modern Art sind ein international anerkanntes Forschungszentrum für moderne und zeitgenössische Kunst. Die Archive sammeln und konservieren Dokumente aus 90 Jahren Museumsgeschichte und aus den 40 Jahren der Geschichte des MoMA PS1 sowie anderes Primärquellenmaterial mit Bezug auf die Kunst- und Kulturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts, wozu auch Privatarchive und Unterlagen von Künstlern, Galerien, Kunsthändlern, Kunsthistorikern, Kritikern und anderen zählen. Die Bestände umfassen ebenso ein großes fotografisches Archiv sowie Interviews, die im Rahmen eines Programmes zur mündlich tradierten Geschichte durchgeführt wurden. Alle Sammlungen sollen der interessierten Öffentlichkeit so umfassend und einfach wie möglich zugänglich gemacht werden. So konnte sich das Archiv zu einer zentralen Anlaufstelle für Wissenschaftler, Studierende, Kuratoren, Konservatoren, Autoren, Journalisten, Künstler und Museumsangestellte etablieren und eine wichtige Rolle dabei spielen, den Bildungsauftrag des MoMA zu erfüllen.

# Forschung in den Archiven des MoMA

*Michelle Harvey / Rona Roob Museum Archivist*

Als das Museum of Modern Art im Jahr 1929 seine Pforten öffnete, war es die erste New Yorker Institution, in der Werke zeitgenössischer Künstler\* ausgestellt werden sollten. Auf der Gründungsurkunde, die dem ersten Kuratorium von der Universität des Staates New York ausgehändigt wurde, war das Museum als Bildungsstätte ausgewiesen. Wir, die in den Archiven des MoMA arbeiten, haben uns der Fortführung des ursprünglichen Auftrages verschrieben, Möglichkeiten für das Forschen und Lernen im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst zu schaffen.

Das Archiv wurde dann 60 Jahre später gegründet, 1989, mithilfe von Fördermitteln des NHPRC, also der National Historical Publications and Records Commission, welche die Förderinstitution der National Archives of the United States ist. Gelder der NHPRC sind schon bei einer ganzen Reihe von Archivgründungen US-amerikanischer Museen entscheidend gewesen, so auch bei unserem.

Das ursprüngliche Ziel der MoMA-Archive war die Dokumentation und Bewahrung der Geschichte von Ausstellungen, Programmen und Aktivitäten des Museums sowie diese unseren Mitarbeitern und der Öffentlichkeit für Forschungszwecke zur Verfügung zu stellen. In unserem Bestand befinden sich Ausstellungsunterlagen, die bis ins Jahr 1929 zurückreichen; persönliche Unterlagen ehemaliger Direktoren und Kuratoren wie Alfred H. Barr Jr., René d'Hanancourt oder Dorothy Miller; ein Fotografiearchiv, das über 20.000 Ausstellungsansichten sowie Bilder des Museumsgebäudes, der Mitarbeiter und des Kuratoriums beherbergt; und Tonaufnahmen von Interviews mit Künstlern und ehemaligen Mitarbeitern des MoMA sowie von Vorträgen und Podiumsdiskussionen seit den 1960er-Jahren. Einige Aufnahmen sind aber auch älter, wie zum Beispiel die einer Radioansprache, die Franklin Roosevelt 1939 im Rahmen des zehnjährigen Museumsjubiläums hielt. Und wir bewahren die Dokumentation unserer Pressestelle oder auch der Internationalen Abteilung auf, die früher dafür verantwortlich war, Ausstellungen des MoMA auch in anderen Museen der Welt zu präsentieren.

1998 wurde die Bandbreite des Archivs ausgeweitet. Es sollte nun auch externe Dokumente von ausgewählten Individuen oder Institutionen aufnehmen, die eine Verbindung zum Programm und der Sammlung des Museums haben. Zu diesen externen Archiven gehören zum Beispiel Unterlagen einiger Händler und Galerien, wie etwa Curt Valentin, J. B.

Neumann, Richard Bellamy, Paul Rosenberg oder die Valentine Duden-sing Ledger Books. Das uns versprochene Paul-Rosenberg-Archiv ist allerdings noch nicht bei uns vor Ort. Bistlang verbleibt es noch bei Elaine Rosenberg und wird Forschenden in ihrem Büro zugänglich gemacht, wir kümmern uns nur um die Terminvergabe. Die vollständige Findhilfe, mit der man auf die Dokumente zugreifen und sie nach Schlüsselwörtern durchsuchen kann, ist auf unserer Website verfügbar, genau wie jene für alle anderen Sammlungen in unserem Besitz. Die meisten dieser Findhilfen warten mit Beschreibungen in Ordner-Struktur auf, inklusive Anmerkungen zu besonders bedeutenden Stücken oder Papieren.

Die MoMA-Archive beherbergen auch die Unterlagen einiger wichtiger Sammler, zum Beispiel die Herman and Nicole Daled Papers – in denen einiges an Material zu Konzeptkünstlern wie Marcel Broodthaers oder James Lee Byars steckt – oder die Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives. Sowohl die Daled Papers als auch die Silverman Fluxus Archives wurden dem Museum zusammen mit bedeutenden Kunstwerken vermacht. Die Schenkung der Silvermans hat das MoMA zu einer der wichtigsten Anlaufstellen für die Erforschung der Fluxus-Bewegung gemacht. Zusätzlich enthält das Archiv auch Unterlagen wie z.B. von Calvin Tomkins, Autor des Magazins *The New Yorker*; das *Avalanche Magazine*-Archiv; den Nachlass von Seth Siegelau und neuerdings auch die MoMA PS1-Archives. Das PS1 Contemporary Art Center in Long Island City, Queens, fusionierte ab 1999 mit dem MoMA, ein Prozess der nun abgeschlossen ist. Auf unserer Website findet sich auch die Datenbank zu dieser großen Materialsammlung, und dazu andere Onlineressourcen, zum Beispiel eine Chronologie des PS1 oder ein Ausstellungs- und Künstlerindex, der es Forschenden erlaubt, mit nur einem Mausklick herauszufinden, welche Künstler dort ausgestellt wurden.

Die MoMA-Archive stehen sowohl Angestellten als auch der Öffentlichkeit nach vorheriger Anmeldung zur Verfügung. Unser Lesesaal ist vier Tage die Woche geöffnet, acht bis zwölf Forschende bekommen täglich Zugang. Im letzten Jahr haben wir etwa 4.000 Anfragen beantwortet, die meisten davon wurden über unser Onlineformular gestellt. Die Mehrzahl unserer Nutzer sind Kuratoren, Professoren, Doktoranden oder Masterstudenten und Provenienzforscher, obwohl auch Personen mit ganz anderem Hintergrund darunter sind.

2016 wurden Anfragen aus 52 verschiedenen Ländern gestellt. Es überrascht nicht, dass die Mehrzahl aus den USA, danach aus Europa und Kanada, kam – aber auch Anfragen aus Mexiko, Brasilien, Japan

und Australien sind in letzter Zeit häufiger geworden. Forschende aus 31 Ländern, die uns kontaktierten, suchten auch unsere Institution auf, um Teile des Bestandes im Lesesaal einzusehen. Unsere Devise lautet: Jeder soll Zugang erhalten, der nachweisen kann, dass eine Einsicht in unser Originalmaterial notwendig ist. Es machte uns also stolz, als ein Forscher kürzlich auf einer Podiumsdiskussion äußerte, das MoMA-Archiv sei in Sachen Zugänglichkeit »das Maß aller Dinge«. Wir waren sehr erfreut zu hören, dass sich unsere harte Arbeit auf diesem Feld für unsere Nutzer auszahlt.

Allein im letzten Jahr wurde in unserem Lesesaal Forschung für zehn unterschiedliche Werkverzeichnisse, 155 Ausstellungskataloge und 147 Abschlussarbeiten und Dissertationen betrieben.

Für Forschende, denen ein persönlicher Besuch nicht möglich ist, bieten wir Kontakte zu Studierenden der Kunstgeschichte von der Columbia University oder der New York University an, die dann gegen Bezahlung vor Ort assistieren.

Die Belegschaft der MoMA-Archive ist sehr engagiert dabei, das Publikum im Allgemeinen und verschiedenste Interessengruppen im Speziellen zu erreichen. Für Schulklassen veranstalten wir zum Beispiel Präsentationen in unserem Lesesaal; es gibt auch Gruppen spezieller Mitglieder, zum Beispiel für Künstler oder andere VIP-Gäste. Im Februar 2017 war zum Beispiel das deutsch-amerikanische Austauschprogramm der Provenienzforschung, kurz PREP, mit einigen Teilnehmern zu Besuch. Mit ihnen haben wir einen Nachmittag lang über die Provenienzforschung am MoMA gesprochen sowie uns über Workflows und andere Methoden an unseren Institutionen ausgetauscht.

Zusätzlich zur Orientierungshilfe und Forschungsunterstützung kümmert sich die Belegschaft der MoMA-Archive auch um die Öffentlichkeitsarbeit, die u.a. Ausstellungen, Publikationen, Vorträge u.v.m. beinhaltet. Jubiläen sind immer eine gute Gelegenheit, sich mit der eigenen Geschichte zu beschäftigen und die eigenen Fortschritte auszuwerten. Zum 75. Jubiläum erarbeiteten Michelle Elligott – die heutige Leiterin der Archive, der Bibliothek und der Forschungssammlungen – und Harriet Bee – die ehemalige Leiterin der Publikationsabteilung – zusammen das Buch *Art in Our Time*, einen illustrierten Band, in dem die Geschichte des Museums anhand von Reproduktionen von Unterlagen und Fotografien aus den Archiven erzählt wird. Und zum 85. Jubiläum habe ich eine Ausstellung mit dem Titel *MoMA Starts* organisiert, die Dokumente zeigte, die

jeweils den Startschuss für verschiedene Programme und Aktivitäten des Museums zwischen 1929 und 2009 markierten.

Michelle Elligott hat des Weiteren eine Kolumne in dem Magazin *Esopus*, die den Titel *Modern Artifacts* trägt. *Esopus* veröffentlicht Beiträge von Künstlern, Autoren, Musikern und anderen Kreativen. Das Magazin wird hochwertig produziert, was eine wichtige Voraussetzung für Faksimiles von Stücken aus unserem Besitz ist, die in jeder Ausgabe zusammen mit einem kurzen Essay abgedruckt werden. Mir war es außerdem möglich, Teile meiner Forschung zu dem Künstler und ehemaligen MoMA-Kurator und Wissenschaftler William Seitz in *Esopus* zu präsentieren.

Wir haben kürzlich Gelegenheiten bekommen, unsere Sammlung in größeren, bedeutenden Ausstellungen zu präsentieren. Mein Kollege Jonathan Lill etwa war Co-Organisator einer Ausstellung der PS1-Archives im MoMA PS1, der ersten bedeutenden Präsentation der Geschichte dieser Institution dort. Michelle Elligott ist derzeit in Paris, wo sie eine mehrere Räume umfassende Präsentation der MoMA-Sammlung vorbereitet, die vom 11. Oktober 2017 bis 5. März 2018 in der Fondation Louis Vuitton gezeigt werden soll. Der Teil der Ausstellung, der den Archiven gewidmet ist, besteht aus 100 Originaldokumenten und -stücken aus den Archiven und dazu einer illustrierten Chronologie der Museumsgeschichte, die noch einmal 100 fotografische Reproduktionen beinhaltet.

Zusätzlich zu den Ausstellungen, die von Mitarbeitern des Archivs organisiert werden, haben wir einen sehr aktiven Leihverkehr. Im Jahr 2016 haben wir 214 Dokumente und Objekte an acht Ausstellungen verliehen. Die umfangreichste Anfrage kam vom Stedelijk, das 104 Dokumente für seine große Ausstellung zu Seth Siegelaub bekam.

Eine andere – weniger akademische – Form der Öffentlichkeitsarbeit ist der Verkauf. Einige Stücke aus unserer Sammlung sind etwa auf Produkten abgebildet, die im Museumsshop verkauft werden. Vor einigen Jahren verfiel unser Merchandise-Team dem Charme eines Piktogramms, das alle Arten von Aktivitäten im Museum darstellt und ursprünglich für den Jahresreport von 1940 produziert worden war. Sie nutzten es für eine ganze Produktreihe, die ein voller Erfolg wurde. Die Taschen waren so schnell ausverkauft, dass ich selber nicht einmal einen abbekommen habe.

Aber unser Hauptaugenmerk liegt selbstverständlich auf der Forschung. Uns ist klar, dass nicht jeder Interessierte selbst nach New York kommen kann, weshalb wir in den letzten Jahren kontinuierlich daran

gearbeitet haben, immer mehr Material online verfügbar zu machen. Wir waren höchst erfreut, als wir letzten Oktober unsere Seiten zur Ausstellungsgeschichte auf [moma.org](http://moma.org) präsentieren konnten, deren Inhalte bis zu unserer ersten Ausstellung im Jahr 1929 zurückreichen. In Zusammenarbeit mit dem Digital-Media-Team des MoMA, die das Design der Plattform übernahmen, haben wir dort die wichtigsten Informationen zur Ausstellungsgeschichte des MoMA für Wissenschaftler aus aller Welt zugänglich gemacht. Ich zeige es Ihnen an einem Beispiel: Wenn Sie auf der Homepage zum Beispiel das Wort Bauhaus eingeben, wird Ihnen eine Liste mit MoMA-Ausstellungen mit Bezug zu diesem Thema angezeigt. Nehmen wir an, Sie sind interessiert an der großen Ausstellung von 1939 mit dem Titel *Bauhaus: 1919-1928* – ein Klick leitet Sie auf die Seite dieser Ausstellung. Die Seite zeigt dann zunächst ein großes Titelbild und einen Ausstellungstext, weiter unten finden Sie aber auch den kompletten Ausstellungskatalog, eine Inventarliste und Pressemitteilungen.

Zur Website hinzugefügt wurden nun außerdem auch alle vergriffenen MoMA-Kataloge. Für alle noch erhältlichen Kataloge gibt es jeweils einen Link zum Onlineshop, wo man ein Exemplar bestellen kann. Im Fall der Bauhaus-Ausstellung von 1939 ist die finale Inventarliste des Archivars eine annotierte Version des Ausstellungskataloges.

Wenn Sie nun weiter herunterscrollen, vorbei an den Publikationen, erscheint eine Liste mit allen an der Ausstellung beteiligten Künstlerinnen und Künstlern sowie die komplette Sammlung der Ausstellungsansichten, die Sie sich in einer Slideshow ansehen können.

In der Liste der Künstler finden Sie nun neben anderen auch Anni Albers. Rechter Hand wird Ihnen angezeigt, dass 99 der an der Ausstellung beteiligten Künstler eigene Seiten auf der MoMA-Website haben, Sie können sich diese Liste also anzeigen lassen. Wählen Sie Anni Albers aus, wird Ihnen eine Liste mit allen MoMA-Ausstellungen angezeigt, in denen auch ihre Werke zu sehen waren – und Sie können alle diese wiederum anklicken, um mehr Informationen zu erhalten. Weiterhin gibt es eine Liste mit all ihren Werken, die in der MoMA-Sammlung enthalten sind, für den Fall, dass Sie sich einzelne Ausstellungsstücke der permanenten Sammlung genauer ansehen möchten. Diese Querverweise zwischen Ausstellungen, Künstlern und Kunstwerken des MoMA machen es den Benutzern möglich, tief einzutauchen in das Material und Verbindungen herzustellen, die eventuell auf den ersten Blick nicht sichtbar sind. Eine unserer leitenden Kuratorinnen sagte, die Datenbank, mit ihrer Vielzahl an Links und Verknüpfungen, sei ihr »neues Lieblingsspielzeug«.

Dass all diese Informationen und Dokumente heute online zugänglich sind, ist das Resultat jahrzehntelanger harter und sorgfältiger Arbeit. Als uns 2001 die ersten Ausstellungsdokumente ausgehändigt wurden, lagerten sie in hunderten von Pappkartons. Selbst ein engagiertes Team aus drei Profis brauchte Jahre, um die Dokumente zu sortieren, zu kategorisieren, den Künstlerindex zu erstellen und die Checklisten einzuscannen. Mit der großzügigen Unterstützung der Leon Levy Foundation konnte diese Arbeit für Ausstellungen von 1929 bis 1989 abgeschlossen werden. Im Moment arbeitet das Team an den Dokumenten von Ausstellungen zwischen 1990 und 2000. Das Scannen der Ausstellungskataloge, Pressemitteilungen und Ausstellungsansichten waren eigene Projekte. Für 3.500 Ausstellungen wurden eigene Websites erstellt, auf denen insgesamt 33.000 Fotografien, 1.200 Checklisten, 2.200 Pressemitteilungen und 800 Katalogscans verlinkt sind. Zu den Ausstellungen zwischen 1929 und 1989 gab es 22.000 Ordner mit Dokumenten aus denen 20.000 Namen von Künstlerinnen und Künstlern in den Index eingingen.

Dass diese Materialien nun alle online verfügbar sind, ist für uns und die Wissenschaftler wie ein wahr gewordener Traum. Das Projekt erhielt auch viel Aufmerksamkeit und Anerkennung durch die Presse. Ganz besonders gern erinnern wir uns an eine Schlagzeile, die unser Projekt als »ein Wunder« bezeichnete.

Der Launch der Ausstellungswebsites hat ein weltweites Medienecho hervorgerufen und auch viele Wissenschaftler gaben uns tolles Feedback.

Im Zuge technologischer Neuerungen sind Vernetzung und Open Access eines der wichtigsten Themen im Bereich der Archivarbeit. Jetzt, da diese riesigen Datensätze zur Ausstellungsgeschichte des MoMA vorliegen, interessiert uns natürlich, wozu sie in Zukunft eingesetzt werden könnten. Zusammen mit den Daten zur Dauerausstellung hat das MoMA die Datensätze auf GitHub zur Verfügung gestellt, sodass alle Interessierten sie frei verwenden können, um sie beispielsweise mit allen möglichen anderen Datensätzen zu kombinieren. Wir sind gespannt darauf, was die Zukunft in dieser Hinsicht bringen wird.

Ein weiteres zentrales Thema für Archivare ist natürlich digitales Archivmaterial. Auch wenn wir uns gerade erst durch abertausende gedruckte Dokumente und Fotografien gearbeitet haben – und dies auch weiterhin tun werden –, ist uns natürlich klar, dass die Archive von morgen digital sind. Wir werden keine schönen, handgeschriebenen Briefe mehr einscannen, sondern E-Mails verarbeiten und erhalten. Im

letzten Jahr startete unser Pilotprojekt in diesem Bereich, *MERA*, was für *MoMA Electronic Records Archive* steht. Ein Berater wurde in Vollzeit angestellt, der gemeinsam mit den verschiedenen Abteilungen den raschen Transfer ihrer elektronischen Daten zum Archiv in die Wege leitet. Für die Pflege und Bewahrung der Daten – die wir gerade begonnen haben zu sammeln – nutzen wir die Software Preservica. Wir sind uns noch nicht sicher, wie der Zugang zu diesem Material für Forschende in der Zukunft gestaltet sein wird, aber wir sind auf gutem Wege, sicherzustellen, dass diese wichtigen elektronischen Datensätze ihnen zugänglich sein werden.

Das zum Museum gehörige Education and Research Building befindet sich gegenüber den Ausstellungshallen auf der anderen Seite des Gartens. Das Gebäude wurde gebaut, um die zwei Komponenten der Mission des MoMA – das Ausstellen der Sammlung einerseits und den öffentlichen Bildungsauftrag andererseits – auch nach außen hin zu repräsentieren. In den MoMA-Archiven ist es jeden Tag unser Bestreben, diesem Auftrag gerecht zu werden, indem wir so viel Material zu moderner und zeitgenössischer Kunst wie möglich dem größtmöglichen Publikum verfügbar machen. Für mich, die ihr 20-jähriges Jubiläum am MoMA vor sich hat, ist es eine wirkliche Freude zu sehen, wie unsere Archivarbeit gewachsen ist, von unserem ersten, kleinen Lesesaal, in dem wir gerade einmal vier Forschende zur selben Zeit unterbringen konnten, bis zu den dicht gefüllten Sälen bei unseren Veranstaltungen. Und das ist noch nicht das Ende...

Vielen Dank.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



# NETHERLANDS / THE HAGUE

## RKD – The Netherlands Institute for Art History



*RKD Photoarchive © RKD*

**Mission:** The RKD provides worldwide access to knowledge, research and information about Netherlandish art in an international context, for museums, the academic community and the general public alike.

**Vision:** The RKD manages, maintains, researches and indexes art-historical knowledge and information for museums, science and the general public. The RKD strives to actively involve the general public in its developments and ambitions by providing a valuable (digital) service, to reach a wide audience and to achieve digital sustainability. Our outward-looking strategy enables us to give form to our mission.

# RKD – The Netherlands Institute for Art History

*Anita Hopmans*

First of all, I'd like to thank you for the invitation to present our institute, the RKD, in the special context of this conference.

I will introduce the RKD, the Netherlands Institute for Art History, to you by a short presentation to give you an introduction to our collection and our services. And I'd like to give you an idea of the challenges, chances, and choices we are coping with at the moment.

The RKD is a nationally funded institute established in 1932 as an initiative to assemble documentation and research material on old and modern Dutch art in an international context. The collections should be open to all kinds of publics—museum professionals, scholars, researchers, art history students, professionals in the field of art trade, and the public with special interests in general. They do a lot of pedigree research, for example.

At the moment, we are located in a large building quite close to the central station of The Hague. Close to the entrance, we have some space for presentations where we realize small exhibitions mostly related to our collections and to research we did or enabled. One example is an exhibition about Theo van Doesburg, an artist of the De Stijl period, that we organized on the occasion of the 100th anniversary of De Stijl with a connection to a publication and a larger exhibition at Gemeentemuseum The Hague. One of the documents in the Theo van Doesburg archive is about his contributions to the De Stijl periodical that was published from 1917 onwards.

We are specialized in Dutch art and in our study rooms we offer a large part of our collection in open access—reference material, books, part of the library collection (that comprises half a million volumes), and most of the documentation material in our artwork documentation collection. We have old and new auction catalogues which are available to anyone, too. In fact, the RKD is numbered among the institutions with the largest collections of old auction catalogues besides the Getty, the collections of the Fondation Custodia, and the INHA in Paris.

In a vast number of our famous green boxes there is our documentation collection about artworks, one of the largest ones worldwide. It contains about 6 millions of images of artworks with annotations on the

sides and the back. Some of the images are still in the books where they were kept. Among the newer photographs of modern art, there are also those we added as a result of RKD research projects.

But, of course, there is also a lot of material behind closed doors, for example the archive collection which contains 1,800 running meters. About one sixth of that material concerns the art market—we have archives of art dealers, galleries, art critics, and art historians besides material for education from art schools, like the Rietveld Academy in Amsterdam, and archives on the infrastructure of the art world from artist organizations and networks, and so on.

And—not to forget—we have archive material on individual artists like the Van Doesburg archive mentioned above. This kind of archives provides a lot of information about individual careers, artistic exchange, influences, and ideas, and in some special cases also about immigration or their travels abroad. Thus, we can learn about the accommodation of artists, about the new ways they had to find, the artistic exchange which followed, and about their development far away from their home countries.

Our collection of precious publications (older volumes), consists primarily of a great amount of albums with portrait photographs, e.g. the Van Beresteyn portrait collection, which ended up in a collection of ca. 70,000 portraits.

Like all the other archives we have heard about today, we do also have a press documentation collection. This collection has existed from the beginning and is complemented by a collection of ephemera and invitation cards of art galleries and artists for exhibitions.

Now, of course I should also talk about our databases offered at our homepage. The RKD database has been developed out of the collections' structure—so we have databases for the library, the portraits, the images-collections, and a database offering information on artists, dealers, collectors etc., the latter of which contains a lot of information from the press documentation collection. The first databases were about images and library, offering the framework for the other ones. As we had structured them in the same way and used thesauri from the beginning, we could easily connect them a few years ago in RKD Explore.

Using the search field in RKD Explore you will get information about all our collections, also the special ones. The one with the brown label at the end, the RKD offers source material from archives, auction catalogues, and database. An example: When you search for the

keyword “art dealer”, you see the results from all our databases. The RKD artist database shows you several dealers and information about them, in the portraits database you find portraits of these dealers or related to them, whereas the images database lists images linked to the art dealer. In the library database, of course, you will find related books and publications.

At the moment, one of our challenges is to make choices concerning the further development of digitalization projects and what kind of digital publications we will offer on the internet. We are, for example, not planning to digitize the press documentation collection, because the press provides already more and more online information itself and there is also a big project at the National Library meant for digitizing as much periodicals and press paper articles as possible with very good search possibilities. Maybe you know of Delpher as an access to this digital collection—it makes research in the newspaper section very easy, though most of the information is in Dutch.

Concerning the library collection, we will only digitize special publications from our library, e.g. a special edition of the almanac *Der Blaue Reiter* from 1912. We bought one of the very few copies that are left and consider it meaningful to save it in digital format and thus to offer it to the public. This case was a pilot scheme to try out the Mirador Viewer, and maybe will be able to use this viewer for other projects as well.

Choices like these bring chances as well as challenges, you all know of. To support our decisions, we went back to our beginnings and reflected the history of our collections—where we came from in 1932 and where we are now—involving the physical and the digital parts. In fact, we have our 85th anniversary this year. Looking back, I want to mention our founding fathers Cornelis Hofstede de Groot, Frits Lugt, and the Beresteyn collection with its portraits, photographs, and albums.

According to our mission statement, the RKD provides information, knowledge, and research on Netherlandish art in an international context for museums, universities, professionals, and the general public. These are our target groups for whom we provide our collections, research and digital information. We have about 6 millions of artwork reproductions, half of them Dutch and half foreign art, what is actually art from the west—Germany, France, Italy etc.

I haven't mentioned yet that the RKD offers digital publications and special databases like Iconclass or the Rembrandt database. In the future, we'd like to develop a platform for digital art history, means an

online presentation of all images from the RKD images collection in connection with research tools and services to facilitate digital art history. Of course we will not throw away the physical collections, but we are heading for digitizing it in parts and offer these with connected metadata on this new platform. We like to offer digital art history data in a much larger way than we do at the moment, with digital tools and services, and in connection with possibilities for digital presentation and publishing.

For a better understanding of what and where we are and what we are heading for, we tried to visualize all this in form of a house: As a fundament, we have the digital collections, basic functionalities like facilitating research, collecting, sharing, enriching, and comparing. These are sort of general tools. In the next layer, there are research and visualization tools related to the several kinds of research we like to facilitate. On top, you find services we offer—facilities for presentation and publication. Above all of this we visualized our target groups, the general public, the private market, and first of all museums and universities. But we don't only want to offer tools, services, data sets, and databases to those groups—we'd also like to work together with them. We like e.g. to develop possibilities for the public to help us tagging and adding information. We will start a project with the RKD's artists' information and we'd like to collaborate with museums and universities on projects and research that will not only enlarge our digital platform, but also stimulate the use of our collections for research, publications, and presentation. Thus, we actually want to develop and stimulate digital art history. And this is not only a challenge—it's a chance, and in fact this is what really matters, how to develop a digital future for research in the field of art history.

It's a piece of luck that we have the means to develop this digital platform as the RKD participated in a competition for grants for research facilities and got the funding. All the other applicants were technical research institutes like the TNO in Delft, who develop new tools for climate research, or research institutes specialized in developing tools for medical research, and we were the only ones working on art. This grant makes our challenge even bigger and the choices we have to make more precious, because now we have to work with organizational schemes and structures, choosing projects linked to the development of the platform and enabling research, and make it even better by using it ourselves and having it used by the public. Some of these projects, for example Geotagging and Geomapping, will also enforce the development of the platform. We will work with a research program as well, because we like

to select projects that are most fundamental for the whole, so we developed some program lines with included projects like *Moving Masters*.

About 10 % of our collection concerns the art market, intermediaries, meaning art dealers and galleries. We have already digitized a large part of archives on artists, as e.g. Mondrian and Van Doesburg, material on art dealers will be the next step. Not only for reasons of use and preservation a lot of material in these kinds of archives is quite difficult to handle—archives like these are mostly very rich. The art market archives contain a lot of special data, prices, information on the life of persons and artworks, where they came from and where they went, and on their presentation and strategies. We have chosen to digitize this archive category, among other things, because of its richness, the detailed information and the possibilities to conduct research with it. We will start with about 30 meters, meaning seven archives. One of them is the E.J. Van Wisselingh archive. It is the Netherlands' largest archive of an art dealer and, like those of the firm Goupil & Cie. or the Bachstiz Gallery, the art dealers archives in fact are a quite international collection.

Digitizing this kind of archives will also help structuring the way we want to present them through the digital platform RKD Research.

There are other projects, too, like the *Van Gogh World Wide* project which documented artworks of Van Gogh. It is a connected database of Van Gogh documentation in several museums worldwide. Research will profit enormously from this information. Another project, that will be lead by Chris Stolwijk, is *The Hague School in America*. At the end of the 19th century, a lot of art from The Hague School went to Canada and the United States. *Retour de Paris* is a project that the Goupil archive will profit from because it's about Dutch art in Paris. Gerson Digital is the name of a project on the reception and collection of Dutch and Flemish art in other countries—we are especially working on *Masters of Mobility*, the reception of Dutch art in Germany.

With several of these projects we will be able to develop research- and visualization tools. We will develop the Geotagging and -mapping-tool in relation to the *Masters of Mobility* project and thus, we can provide further research possibilities and learn how it's all connected and related.

The *Exhibitions of Living Masters* project will also profit from all the archive digitalizations about exhibitions in the 19th century and perhaps also textmining via Delpher. One of our larger projects is the *Mondrian Edition Project*. The connections to art dealers, intermediaries, artists, and artworks are quite evident here. Sometimes one single letter contains so

much detailed information. When we bring this all together in our database we are in fact reconstructing Mondrian's world. We will publish all those documents, like letters, digitally and make a connection between Mondrian's correspondence and the information in our databases. Our great example for this kind of working was the *Van Gogh Letters* project.

All this does not mean that you will never be able to see the collection in a physical condition, of course. We digitize because of the new functionalities that it offers and this will also make even clearer how precious all this archive material with all its annotations and hidden knowledge actually is. And in presentations and exhibitions, like the current one about the Mondrian letters at The Hague City Museum, we can show how fundamental for art history these documents are.

Thank you for your attention!

# NIEDERLANDE / DEN HAAG

## RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Anita Hopmans © Foto: Robert Gruber*

Der Auftrag: Das RKD gewährt weltweit Zugang zu Wissen, Forschung und Informationen über niederländische Kunst im internationalen Kontext – sowohl für Museen und akademische Kreise als auch für die interessierte Öffentlichkeit allgemein.

Die Vision: Das RKD verwaltet, erhält, erforscht und erschließt kunsthistorisches Wissen und Informationen für Museen, die Wissenschaft und die Öffentlichkeit. Dem RKD ist es ein Anliegen, die Öffentlichkeit aktiv in die Weiterentwicklung und Zielsetzung einzubeziehen, indem ein hochwertiger digitaler Service zur Verfügung gestellt wird. So wird zum einen ein breites Spektrum an Nutzern erreicht und zum anderen eine digitale Zukunftsfähigkeit gewährleistet. Diese nutzerorientierte Ausrichtung ermöglicht es, dem besonderen Auftrag des RKD gerecht zu werden.

# Das Niederländische Institut für Kunstgeschichte

*Anita Hopmans*

Ich möchte damit beginnen, mich für die Einladung zu bedanken, unser Institut, das RKD, das Niederländische Institut für Kunstgeschichte, im speziellen Rahmen dieser Konferenz vorzustellen.

Ich möchte dies tun, indem ich zunächst eine Einführung in unsere Sammlung und unseren Nutzerservice gebe. Im Anschluss will ich einen kurzen Einblick in aktuelle Herausforderungen, Chancen und Entscheidungen gewähren.

Das RKD ist ein 1932 gegründetes, staatlich finanziertes Institut zur Sammlung von dokumentarischen und forschungsrelevanten Materialien zu alter und moderner niederländischer Kunst im internationalen Kontext. Die Sammlung soll einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung stehen – Museumsmitarbeitern\*, Wissenschaftlern, Forschenden, Studierenden der Kunstgeschichte und professionellen Kunsthändlern, aber auch einfach dem interessierten Publikum. Viele betreiben zum Beispiel mit ihrer Hilfe Ahnenforschung.

Aktuell ist das Institut in einem großen Gebäude nahe des Den Haager Hauptbahnhofs untergebracht. Nahe des Eingangs haben wir eine Ausstellungsfläche, die wir nutzen, um unsere Sammlung und unsere Forschung mit kleinen Ausstellungen zu präsentieren, wie etwa jene zu dem De Stijl-Künstler Theo van Doesburg, die wir anlässlich des 100. Geburtstags der Bewegung in Verbindung mit einer Publikation sowie einer größeren Ausstellung am Den Haager Gemeentemuseum organisiert haben. In einem der Dokumente aus dem Theo van Doesburg-Archiv wird auf die Beiträge des Künstlers zur De Stijl-Zeitschrift eingegangen, die ab 1917 publiziert wurde.

Wir sind spezialisiert auf niederländische Kunst und in unseren Lesesälen ist ein großer Teil unserer Sammlung frei zugänglich: Referenzmaterial, Bücher, ein Großteil der Bibliothek (die insgesamt aus einer halben Million Bände besteht) und beinahe das gesamte Material aus unserer dokumentarischen Sammlung zu Kunstwerken. Ebenfalls für jeden zugänglich sind unsere alten und neuen Auktionskataloge – das RKD zählt neben dem Getty sowie der Fondation Custodia und dem INHA in Paris zu den Institutionen mit den größten Sammlungen solcher alten Auktionskataloge.

In einer großen Anzahl unserer berühmten grünen Kisten befindet sich unsere Sammlung mit dokumentarischem Material zu Kunstwerken, ebenfalls eine der größten weltweit. Sie besteht aus etwa sechs Millionen Bildern von Kunstwerken, mit Anmerkungen an den Rändern und auf der Rückseite. Manche der Bilder sind noch immer in den Alben, in denen sie ursprünglich aufbewahrt wurden. Unter den neueren Fotografien von modernen Kunstwerken sind auch jene, die wir selbst im Zuge unserer Forschung gemacht haben.

Natürlich befindet sich jedoch auch sehr viel Material hinter verschlossenen Türen, etwa die Archivsammlung, die sich auf insgesamt 1.800 Regalmeter Material beläuft. Etwa ein Sechstel davon steht in Verbindung zum Kunstmarkt – wir beherbergen Archive von Kunsthändlern, Galerien, Kunstkritikern und -historikern, außerdem Material von Kunstakademien wie der Rietveld Academy in Amsterdam – und zur Infrastruktur der Kunstwelt von Künstlerorganisationen, Netzwerken usw.

Darüber hinaus befindet sich Archivmaterial zu bestimmten Künstlern in unserem Besitz, wie etwa das bereits erwähnte Van Doesburg-Archiv. Diese Art persönlichen Archivs gibt einen tiefen Einblick in individuelle Karrieren, künstlerischen Austausch, verschiedene Einflüsse und Ideen, und in manchen Fällen auch über Immigration oder ihre Auslandsreisen. Es lassen sich auch weitere Informationen finden: wie die Künstler wohnten, welchen Schwierigkeiten sie in der neuen Heimat begegneten, inwiefern künstlerischer Austausch stattfand, wie sie sich so fern von ihrer ursprünglichen Heimat entwickelten.

Weiterhin gibt es unsere Sammlung kostbarer Publikationen (ältere Bände), die hauptsächlich aus einer Vielzahl alter Alben mit Porträtfotografien besteht, etwa die Van Beresteyn Porträtsammlung, die inzwischen zu einer Sammlung von 70.000 Portraits angewachsen ist.

Wie alle anderen Archive auch, die sich hier heute vorgestellt haben, führen wir auch ein Pressearchiv. Es besteht seit der Gründung des RKD und wird durch Einladungskarten für Ausstellungen von Kunstgalerien und Künstlern sowie Ephemera ergänzt.

Kommen wir nun zu den Datenbanken, die wir auf unserer Homepage anbieten. Die RKD-Datenbank ist ursprünglich nach dem Modell der Sammlungsstruktur entwickelt worden, d.h. wir haben je eine Datenbank für die Bibliothek, für die Fotos, die Porträts und eine Datenbank, die Informationen über die Künstler bereitstellt, wobei Letztere auf viele Informationen aus dem Pressearchiv zurückgreift. Die ersten Datenbanken wurden für die Bibliothek und die Fotografien angelegt und bildeten

die Grundlage für die weiteren. Da sie derselben Struktur folgten und wir von Anfang an Thesauri benutzt hatten, konnten wir sie vor einigen Jahren sehr einfach zu RKD Explore zusammenführen.

Mithilfe der Suchfunktion von RKD Explore kann man Informationen zu unserem gesamten Bestand finden, auch zu den Sondersammlungen. RKDexcerpts, mit einem braunen Label gekennzeichnet, bietet Quellenmaterial aus den Archiven, den Auktionskatalogen und den Datenbanken. Ein Beispiel: Geben Sie das Schlagwort »Kunsthändler« ein, werden Ihnen Ergebnisse aus allen unseren Datenbanken angezeigt. Die Künstlerdatenbank zeigt Ihnen mehrere Kunsthändler und Informationen zu diesen an, in der Porträtdatenbank finden Sie Porträts der Händler selbst und derjenigen, die mit ihnen in Verbindung stehen, die Fotodatenbank wiederum listet Bilder mit Verbindung zum jeweiligen Kunsthändler auf. In der Bibliotheksdatenbank werden Ihnen natürlich passende Bücher und Publikationen angezeigt.

Eine der aktuellen Herausforderungen ist die Frage nach der weiteren Vorgehensweise in den Bereichen Digitalisierung und Online-Bereitstellung. Unser eigenes Pressearchiv werden wir zum Beispiel nicht digitalisieren, weil die meisten Zeitungen ihre Artikel ohnehin auch in digitaler Form zur Verfügung stellen und für ältere Zeitschriften- und Zeitungsartikel bereits ein großangelegtes Digitalisierungsprojekt der Nationalbibliothek mit exzellenten Suchmöglichkeiten existiert. Vielleicht haben Sie von Delpher, einem Zugang zu dieser digitalen Sammlung, schon einmal gehört – es erleichtert einem die Presserecherche ungemein; die meisten Artikel sind allerdings auf Niederländisch.

Was die Bibliotheksbestände angeht, werden wir nur besondere Publikationen digitalisieren, wie etwa eine Sonderedition des Almanachs *Der Blaue Reiter* von 1912. Von diesem besitzen wir eines der wenigen übrigen Exemplare und denken, dass es wichtig ist, dies in digitaler Form zu konservieren und dem Publikum zugänglich zu machen. *Der Blaue Reiter* diente für uns auch als Pilotprojekt für den Mirador Viewer, mit welchem er präsentiert wurde und den wir möglicherweise auch für weitere Projekte nutzen wollen.

Solche Entscheidungen bringen stets Vor- und Nachteile mit sich, das wissen Sie alle. Um uns die Entscheidungsfindung leichter zu machen, sind wir zurückgegangen zu den Anfängen unserer Institution und haben über die Geschichte unserer Sammlung nachgedacht – wie wir 1932 begonnen haben und wo wir heute sind – in Bezug auf die physischen wie auch die digitalen Bestände. In diesem Jahr feiern wir unser 85. Jubi-

läum. In diesem Zuge möchte ich auch unsere Gründerväter nicht unerwähnt lassen: Cornelis Hofstede de Groot, Frits Lugt und die Beresteyn-Sammlung mit ihren Porträts, Fotografien und Alben.

Seinem Gründungsauftrag zufolge dient das RKD als Plattform für Informationen, Wissen und Forschung rund um die niederländische Kunst im internationalen Kontext für Museen, Universitäten, Experten und die interessierte Öffentlichkeit. Diesen Zielgruppen stellen wir unsere Sammlungen, Forschungsarbeiten und digitalen Informationen zur Verfügung. Wir besitzen etwa sechs Millionen Reproduktionen von Kunstwerken, eine Hälfte davon niederländisch, die andere aus dem Ausland, oder genauer aus westeuropäischen Ländern: Deutschland, Frankreich, Italien etc. Zu erwähnen ist außerdem, dass das RKD auch digitale Publikationen und Datenbanken wie Iconoclass oder die Rembrandt-Datenbank bereitstellt. Für die Zukunft planen wir eine Plattform für digitale Kunstgeschichte, die die komplette Bildersammlung des RKD in Verbindung mit nützlichen Tools und Services online verfügbar machen soll. Das soll natürlich nicht heißen, dass wir die Originale wegwerfen, sondern wir wollen die Digitalisierung weiter vorantreiben und die Materialien verknüpft mit Metadaten auf der neuen Plattform RKD Research anbieten. Dazu gehört auch, digitale kunstgeschichtliche Forschung in viel größerem Maßstab zu betreiben als aktuell, inklusive verschiedener Formate und Möglichkeiten der digitalen Präsentation und Publikation.

Um Ihnen einen Begriff davon zu geben, möchte ich gern die Metapher eines Hauses bemühen: Das Fundament bilden die digitale Sammlung und grundlegende Aufgaben wie die Erforschung, Sammlung, Gegenüberstellung und Verbreitung von Kunst. Im Erdgeschoss befinden sich dann Forschungs- und Visualisierungstools der unterschiedlichen Arten von Forschung, die wir betreiben. Im Obergeschoss bieten wir die Möglichkeiten für Präsentation und Publikation dieser Forschung. Und die Umgebung des Hauses – gewissermaßen der Hintergrund, vor dem all dies stattfindet – bilden unsere Zielgruppen: die allgemeine Öffentlichkeit, der private Markt und vor allem Museen und Universitäten. Wir wollen aber nicht lediglich als Anbieter von Tools, Services und Datenbanken für diese Zielgruppen fungieren, sondern wollen mit ihnen zusammenarbeiten und auch Möglichkeiten finden, die Öffentlichkeit beim Ergänzen und Zuordnen neuer Informationen miteinzubeziehen. In Vorbereitung befindet sich bereits ein Projekt zu den Künstlerinformationen des RKD. Wir möchten mit Museen und Universitäten in Projekten und Forschung kooperieren, die nicht nur zur Erweiterung unserer digitalen Plattform

beitragen, sondern auch die Verwendung unserer Sammlung in der Forschung, in Publikationen und Präsentationen fördern. Es ist nicht nur eine Herausforderung, sondern auch eine Chance: einen digitalen Zugang für das Forschungsgebiet Kunstgeschichte zu entwickeln.

Die Mittel zur Entwicklung dieser digitalen Plattform verdanken wir dem glücklichen Umstand, dass wir einen Wettbewerb zur Finanzierung von Forschungseinrichtungen gewonnen haben. Wir waren die einzigen Bewerber aus dem Kunstbereich, alle anderen waren technische Forschungseinrichtungen, die in der Medizin oder, wie das TNO in Delft, in der Klimaforschung arbeiten. Diese finanzielle Förderung vergrößert für uns natürlich die Herausforderung noch, denn wir müssen uns nun an bestimmte organisatorische Strukturen und Pläne halten, Projekte auswählen, die der Entwicklung der Plattform dienen und die Forschung fördern, und, nicht zuletzt, sie durch eigene Nutzung und die unserer Nutzer stetig verbessern. Einige dieser Projekte, z.B. das Geotagging und Geomapping, werden die Plattform zweifellos bereichern. Unter den Forschungsprojekten, die wir initiieren werden, sollen vor allem solche sein, die für die Sammlung insgesamt am bedeutsamsten sind. Dazu haben wir verschiedene Programmreihen entwickelt, in deren Rahmen auch das Forschungsprojekt *Moving Masters* entstand.

Etwa 10 % unserer Sammlung stehen in Verbindung mit dem Kunstmarkt, genauer seinen Vermittlern, also Kunsthändlern und Galerien. Wir haben bereits einen großen Teil der Künstlerarchive z.B. von Mondrian und Van Doesburg digitalisiert, die Materialien zu Kunsthändlern werden die nächsten sein. Nicht nur in puncto Nutzung und Konservierung bereiten Materialien in dieser Art von Archiv uns Probleme – sie sind zudem meist sehr umfangreich und dicht. Kunstmarktarchive beinhalten in der Regel eine Fülle spezifischer Daten, Preisangaben, Informationen zum Leben von Personen und den Wegen der Kunstwerke sowie zu Präsentations- und anderen Strategien. Genau wegen dieser hohen Informationsdichte und Detailfülle und der Möglichkeiten, die sie der Forschung bieten, haben wir uns zur Digitalisierung dieser Kategorie von Archiven entschlossen. Wir beginnen mit 30 Regalmetern, die sieben Teilarchive ausmachen. Eines von ihnen ist das E. J. Van Wisselingh-Archiv, das größte Kunsthändlerarchiv der Niederlande; genau wie das der Galerie Goupil & Cie. oder der Bachstitz Galerie. Diese Kunsthandelsarchive sind in der Tat sehr international ausgerichtet. Die Digitalisierung dieser Archive wird uns auch dabei helfen, die Darstellung der Materialien auf der digitalen Plattform RKD Research sinnvoll zu strukturieren.

Darüber hinaus sind wir auch noch an anderen Projekten beteiligt, wie etwa dem Projekt *Van Gogh World Wide*, einer gemeinsamen Datenbank zu van Gogh von verschiedenen Museen aus der ganzen Welt – von dieser Informationsquelle wird die gesamte Forschung enorm profitieren. Ein weiteres Projekt, unter der Leitung von Chris Stolwijk, ist *The Hague School in America*. Es befasst sich mit jenen zahlreichen Kunstwerken der Haager Schule, die am Ende des 19. Jahrhunderts ihren Weg nach Kanada und in die USA fanden. *Retour de Paris* wiederum befasst sich mit niederländischer Kunst in Paris, weshalb das Goupil-Archiv hier eine große Rolle spielen wird. Mit *Gerson Digital* präsentieren wir unser Projekt zur Rezeption und Sammlungstätigkeit niederländischer und flämischer Kunst im Ausland – im Moment arbeiten wir vor allem an *Masters of Mobility*, dem Projekt, das sich mit der Rezeption niederländischer Kunst in Deutschland beschäftigt.

Im Rahmen dieser Projekte werden wir Recherche- und Visualisierungstools entwickeln. Beim Projekt *Masters of Mobility* werden beispielsweise Geotagging und Geomapping Anwendung finden – so können Recherchen ausgeweitet und Verbindungen und Zusammenhänge aufgezeigt werden.

Dem Projekt *Exhibitions of Living Masters* wird die Digitalisierung des gesamten Materials zu Ausstellungen im 19. Jahrhundert – und eventuell auch das Textmining via Delpher – ebenfalls sehr zugutekommen. Eines unserer größeren Projekte ist schließlich das *Mondrian Edition Project*. Es lässt Verbindungen zwischen Kunsthändlern, Mittelsmännern, Künstlern und Kunstwerken deutlich zu Tage treten. Manchmal enthält schon ein einziger Brief eine unglaubliche Fülle an Informationen. Wenn alle diese Informationen in unserer Datenbank zusammengeführt werden, ist es so, als ob wir tatsächlich Mondrians Welt wieder aufleben lassen. Alle Dokumente, also auch die Briefe, werden wir digital veröffentlichen und die Verbindungen von Mondrians Korrespondenz und den Informationen in unserer Datenbank untersuchen. Unser großes Vorbild für diese Arbeitsweise war das Projekt *Vincent van Gogh The Letters*.

All dies bedeutet natürlich nicht, dass Sie unsere Bestände nie wieder in physischer Form zu Gesicht bekommen werden. Wir digitalisieren das Material vor allem aufgrund der vielen neuen Möglichkeiten, die das Digitalisieren bietet und um noch deutlicher zu machen, wie wertvoll diese Dokumente mit ihren Anmerkungen und möglichem verborgenen Wissen tatsächlich sind. In Präsentationen und Ausstellungen stellen wir unter Beweis, wie fundamental wichtig diese Dokumente für die Kunstge-

schichte sind, wie etwa die Mondrian-Briefe, die derzeit in der Ausstellung im Den Haager Gemeentemuseum zu sehen sind.

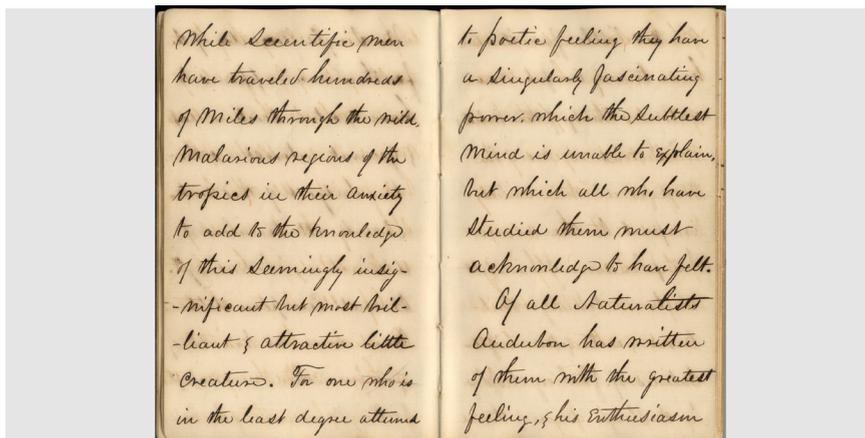
Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



# USA / WASHINGTON, D.C.

## Archives of American Art, Smithsonian Institution



M. J. Heade, *Notebook on Hummingbirds* © Archives of American Art, Smithsonian Institution

Founded in 1954, the Archives of American Art, Smithsonian Institution, fosters advanced research through the accumulation and dissemination of primary sources. Unequaled in historical depth and breadth, the Archives' nearly 6,000 collections document more than two hundred years of artists and art communities in the United States. The Archives' oral history collection—the world's largest collection of in-depth, first-person interviews with artists, collectors, and other important art-world figures—includes more than 2,300 audio interviews. Access is at the heart of the Archives of American Art's mission. Thousands of researchers visit its research centers in Washington, D.C., and New York each year to consult original materials and microfilm. An international leader in the digitizing of archival collections, the Archives also makes some 3 million digital images freely available online, comprising 200 full collections and tens of thousands of representative images from collections that are not yet fully digitized. In addition, the Archives lends material to exhibitions around the world, mounts its own exhibitions in its permanent gallery in Washington, D.C., and produces publications, including the peer-reviewed *Archives of American Art Journal*, the longest running scholarly journal in the field of American art.

# Archives of American Art, Smithsonian Institution

*Kate Haw*

The Archives of American Art was founded in Detroit, Michigan, in 1954 as an independent organization. At the time, the field of American art history was in its infancy, with only a handful of general surveys, a few early monographs and biographies, and several specialized studies having been published. Few universities offered graduate degrees in the field. The primary sources needed to fuel scholarship were either in private hands, or scattered across institutions around the country, making serious research on the history of American art difficult.

Two men—Edgar P. Richardson, then Director of the Detroit Institute of Arts, and Lawrence A. Fleischman, a young collector and businessman—recognized that in order for the field to grow, a central repository of historical records was necessary.

Thus was born the Archives of American Art. Initially, the goal was to go out into the field, collect material, microfilm it, and give the originals back to the owners. Very soon, however, Richardson and Fleischman understood the importance of collecting and preserving the originals themselves. Papers—both offered and solicited—quickly began to come in.

But Detroit was too isolated to attract many scholars, and by 1960, the founders had established a satellite office in New York. This decision immediately led to the increase in scholarly use of the Archives' resources, and helped to feed the growing interest in American art among universities and museums.

In the 1960s, the Archives' collections began to grow rapidly and were put to increasingly productive use. Important early acquisitions included small collections—like the papers of Martin Johnson Heade, including the extraordinary handwritten introduction to his planned (but never published) book on hummingbirds; the illustrated autobiographical notebooks of the self-taught painter Horace Pippin recounting his experiences in World War I as a member of the famous Harlem Hellfighters; the records of the groundbreaking 1913 Armory Show, which had long been missing; and the entire corpus of records from the Macbeth Gallery—the first-ever gallery to have a permanent focus on American art.

With the growth in collecting activity came a need for substantially more funding, and it became clear that the Archives would struggle to survive as an independent institution. In 1970, it joined the Smithsonian in a mutually advantageous marriage. This brought a more stable financial base for operations, and the Smithsonian's strong reputation burnished the growing reputation of the Archives. It also brought a move for the Archives' headquarters to Washington, D.C., though we have always maintained a research and collecting center in New York, where several of our staff are permanently based.

It is impossible to measure the impact the Archives of American Art has had on the flourishing field of American art history. Thousands of books, exhibitions, articles, dissertations, and scholarly presentations have drawn on its vast and rich collections. We have more than 6,000 manuscript collections dating from the 18th century to the present day, and comprising nearly 17,000 linear feet of material. In addition, we have conducted some 2,350 oral histories since 1958, including nearly 400 interviews of artists and administrators involved with the Works Progress Administration; more than 230 interviews of American studio craft artists; the last extensive interview of Robert Rauschenberg before he was killed in a plane crash; an interview with Edith Halpert that ran for more than 32 hours, full of lively stories, real and invented; and a 1965 interview with Robert Rauschenberg at a pivotal moment in his career.

With its unparalleled breadth and depth, the Archives is the world's largest resource for the study of American art, and a forceful presence in the ongoing development of the field.

Today we operate with an annual budget of about \$5.5 million, and 40 staff members and contractors. Approximately 45% of this budget is funded through our portion of the Smithsonian's federal allocation. The remainder is supported through endowment income, fundraising, and a small amount of earned income.

The Archives of American Art has always collected broadly and diversely, acquiring the personal papers of artists, art historians, critics, collectors, and other important figures in the American art world; the records of galleries that have helped shape the American art world; and the files of influential organizations from small non-profits to major entities. For the purposes of our collecting, we define art as visual art in all media—but not the performing arts, not architecture, and not design. We do not just collect the papers of Americans, nor only papers having to do with American art. We collect the records of galleries based in the United States that

showed and sold art from throughout the world, such as Perls Galleries and World House Galleries. We collect the records of art historians and museum leaders born outside the United States, but who made their careers in the United States studying the art of other countries, such as Erwin Panofsky and Wilhelm Reinhold Valentiner. Increasingly, we are pursuing the papers of artists who may have been born and continue to live in other countries, but who have spent significant time in the United States and have had a strong influence on American art.

The Archives is a living collection, with scores of new collections acquired each year. All papers come to the Archives as gifts—we do not purchase papers—and we are proud that many artists, dealers, and organizations see the value of their legacies residing in the incredibly broad and deep context we provide as more important than the money they might receive from another repository. The Archives of American Art is also the nation's collection, and for many of our donors, this, too, is a point of pride.

While our ongoing collecting is handled on a regional basis (that is, each of our permanent collecting specialists is assigned to a particular geographic region), we periodically undertake special initiatives to build strength in certain parts of our collections. For example, two recent initiatives focused on papers that highlight the contributions of the first-wave feminist artists and of Latino artists. This fall, we are embarking on a three-year initiative to strengthen our collections by important African American figures in the art world.

These special initiatives, in conjunction with our ongoing regional collecting, have resulted in numerous important acquisitions in the past few years, including Andres Serrano, Richard Tuttle, Ellen Lanyon, Joan Snyder, Scherezade Garcia, Dore Ashton, and Paul Ramirez Jonas, to name only a few.

The Archives of American Art is built on a culture of access. The only credential required to use our collections is curiosity. Our reading room at our headquarters in Washington, D.C., is open five days a week for viewing of original materials. Microfilm is no longer produced, having been replaced by digitization, but our legacy microfilm collections—still an incredibly valuable research resource—are available in our Washington and New York locations, as well as at the Boston Public Library; the Amon Carter Museum of Art in Fort Worth, Texas; the De Young Museum in San Francisco, and the Huntington Library in San Marino, California, near Los Angeles. In addition, we send about 1,000 reels of microfilm

around the world every year through our inter-library loan program. And in a typical year, we respond to more than 1,000 research requests through the “Ask Us” feature on our website, where researchers can ask us relatively simple questions that help them figure out whether they need to visit us in person.

We are getting better at understanding which collections are most in demand, who is using them, and why. Over time, this data will help us prioritize collections for processing and digitization, and will help shape our collecting strategies. When you look at the top 20 collections over the past 14 years for which we have data, it probably won’t surprise you that the Leo Castelli Gallery records top the chart, with more than double the circulation of the next-most-used collection.

And because I know that many of you here are particularly interested in art market research, I want to talk about gallery records in our collection. As you know, gallery records tend to be among the most voluminous among archival collections on art, and among our collections, André Emmerich tops the list at a whopping 311 linear feet. And yes, it does have an excellent finding aid online!

We also have one of the most active programs anywhere to make our collections accessible online. To date, we have detailed, EAD finding aids online for almost 900 historically significant collections, enabling researchers around the world to know what they will find if they visit the Archives. In addition, we have fully digitized 220 entire collections representing over 1,700 linear feet—including the papers of Peggy Bacon, Romare Bearden, Betty Parsons Gallery, Joseph Cornell, Louise Nevelson, Hans Hofmann, Arthur Dove, the Downtown Gallery, Rockwell Kent, Gertrude Vanderbilt Whitney, Bob Thompson, and many others. For these fully digitized collections, any interested person anywhere in the world can look item by item through a collection in our “virtual reading room”. The only thing required is internet access. These fully digitized collections represent more than 3 million images. In addition to these fully digitized collections, more than 15,000 individual items are available online, comprising representative items from hundreds of collections.

I’d like to give those of you who are not familiar with our website a brief tour of the online access we provide to collections.

Let’s say you are interested in the records of Leo Castelli. You can go to our homepage and type Castelli into the search bar. The collection summary will come up and you can click on the “Contents and Arrangement” tab in the window at the left, then choose the series you want to

see. Now—I'm cheating a little bit here—only the two most-used series of Castelli are digitized, but since it is such a popular collection I wanted to use it as an example. Scroll through the box inventory and select the box and folder you want to see, e.g. Guest Books from 1957 to 1960. When you click that folder, a viewer will open up and enable you to click item by item through the folders in the box. When you see the item you want, you can click on it, enlarge the window, and see the content in detail. Here we discover that Elaine and Willem de Kooning visited the gallery—she signed them in as B. de Kooning and E. de Kooning, and then he signed again for himself, Willem de Kooning. Soon thereafter, John Cage visited the gallery, and you can see his signature below.

But as well as we are doing with digitization, and indeed the Archives of American Art has been a pioneer in the area of large-scale manuscript collection digitization, it is still a very slow climb up a very steep and growing hill. In an ongoing effort to provide the best service possible to researchers, we have recently implemented a digitization on demand program, through which researchers can pay to have specific folders digitized for a small fee. This is especially useful for gallery records and other records that are processed with alphabetical folders of, say, correspondence.

For example, let's say you live in Berlin, and you are interested in Edward Hopper, and specifically his friendship with Guy Pène du Bois. The Archives has the papers of Guy Pène du Bois, but they are not yet fully digitized. You can search for the Guy Pène du Bois papers on our website, select the correspondence series, and then scroll down to see that there is one folder of correspondence from Edward Hopper. Now, you could get on a plane, fly to Washington, and spend an afternoon in the Archives' reading room looking at the correspondence (and of course we would love that because we love learning about what researchers are working on). That would cost you a couple thousand dollars and quite a bit of time when all is said and done. Or, you could click on the little box to the right of the folder that interests you, click the "Reproduction" button just above that, and be taken to an order form where you can ask us to digitize the folder immediately, and for a small fee, we will do just that and deliver you the digital files within four weeks.

We are very proud to be leaders in digital access to our collections, and we are in the process of doubling our rate of digitization so that we can get more material to researchers worldwide, faster. With the rapid and continuing growth of our collections, this is a never-ending task, but

we are committed to remaining at the forefront of collections digitization, which we believe is the best way for us to have the most meaningful impact in the field of research on art in America.

Finally, I want to mention one of the ways we are sharing the scholarship of some of the researchers who use our collections. The *Archives of American Art Journal* is the oldest continuously-published scholarly periodical in the field of American art. First published as a bulletin in 1960, it has grown into one of the most prestigious journals in the field. It is peer-reviewed and distributed by the University of Chicago Press. What makes it unique among its peers is the fact that every article must draw to some extent on the collections of the Archives of American Art. In addition to peer-reviewed submissions, in each issue we also include one commissioned piece highlighting methodologies in archival research, short contributions about newly acquired collections, and a new feature entitled *Art Work*, in which we invite an artist to engage with the Archives' collections and create an original piece specifically for the Journal. Our circulation has increased dramatically in recent years and we are now highly competitive in terms of submissions. For me, the transformation of the Journal into what it is today is one of the most exciting things the Archives has done in recent years.

I hope this has given you a sense of what we collect and do at the Archives of American Art. I look forward to getting to know all of you, to hearing from those of you who have used our resources, and to thinking more about how all of us can work together to advance the field of art history and criticism.

## USA / WASHINGTON, D.C. Archives of American Art, Smithsonian Institution

Das 1954 gegründete Archives of American Art an der Smithsonian Institution unterstützt die Spitzenforschung durch das Sammeln und Bereitstellen von Primärquellen. In historischer Tiefe und Breite unübertroffen, dokumentieren die beinahe 6.000 Teilsammlungen des Archivs über zweihundert Jahre künstlerischer Aktivität in den Vereinigten Staaten. Das Teilarchiv für mündlich überlieferte Geschichte enthält mit 2.300 Aufnahmen die weltgrößte Sammlung ausführlicher, persönlicher Interviews mit Künstlern, Sammlern und anderen wichtigen Protagonisten der Kunstwelt. Zugänglichkeit steht im Zentrum des Auftrages, den das Archiv zu erfüllen versucht. Tausende Wissenschaftler suchen seine Forschungszentren in Washington, D.C. und New York jährlich auf, um die Originalmaterialien und die Mikrofilmsammlung zu konsultieren. Als weltweit führende Institution in der Digitalisierung dokumentarischer Materialien stellt das Archiv auch etwa 3 Millionen Bilder online frei zur Verfügung, d.h. 200 komplett digitalisierte Teilsammlungen und zehntausende repräsentative Bilder. Außerdem entleiht das Archives of American Art auch Material an Ausstellungen in der ganzen Welt, organisiert eigene Ausstellungen in der eigenen Galerie in Washington, D.C. und gibt eigene Publikationen heraus, wie etwa das *Archives of American Art Journal*, die älteste wissenschaftliche Zeitschrift im Bereich amerikanischer Kunst.

# Archives of American Art, Smithsonian Institution

*Kate Haw*



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Kate Haw © Foto: Robert Gruber*

Das Archives of American Art wurde 1954 in Detroit, Michigan, als unabhängige Organisation gegründet. Zu der Zeit steckte die amerikanische Kunstgeschichte als akademisches Arbeitsfeld noch in den Kinderschuhen. Es gab lediglich eine Handvoll Übersichtswerke, einige frühe Monographien und Biographien sowie mehrere spezialisierte Einzelstudien. Nur an wenigen Universitäten konnte man das Fach überhaupt studieren. Die Primärquellen, die es für das wissenschaftliche Arbeiten braucht, waren entweder in Privatbesitz oder auf Institutionen im ganzen Land verteilt, was eine ernsthafte Erforschung der Geschichte amerikanischer Kunst schwierig machte.

Zwei Männer – Edgar P. Richardson, der damalige Direktor des Detroit Institute of Arts, und Lawrence A. Fleischman, ein junger Sammler und Geschäftsmann – erkannten, dass es einen zentralen Aufbewahrungsort für historische Dokumente brauchte, sollte das Fach wachsen.

So wurde das Archives of American Art geboren. Das ursprüngliche Ziel war es, auszuschwärmen, Material zu sammeln, es auf Mikrofilm zu bannen, und die Originale dann den Besitzern zurückzugeben. Schon bald wurde Richardson und Fleischman allerdings klar, dass es am besten war, die Originale selbst zu sammeln und zu konservieren. Dokumen-

te aller Art – sowohl aus freien Stücken angeboten als auch spezifisch angefragt – fanden nun ihren Weg nach Detroit.

Aber die Stadt war zu abgelegen, um wirklich viele Wissenschaftler\* anzuziehen, und so eröffneten die beiden Gründer 1960 eine Zweigstelle in New York. Diese Entscheidung führte rasch zu mehr wissenschaftlicher Nutzung der Archivmaterialien und bediente das wachsende Interesse an US-amerikanischer Kunst von Universitäten und Museen.

In den 1960er-Jahren wuchs die Sammlung des Archivs rasch an und wurde immer produktiver genutzt. Wichtige frühe Ankäufe waren etwa kleine Sammlungen: Dokumente von Martin Johnson Heade, zum Beispiel, unter denen auch seine außergewöhnliche handgeschriebene Einleitung zu seinem geplanten (aber letztendlich niemals veröffentlichten) Buch über Kolibris war; oder die illustrierten autobiographischen Notizbücher des autodidaktischen Malers Horace Pippin, in denen er seine Erlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg schildert, als Mitglied der Harlem Hellfighters; Dokumente zur bahnbrechenden *Armory Show* von 1913, die lange verschollen gewesen waren; oder die komplette Sammlung der Macbeth Gallery, der ersten Galerie, die sich dauerhaft auf amerikanische Kunst konzentriert hatte.

Die sich ausweitende Sammlungstätigkeit war natürlich nur mit sehr viel umfangreicherer Finanzierung möglich, es wurde deutlich, dass das Archiv es schwer haben würde, wollte es weiterhin eigenständig bleiben. 1970 fusionierte es deshalb, zu beiderseitigem Nutzen, mit dem Smithsonian. Dies brachte eine stabilere finanzielle Grundlage mit sich und außerdem strahlte das hohe Ansehen, welches das Smithsonian genoss, zusätzlich auf die ohnehin bereits im Wachsen begriffene Reputation des Archivs ab. Des Weiteren zog der Hauptsitz des Archivs damit nach Washington, D.C. um. Ein Forschungs- und Sammlungszentrum betreiben wir aber weiterhin in New York, wo auch einige unserer Mitarbeiter ständig vor Ort sind.

Es ist unmöglich, die Wirkung, die das Archives of American Art bisher auf das nun blühende Feld der amerikanischen Kunstgeschichte hatte, genau zu bestimmen. Tausende Bücher, Ausstellungen, Artikel, Dissertationen und wissenschaftliche Vorträge haben von seiner umfangreichen Sammlung gezehrt. Wir haben mehr als 6.000 Manuskriptsammlungen, die frühesten davon aus dem 18. Jahrhundert stammend, die zusammen rund 5.000 Meter Material ergeben. Seit 1958 haben wir außerdem etwa 2.350 Zeitzeugeninterviews durchgeführt, darunter sind: 400 Gespräche mit Künstlern und Verwaltungsbeamten, die in der Works Progress

Administration involviert waren, der im Zuge des New Deal gegründeten Arbeitsbeschaffungsbehörde; mehr als 230 Interviews mit US-amerikanischen Kunsthandwerkern; das letzte, ausführliche Interview von Robert Smithson vor seinem Tod bei einem Flugzeugabsturz; ein Interview mit Edith Halpert, das über mehr als 32 Stunden geht und jede Menge heitere Geschichten beinhaltet, echte und erfundene; und ein Interview mit Robert Rauschenberg von 1965, einem Schlüsseljahr seiner Karriere.

Mit der unvergleichlichen Bandbreite und Qualität seiner Sammlung ist das Archiv die größte Materialquelle für die Erforschung der amerikanischen Kunst und eine treibende Kraft in diesem sich immer weiterentwickelnden Arbeitsfeld.

Aktuell haben wir 40 Beschäftigte und unser Jahresbudget beträgt 5,5 Millionen Dollar. Etwa 45 % dieses Budgets macht unser Anteil der Gelder aus, die das Smithsonian von der Regierung erhält. Der Rest sind Erträge aus dem Stiftungskapital, Fundraisinggelder und, zu einem kleinen Teil, Eigeneinnahmen.

Die Erwerbungen des Archives of American Art waren von Anfang an umfangreich und divers. Persönliche Unterlagen von Künstlern, Kunsthistorikern, Kritikern, Sammlern und anderen wichtigen Figuren der amerikanischen Kunstszene waren und sind ebenso darunter wie Dokumente von Galerien, welche die amerikanische Kunst mitgeprägt haben, oder Unterlagen einflussreicher Organisationen, von kleinen Non-Profit-Organisationen bis hin zu großen Playern. Die Definition von Kunst, an der sich unsere Akquise orientiert, schließt die bildende Kunst in allen medialen Formaten ein – die darstellenden Künste, Architektur und Design bleiben außen vor. Wir konzentrieren uns dabei nicht ausschließlich auf Material von Amerikanerinnen und Amerikanern oder solches, das diese betrifft. So sammeln wir zum Beispiel auch Dokumente von Galerien, die zwar in den USA angesiedelt waren, aber Kunst aus aller Welt ausgestellt und verkauft haben, wie etwa die Perls Galleries und die World House Galleries. Wir sammeln auch Unterlagen von Kunsthistorikern und Museumsleitern, die außerhalb der USA geboren wurden, ihre Karriere aber in den USA der Erforschung der Kunst anderer Länder widmeten, wie zum Beispiel Erwin Panofsky und Wilhelm Reinhold Valentiner. Immer häufiger interessiert uns nun auch Archivmaterial von Künstlern, die womöglich aus anderen Ländern kommen und dort auch noch immer leben, die aber einen signifikanten Teil ihrer Zeit in den Staaten verbrachten und die amerikanische Kunst stark mitprägten.

Das Archiv wird beständig erweitert, jedes Jahr kommen zahlreiche neue Sammlungen hinzu; so bleibt es lebendig. Alle Neuerwerbungen sind Schenkungen, wir tätigen keine Ankäufe – und wir sind stolz darauf, dass so viele Künstler, Händler und Organisationen die Einbettung ihres Vermächtnisses in einen breiten und diversen Kontext, wie wir sie ihnen bieten können, höher wertschätzen als das Geld, das sie womöglich von anderer Stelle bekommen könnten. Das Archives of American Art ist die Sammlung der Nation – viele unserer Schenker erfüllt dies mit Stolz.

Grundlegend ist die Sammeltätigkeit in unserem Archiv nach geographischen Regionen organisiert, jedem Akquisiteur wird eine bestimmte solche zugeordnet. In regelmäßigen Abständen bringen wir jedoch auch spezielle Initiativen auf den Weg, um einen bestimmten Aspekt unserer Sammlung zu stärken. Zwei jüngere Beispiele hierfür sind etwa Sammlungen mit speziellem Fokus auf feministische Künstlerinnen der ersten Welle bzw. lateinamerikanischen Künstlern. In diesem Herbst startet ein dreijähriges Sonderprojekt zur Erweiterung unserer Sammlung zu wichtigen afroamerikanischen Persönlichkeiten der Kunstwelt.

Durch diese Sonderprojekte, in Verbindung mit der fortlaufenden regionalen Akquise, haben wir in den letzten Jahren zahlreiche bedeutende Sammlungen erworben, darunter Archivmaterial von Andres Serrano, Richard Tuttle, Ellen Lanyon, Joan Snyder, Scherezade Garcia, Dore Ashton und Paul Ramirez Jonas – um nur einige Namen zu nennen.

Am Archives of American Art herrscht eine Kultur des freien Zugangs. Die Neugierde reicht als Referenz aus, um Zugang zu unseren Sammlungen zu erhalten. Der Lesesaal in unserem Hauptsitz in Washington, D.C., in dem Originalmaterial eingesehen werden kann, hat fünf Tage die Woche geöffnet. Auch wenn die Digitalisierung den Mikrofilm längst verdrängt hat, ist unsere historische Mikrofilmsammlung für die Forschung noch immer unglaublich wertvoll. Sie können eingesehen werden an unseren Standorten in Washington und New York, und zusätzlich in der Boston Public Library, dem Amon Carter Museum of Art in Fort Worth, Texas, dem De Young Museum in San Francisco sowie der Huntington Library in San Marino, Kalifornien, in der Nähe von Los Angeles. Außerdem verschicken wir jährlich etwa 1.000 Rollen Mikrofilm per Fernleihe in die ganze Welt. Durchschnittlich beantworten wir jährlich auch etwa 1.000 meist vergleichsweise einfache Anfragen, die wir über das »Ask Us«-Feature auf unserer Website erhalten, und mit denen Forschende herausfinden wollen, ob sie persönlich an unserem Standort vorbeikommen müssen oder nicht.

Wir verstehen immer besser, welche Sammlungen besonders nachgefragt sind und wer sie warum einsehen will. Im Laufe der Zeit werden uns diese Daten dabei helfen, bestimmte Sammlungen für die Analyse und die Digitalisierung zu priorisieren und unsere Akquisestrategie anzupassen. Unter den 20 nachgefragtesten Kollektionen der letzten 14 Jahre, für die die Daten vorliegen, sind – und für viele wird dies keine Überraschung sein – die Dokumente der Leo Castelli Gallery, die unangefochtene Nummer eins, mit einem Nachfragevolumen, das jene der Nummer zwei um mehr als das Doppelte übersteigt.

Weil ich weiß, dass viele von Ihnen hier insbesondere an Forschung zum Kunstmarkt interessiert sind, will ich nun gern ein paar Worte über Sammlungen aus Kunstgalerien verlieren, die sich in unserem Besitz befinden. Wie Sie wissen, sind Unterlagen von Galerien unter den umfangreichsten Sammlungen im Kunstbereich; bei uns ist die Sammlung von André Emmerich die größte, mit sage und schreibe 95 Metern an Dokumenten. Und, ja, es gibt einen sehr guten Online-Katalog!

Wir zählen auch zu den aktivsten Archiven, wenn es darum geht, unsere Sammlungen online verfügbar zu machen. Bis dato haben wir detaillierte, EAD-basierte Datenbanken für rund 900 historisch bedeutsame Sammlungen bereitgestellt, die Wissenschaftlern einen Überblick über unsere Bestände geben. Außerdem haben wir 220 Sammlungen, d.h. etwa 520 Meter Dokumente, komplett digitalisiert, darunter sind etwa die Unterlagen von Peggy Bacon, Romare Bearden, der Betty Parsons Gallery, von Joseph Cornell, Louise Nevelson, Hans Hofmann, Arthur Dove, der Downtown Gallery, Rockwell Kent, Gertrude Vanderbilt Whitney, Bob Thompson u.v.a. Diese vollständig digitalisierten Sammlungen kann sich jeder Interessierte überall in der Welt Bild für Bild und Seite für Seite in unserem »virtuellen Lesesaal« ansehen. Man braucht dazu nur einen Internetzugang. Insgesamt besteht dieser vollständig digitalisierte Teil des Archivs aus 3 Millionen Bildern. Zu diesen kommen außerdem 15.000 weitere Einzeldokumente und -stücke online hinzu, die eine repräsentative Auswahl von hunderten anderen Sammlungen darstellen.

Ich würde nun gern allen von Ihnen, die mit unserer Website noch nicht vertraut sind, kurz das Onlineportal unserer Sammlungen demonstrieren.

Nehmen wir beispielsweise an, Sie sind an dem Material von Leo Castelli interessiert. Gehen Sie auf unsere Website und geben Sie »Castelli« in die Suchzeile ein. Die Sammlungsübersicht erscheint nun und Sie können links im Browserfenster auf den Reiter »Contents and Arrangement« klicken und dann die Dokumentenserie auswählen, die Sie sich

ansehen wollen. Eigentlich schummele ich ein bisschen, denn nur die beiden nachgefragtesten Serien von Castelli sind digitalisiert, aber weil die gesamte Sammlung so beliebt ist, wollte ich sie hier als Beispiel nutzen. Scrollen Sie sich durch das Verzeichnis der einzelnen Boxen und wählen Sie die Boxen und Ordner aus, deren Inhalt Sie sehen wollen, zum Beispiel die Gästebücher von 1957 bis 1960. Klicken Sie nun auf den entsprechenden Ordner, öffnet sich ein Viewer mit dem Sie sich Bild für Bild durch die Ordner klicken können. Wenn Sie ein Dokument näher in Augenschein nehmen wollen, klicken Sie es an, um es zu vergrößern. Hier sieht man zum Beispiel, dass Elaine und Willem de Kooning die Galerie besucht haben – sie hat zunächst beide eingetragen, als »B. de Kooning« und »E. de Kooning«, und dann hat er selbst nochmal unterschrieben, »Willem de Kooning«. Kurz darauf stattete John Cage der Galerie einen Besuch ab, Sie können seine Unterschrift weiter unten sehen.

Doch so gut wir in puncto Digitalisierung auch vorangekommen sind – und das Archives of American Art ist einer der Pioniere, wenn es um die Digitalisierung umfangreicher Manuskriptsammlungen geht – ist es weiterhin ein beschwerlicher Weg einen ständig wachsenden Berg hinauf. Um Wissenschaftlern trotzdem den bestmöglichen Service zu gewährleisten, haben wir vor Kurzem eingeführt, dass gegen eine geringe Gebühr auf Anfrage auch bestimmte Ordner digitalisiert werden können. Besonders für Unterlagen aus Galerien und anderem alphabetisch geordneten und bearbeiteten Material, zum Beispiel Schriftverkehr, ist diese Möglichkeit nützlich.

Nehmen wir zum Beispiel an, Sie leben in Berlin und interessieren sich für Edward Hopper, genauer seine Freundschaft zu Guy Pène du Bois. Unser Archiv besitzt die Dokumente von Guy Pène du Bois, aber sie wurden noch nicht alle digitalisiert. Sie können auf unserer Website nach dem Archivmaterial zu Guy Pène du Bois suchen, die Reihe zum Schriftverkehr auswählen und dann herunterscrollen und herausfinden, dass es tatsächlich einen Ordner gibt, der die Korrespondenz mit Edward Hopper enthält. Nun könnten Sie natürlich nach Washington fliegen und einen Nachmittag lang den Briefverkehr in unserem Lesesaal einsehen (und würden uns damit sogar eine große Freude machen, denn wir finden es immer spannend, zu erfahren, woran die Leute so arbeiten). Am Ende des Tages würde Sie das aber doch ein paar Tausend Dollar und einiges an Zeit kosten. Alternativ können Sie nun auch einfach die kleine Box rechts neben dem entsprechenden Ordner anklicken und den

»Reproduction«-Button darüber anklicken – und Sie werden zu einem Bestellformular weitergeleitet, mit dem Sie uns den Auftrag erteilen können, den Ordner zu digitalisieren, was wir gegen eine kleine Gebühr dann auch machen. Innerhalb von vier Wochen schicken wir Ihnen dann die digitalisierten Dokumente zu.

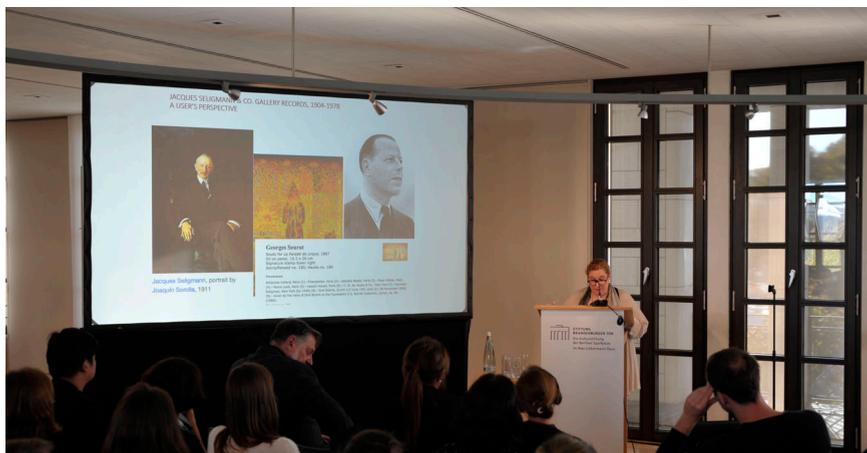
Wir sind sehr stolz darauf, im Feld der Digitalisierung von Archivalsammlungen führend zu sein, deshalb sind wir dabei, unsere Digitalisierungsgeschwindigkeit zu verdoppeln, sodass wir mehr Leuten weltweit noch mehr Dokumente noch schneller zur Verfügung stellen können. Da unser Bestand schnell und stetig wächst, ist dies natürlich eine Sisypusarbeit, aber wir wollen unseren Platz ganz vorn in der Rangliste behalten, auch weil wir glauben, dass die Digitalisierung für uns der beste Weg ist, den größtmöglichen Nutzen für die Erforschung amerikanischer Kunst zu erzielen.

Zu guter Letzt möchte ich noch ein Beispiel dafür geben, wie wir die Expertise von einigen der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die unsere Sammlung nutzen, für die Öffentlichkeit zugänglich machen: Das *Archives of American Art Journal* ist die älteste durchgehend publizierte Zeitschrift zu amerikanischer Kunst. 1960 als Bulletin gestartet, ist sie heute eine der bedeutendsten Fachzeitschriften. Begutachtet und herausgegeben wird sie von der University of Chicago Press. Ihr Alleinstellungsmerkmal ist, dass jeder Artikel in irgendeiner Form auf die Sammlungen des Archives of American Art Bezug nimmt. Neben ausgewählten Einsendungen drucken wir in jeder Ausgabe auch einen Auftragstext zu Methoden der Archivarbeit, kürzere Beiträge zu neuerworbenen Sammlungen und seit Neuestem auch die Sonderkategorie *Art Work* ab, für das wir jeweils einen Künstler oder eine Künstlerin dazu einladen, in der Auseinandersetzung mit unserer Sammlung ein eigenes Kunstwerk speziell für die Zeitschrift zu schaffen. Unsere Auflage ist in den letzten Jahren massiv gestiegen und unsere Abonnentenzahlen können heute absolut der Konkurrenz das Wasser reichen. Für mich ist die Entwicklung der Zeitschrift eine der aufregendsten Dinge, die in den letzten Jahren an unserem Archiv geschehen sind.

Ich hoffe, dieser Vortrag hat Ihnen eine Idee von unseren Tätigkeiten und Sammlungen vermitteln können. Ich freue mich darauf, Sie alle kennenzulernen, auf die Berichte derjenigen, die unser Archiv schon einmal genutzt haben, und darauf, gemeinsam darüber nachzudenken, wie wir zusammenarbeiten können, um die Kunstgeschichte und -kritik voranzubringen.

# Provenance Resources at Archives of American Art

Laurie A. Stein



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Laurie A. Stein © Photo: Robert Gruber*

In 2012, the Archives of American Art (AAA) received a major Samuel H. Kress Foundation grant to help preserve, process and create web-searchable online finding aids for some of its archival collections. In my capacity as Senior Advisor to the Smithsonian's Provenance Research Initiative, I was asked to consider resources with potential to increase accessibility of information central to provenance research for the history of art during and after World War II.

One of the first steps for me in any provenance research inquiry has always been the Archives of American Art. The holdings provide a unique opportunity to locate information about collectors, dealers, market matters, and about potential buyers and confirmed buyers. There is amazing breadth of detail on artists and exhibitions, and oral histories contain rich and vital information. So this was a dream project. I consulted with colleagues in various Smithsonian departments, and sought input from American colleagues in the overall field of provenance.

The collections that we decided to process include personal archives of museum professionals, art historians and World War II Monuments Men, including Perry Rathborne, S. Lane Faison, James Rorimer, George Stout and Otto Wittmann. There are records of galleries and dealers, including the Schaeffer Galleries, World House Galleries, and some

records from J. B. Neumann. The papers of dealer Victor Sparks were digitized and made available online in their entirety. Searchable finding aids and a web essay enhance the quality of information available to researchers about the contents of these collections, with detailed inventories and box descriptions that function as accessible gateways for users who consult the website.

Building on that, I contributed suggestions in 2016 for the Transcription Project in regards to another important provenance resource, the Jacques Seligmann & Co. Papers. These papers had been fully digitized in 2010 with support by the Getty, the Kress and the Terra Foundations but this was a next step in accessibility. Again, I drew on cross-institutional experiences of Smithsonian colleagues and on opinions from external provenance researchers. Some of our choices were a surprise to AAA staff, showing the value of differing perspectives in such a project.

To give you a brief example of how such materials assist in specialized provenance research, as a consultant to the Emil G. Buehrle Collection in Zurich for many years, I have relied on extensive documentation in the Seligmann Papers to study the profound influence of that gallery on the development of the collection and to help clarify the provenance path of many important artworks acquired by Buehrle from Seligmann. Moreover, the material sheds light on a closeknit dealer-collector relationship that evolved over many years. (Cezanne, Seurat)

One of my favorite findings is a letter written by Georges Seligmann to Germain Seligmann in June 1947—as dealers in the post-war era were starting to realize the potential of Emil Buehrle as a possible client: Seligmann wrote, “Burlet of Oerlikon—this man has manufactured anti-aircraft guns during the war and has made, from what I hear, an enormous fortune, and is very interested in paintings. He was one of those who bought from Fischer some paintings belonging to Rosenberg and [...] This man is going to have to give up some of the paintings which belong to Rosenberg. Should you have time, I suggest your going to see that Mr. Burlet and try to make a client out of him.” Many masterpieces acquired from Seligmann remain in the Buehrle collection today—they bear testimonial to the success of the dealer’s efforts.

These are only a small sample of materials that can be useful for provenance research at the AAA. Through future projects, such as digital on demand, we hope to continue to expand AAA’s global accessibility as a provenance resource.

## Provenienzforschung am Archives of American Art

Laurie A. Stein

2012 erhielt das Archives of American Art (AAA) umfangreiche Fördermittel der Samuel H. Kress Foundation, um sie bei der Erhaltung, der Programmierung sowie der Weiterentwicklung von Online-Suchmaschinen für einen Teil ihrer Sammlung zu unterstützen. In meiner Position als leitende Beraterin der Initiative für Provenienzforschung des Smithsonian wurde mir angetragen, verschiedene Ressourcen zu prüfen, um Informationen zu sammeln, die für die Provenienzforschung zur Kunst des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegszeit zentral waren.

Eine der ersten Anlaufstellen für jede neue Fragestellung in der Provenienzforschung ist für mich stets das Archives of American Art. Die Sammlung hält die einzigartige Möglichkeit bereit, an Informationen zu Sammlern\*, Händlern, Marktfragen sowie potentiellen und bestätigten Käufern zu gelangen. Sie beinhaltet eine Fülle an Details zu Künstlern und Ausstellungen, und aus den mitgeschnittenen Interviews erhält man oftmals ganz wichtige Informationen. Dass ich angefragt wurde, war also die Erfüllung eines Traumes für mich. Ich beriet mich mit Kollegen aus verschiedenen Abteilungen des Smithsonian und ließ mich auch von anderen amerikanischen Kollegen aus dem Arbeitsfeld der Provenienzforschung informieren.

Unter den Sammlungen, für deren Bearbeitung wir uns entschieden, sind die persönlichen Dokumente von Museumsangestellten, Kunsthistorikern und den sogenannten Monuments Men des Zweiten Weltkrieges, z.B. Perry Rathborne, S. Lane Faison, James Rorimer, George Stout oder Otto Wittmann. Weiterhin sind auch Dokumente von Galerien und Händlern dabei, z.B. die Schaeffer Galleries, die World House Galleries und J.B. Neumann. Die Unterlagen des Kunsthändlers Victor Sparks wurden komplett digitalisiert und online verfügbar gemacht. Findhilfen und je ein Onlineartikel informieren über die Inhalte der Sammlungen, inklusive detaillierter Verzeichnisse und Beschreibungen des Inhaltes einzelner Boxen, die den Usern als Schnellzugang dienen.

Daran anschließend habe ich 2016 auch als Beraterin für das Transkriptionsprojekt einer anderen für die Provenienzforschung sehr wichtigen Quellensammlung fungiert, der Jacques Seligmann & Co. Papers. Diese Dokumente waren 2010 bereits vollständig digitalisiert worden, mit

Unterstützung der Stiftungen Getty, Kress und Terra, aber die Transkription war die nächste Stufe der Zugänglichkeit. Auch hier konsultierte ich meine Kolleginnen und Kollegen am Smithsonian und externe Provenienzforscher. Einige unserer Entscheidungen waren für manche Mitarbeiter am Archives of American Art überraschend, was den Wert unterschiedlicher Perspektiven in einem solchen Projekt unter Beweis stellt.

Ich will Ihnen ein kurzes Beispiel dafür geben, wie diese Quellen der Provenienzforschung helfen: Als Beraterin der Sammlung E. G. Bührle in Zürich vertraue ich seit vielen Jahren auf die ausführliche Dokumentation in den Seligmann Papers, um den tiefgreifenden Einfluss dieser Galerie auf die Zusammensetzung der Sammlung zu erforschen und die Herkunft von vielen bedeutenden Kunstwerken, die Bührle von Seligmann erworben hat, offenzulegen. Weiterhin macht das Material eine enge Beziehung zwischen Händler und Sammler offenbar, die sich über Jahre hinweg entwickelte (Cezanne, Seurat).

Eines meiner Lieblingsfundstücke ist ein Brief, den Georges Seligmann im Juni 1947 an Germain Seligmann schrieb, als diverse Kunsthändler der Nachkriegszeit gerade begannen, Emil Bührle als potentiellen Kunden auszumachen. Seligmann schreibt: »Bulet aus Oerlikon – der Mann hat im Krieg Luftabwehrkanonen produziert, damit, wie ich höre, ein Vermögen gemacht und ist sehr an Gemälden interessiert. Er war einer von denen, der Fischer ein paar von Rosenbergs Bildern abkaufte und [...] der Mann wird einige der Bilder, die Rosenberg gehören, wieder abgeben müssen. Wenn du Zeit hast, schlage ich vor, dass du diesen Herrn Bulet mal besuchst und ihn zu einem Kunden machst.« Viele Meisterwerke, die damals von Seligmann erstanden wurden, sind noch heute Teil der Sammlung E.G. Buehrle – und legen so Zeugnis über den Erfolg des Kunsthändlers ab.

Dies sind nur einige Beispiele für Material aus unserer Quellensammlung, das für die Provenienzforschung nützlich sein kann. Geplante Projekte wie etwa die On-Demand-Digitalisierung sollen die globale Verfügbarkeit des AAA als Resource für Provenienzforschung erhöhen.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



# USA / LOS ANGELES

## Getty Research Institute



*Entrance to the Getty Research Institute © Getty*

The Getty Research Institute (GRI) in Los Angeles was founded in 1983 as one of the Getty Trust programs. These include the J. Paul Getty Museum, the Getty Conservation Institute, and the Getty Foundation. The Getty is a private non-profit institution administered by the Getty Trust. All collections—the Research Library and the Special Collections—focus on art history and related areas of visual culture. While the library seeks to be a global art research collection, the Special Collections are acquired selectively. Media include rare books, photographs, and prints; drawings, such as artists' sketchbooks; architectural plans and models; manuscripts, such as artists' letters; multiples and contemporary media, such as audio recordings and videos. Core areas are the history of collecting, provenance, and artists' archives as well as those of related art-world professions, such as architects, curators, conservators, art historians, dealers, and gallery archives. To promote research and public comprehension of art history and the special collections, the GRI has an impressive array of public programs, publications, and exhibitions. Every year hundreds of loans to international museum exhibitions bring GRI collections to new venues around the world.

# Getty Research Institute

*Marcia Reed*

The Getty Research Institute in Los Angeles was founded in 1983 as one of the Getty Trust programs to focus on art. Others were the J. Paul Getty Museum founded in 1974 with Mr. Getty's private collection, the Getty Conservation Institute, and the Getty Foundation. We are a private non-profit institution administered by the Getty Trust, with current president art historian Dr. Jim Cuno.

Under the leadership of GRI director Dr. Thomas Gaehtgens [who retired in May 2018, editor's note], approximately 220 people presently work at the GRI. Staff are art historians, librarians, curators, conservators, digital specialists, photographers, and indeed, many artists who work at the GRI as their day job. They research, conserve, and provide reference assistance on the GRI collections, which are accessible around the world via our online catalog and increasingly with digital versions of the collections. In addition, each year we have from 60-70 invited Getty scholars, fellows, and graduate interns, as well as exchange staff. Each scholar year has a theme intended to stimulate research; in 2003/04 the subject was "Markets and Values", concerning the business of art; in 2017/18 this year it is "Vandalism and Iconoclasm".

## GRI Collections

All collections—the Research Library and the Special Collections—focus on art history and related areas of visual culture. While the library seeks to be global, the special collections are selective. Core collecting areas are:

- 1) History of collecting and provenance. To provide documentation on processes of production, practices of collecting and display to investigate context and history for single works of art. This has been a fundamental area for collecting since our establishment, and includes archives from artists (and related professions in the art world such as architects and conservators), curators, collectors, foundational art historians, critics, galleries, and dealers.

- 2) New fields and areas of investigation for the history of art. For example, we collect intensively concerning art in Southern California, particularly in the postwar period when the region became a center for experiments in advanced art.

3) Documentation of encounters with non-Western cultures in Asia, Africa, and Latin America. Here, we collect selectively and with deliberation. At present, we are building strong collections on Southeast Asia (China and India) and North African colonial encounters. Our strongest initiative, presently being celebrated with the *Pacific Standard Time / Los Angeles-Latin America* initiative—more than 70 museum and gallery exhibitions in Southern California—is building collections of archives and individual documents on the history of art in Latin American countries.

When the GRI was established, we had virtually no collections, except a curatorial hand-library. The first thirty-some years were spent acquiring notable collections intended for research, and also for exhibition and publication. Special Collections span the Renaissance to the contemporary era, and their focus is always research. All of the categories delineated as in the initial conference questionnaire are precisely our core collecting areas. I would note that this list did not include artists, and for us that is an essential area, but also dealers and galleries, collectors, critics, curators, academics (professors of art history), photographers, architects, and art institutions or associations.

We do not have an elaborate written collecting policy in order to preserve a flexible approach, rather than fit diverse archival material into rigid, possibly inappropriate categories. However, the collections are primarily works on paper, in addition to multiples, models, audio and video recordings. The purpose of all archives is to reveal—for researchers—the process of conception and creation of art works or their subsequent histories. Correspondence, drafts of publications, research notes and ephemera, slides and photographs can all be included. Occasionally, art works on paper made or dedicated to the persons or parts of collections (but not major art works) on whom the archives focus are included; in archives of curators and architects, we have working models of exhibitions or architectural projects. When considering an archive, it is optimal to discuss it with the owners and/or artists to plan for the transfer to the GRI. Just to stress, rather than rigid rules about categories of materials, we are flexible in the case of each archive.

### A few Collection Statistics

- more than 23,000 linear feet of manuscripts and archives (Total storage of our special collections is 73,365 linear feet, within which is 56,736 linear feet of archival storage. We have eight vaults onsite; and a remote storage facility.)

- nearly 27,000 single prints and drawings in albums in collections, as well as many more remaining in the archives
- 1,100 collections of rare photographs
- almost 70,000 volumes of rare books, including fifteenth-century incunables and many contemporary artists' books

## Online Access

The GRI research library and special collections are accessible in a Primo database, which includes links to digitized holdings as well. We try to suit the depth and detail of cataloging description—whether just an inventory or more detail for selected important works and documents. Extensive finding aids are routinely prepared for all archives; finding aids or inventories often have item-level descriptions of important individual documents.

## Developing Archival Collections: The Process of Acquisition

In our considerations for further development of the special collections, including archives, whenever there is a major acquisition or donation to be proposed, a large group of curators, art historians, and the GRI directors meet to deliberate about the collection and discuss its merits. The lead curator presents the proposed acquisition, and will have done a considerable amount of research to prepare the written proposal. She has physically examined the collection; researched the contents of the archive, considering whether or how much of it has been published, and thus has assessed the potential of the archive for innovative research and publication. Of course, curators routinely investigate the integrity, legal ownership, and concerns about patrimony and legal export, as well as the condition of the material.

To give some detail about several of our larger archives, which contain considerable documentation of individual artists, I will discuss four of the most important archives: one of the oldest gallery archives we hold, the Knoedler gallery records (M. Knoedler & Co.); a collector's archive, the Jean Brown Archive of Dada, Surrealism and Fluxus; an artist's archive, the Robert Mapplethorpe archive; and a curator's archive, from Harald Szeemann.

## Knoedler Gallery Records

The complete archive of the gallery's operations from the 1850s to 1971 (when Knoedler was acquired by the collector Armand Hammer) includes stock books, sales books, and commission books; correspondence with collectors, artists, art dealers, and other associates; photographs of art-works sold by the gallery; records from the firm's offices in London, Paris, and other cities; exhibition files; framing and restoration records, and records of the firm's Print Department.

One of the largest archives we have ever acquired, this collection of meticulous records on art works and related accounting documents illuminates the business relationships of what is arguably America's oldest and most preeminent art galleries. Founded in 1848 as the New York branch of the French firm Goupil & Cie before the creation of most North American museums, the Knoedler Gallery played a central role as a conduit for the masterworks that established American collections. The firm's archive traces the development of the once provincial American art market into one of the world's leading art centers and the formation of the private art collections that would ultimately establish the nation's leading art museums, such as the Frick Collection and the National Gallery of Art.

Knoedler's files added remarkable unpublished material to the GRI's collections on the history of taste, the art market, collecting, patronage, artists, and major works of art. It complements dealers' archives that were already at the GRI, such as Goupil & Cie (later Boussod, Valadon & Cie) and Duveen Brothers, which were in business in the same era, often with the same clients. The Knoedler Archive was housed for decades in the Knoedler Gallery's New York office, and basically inaccessible. Now portions of the archive have been digitized with support from the National Endowment for the Humanities, ensuring accessibility for the broadest possible range of international researchers.

## Jean Brown Archive of Dada, Surrealism and Fluxus

Acquired in 1985, the Jean Brown Archive was the first major acquisition by Getty Research Institute to include avant-garde movements and post-war artistic practices. It included Dada and Surrealist books, objects, and works on paper; a notable Fluxus collection, artists' archives, lettrist works, mail art, more than four thousand artists' books, and a library of catalogues and monographs. The Brown Archive became the foundation for the GRI's twentieth-century collections. It has guided the way that we

collect across media, gathering rare books, prints, photographs, as well as manuscripts, and archives that contextualize the artistic production of a certain group, a place, or a time-period. Jean Brown worked with advisors, such as MoMA bibliographer Bernard Karpel and Fluxus leader George Maciunas, and she had remarkable personal intuition for collecting. This archive brought smaller archival collections including Johannes Baader, Richard Huelsenbeck, Dick Higgins, Benjamin Patterson, and most notably, our first collections on and by Marcel Duchamp.

## Robert Mapplethorpe Archive

Donated by the Robert Mapplethorpe Foundation, the Robert Mapplethorpe Archive may be the most valuable archive in our collection. It is a notably complete record of Mapplethorpe's life and work. There is comprehensive coverage of his artistic and commercial career and several hundred photographs of non-editioned and commercial work, test prints, and variants. The archive includes exhibition information, inventories, press clippings, interviews, and videotapes. Ephemeral publications record events, among them the landmark 1990 Cincinnati trial. There is personal correspondence with close friends and intimates Patti Smith and Sam Wagstaff. In addition to works that Mapplethorpe owned or that were given to the Mapplethorpe Foundation after his death in 1989 are including photographs of Mapplethorpe and his artwork taken by contemporaries such as Lynn Davis and Francesco Scavullo.

Documenting the artist's processes of conception and his innovative approach to making art, there are dozens of Polaroids, and more than 200 unique works of art, including drawings, hand-painted collages, and assemblages, some of which combine found objects with photographs or Polaroids. Dating before 1975 and overshadowed by the power of his later large-format photographs, these early works are largely unfamiliar in spite of the importance they hold in understanding the artist's formative years. They complement the approximately 1,900 limited edition photographs and other works of art housed at the Getty Museum that are jointly owned with the Los Angeles County Museum of Art. At the GRI, researchers can also work with the archives of Mapplethorpe's partner, curator Sam Wagstaff and his dealer Harry Lunn. This acquisition illustrates one of the GRI's principal collecting strategies, that is, to build on our strengths and to acquire overlapping archives and related collections to enrich and deepen the possibilities of research.

## Harald Szeemann Archive

Including his extensive library and archive on art and culture formerly housed in his “Fabbrica” in Maggia, Switzerland, the Harald Szeemann Archive and Library was the working research collection of the most famous curator of the post-World War II era. Szeemann was an ardent advocate of modern and contemporary art, from Dada, Surrealism, and Futurism, to conceptualism, post-minimalism, performance art, and new forms of installation and video art. The archival portion is a complete record of Szeemann’s correspondence with major artists, curators, and scholars from the late 1950s until his death in 2005. Approximately 1,500 linear feet of archival research files contain letters, ephemera, prints, drawings, floor plans, date books, videotapes, and a complete photographic record documenting Szeemann’s projects and the artists with whom he was associated.

This acquisition brought Szeemann’s extensive library, with 1,500 linear feet of rare monographs, artists’ books, and limited edition publications, as well as specialized collections on topics ranging from anarchism, science fiction, and pataphysics to other lesser-known artistic movements. We always record the provenance of collections we take in, even for library books. To find the contents of Szeemann’s library or a particular book he may have owned, you can search “Harald Szeemann Collection” in our online catalog or enter an author or title and the keyword “Szeemann”. I believe that Szeemann’s archive was assembled not only for his own curatorial projects, but also with the generous idea that future researchers, indeed the world of art history, would profit from it and continue Szeemann’s contributions in the future.

## The Importance of Research

The GRI’s middle name is “research”. This is the core institutional activity in which all staff engage, and for which we bring scholars to the Getty, as well as make our collections publicly available online. We particularly encourage research on the special collections which are acquired not for their histories of past publication or for exhibitions but to foster new research. We value all types of publication: in books, journals, online, and offer specific opportunities in the Getty Research Journal. When we acquire archives, we request non-exclusive rights from the owners or rights holders which allow publication. (If we are not able to secure these

non-exclusive permissions for publication, it is a deal-breaker, because we do not wish to hold material which is restricted in its scholarly uses.)

An important part of GRI curators' jobs is not only to develop and to manage the collections researching and organizing incoming acquisitions and donations, but also to promote them through publications, through collaborative work such as reference and research assistance to colleagues, and through exhibitions. We have four to five regularly scheduled exhibitions in the GRI Galleries, usually with publications. These provide opportunities to present archives to the public, and to promote an understanding of the importance of collecting and research on primary documents. In addition, we have an active exhibition loan program which lends hundreds of works from the archives to other institutions' exhibitions around the world. Since the 1980s, museums including the Getty Museum, have increasingly included archival documents—letters, manuscripts, and ephemera from archives—in major museum exhibitions and catalogues. In this period, which was the GRI's first decade before we moved to the Getty Center in Brentwood Richard Meier campus,—we did not actually have our own building or adequate reading room space and collections were in storage.—Thus, this was one of the ways we were able to promote the significance of the GRI special collections.

## Concerning the Definition of Archives

Archives can be defined in a number of ways. Because they are personal or are the product of years of activity, the ways in which they are constructed very different as well.

An archive can be the surviving documents of a figure—that is all of what was saved—and you can't save everything! Or it can be partial: documenting a particular project, a chronological section of an entire career or business. Archives are often dispersed among friends and family members, during a lifetime or afterwards. Archives are frequently part of a larger estate, and often viewed as not the most valued part.

As archivists, curators, or researchers, we think their purpose is to serve as primary documents: they come directly from the source. Others, such as family members and loved ones, have emotional attachments or agendas concerning renown, authentication of art works.

Archives are often constructed by either the artists or someone else—a collector perhaps—for personal reasons. Rather than being pristine

primary documents, archives have an optics or a particular perspective. They are never objective.

Occasionally, but increasingly, a gallery or art-world insider has cherry-picked an archive for especially valuable works, like sketches, possibly to be sold separately as art, but indeed these may be important works-in-progress that document the conception of a major art work. It leaves the archive like a piece of Swiss cheese.

So, this is just a final caution that archives are always complex and multi-dimensional, but very interesting ones because they are highly personal and immediate, full of intriguing historical information.

# USA / LOS ANGELES

## Getty Research Institute



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Marcia Reed © Foto: Robert Gruber*

Das Getty Research Institute (GRI) in Los Angeles wurde 1983 vom Getty Trust gegründet, dem auch das J. Paul Getty Museum, das Getty Conversation Institute und die Getty Foundation angehören. Das Getty ist eine private Non-Profit-Organisation unter der administrativen Leitung des Getty Trust. Alle Sammlungen – die Forschungsbibliothek und die Sondersammlungen – konzentrieren sich auf die Kunstgeschichte und Bereiche mit Bezug zur visuellen Kunst. Während der Bibliotheksbestand so umfassend wie möglich sein soll, sind die Spezi­alsammlungen selektiv angelegt. Unter den gesammelten Medien sind seltene Bücher, Fotografien, Drucke, Zeichnungen (zum Beispiel aus Skizzenbüchern), Architekturpläne und Modelle, Manuskripte wie beispielsweise Briefe, Multiples, aber auch moderne Formate wie Audio- und Videoaufnahmen. Die wichtigsten Sammlungsbereiche betreffen die Geschichte des Sammelns, Provenienzforschung und private Archive von Künstlern oder anderen Akteuren der Kunstwelt, wie etwa Architekten, Kuratoren, Konservatoren, Kunsthistorikern, Kunsthändlern und Galeristen. Zur Förderung der Erforschung und des öffentlichen Verständnisses der Spezi­alsammlungen und der Kunstgeschichte erarbeitet das GRI nicht nur eine Vielzahl öffentlicher Programme, Ausstellungen und Publikationen, sondern verleiht auch jedes Jahr hunderte Objekte an Museen und Galerien weltweit.

# Getty Research Institute

*Marcia Reed*

Das Getty Research Institute in Los Angeles wurde 1983 vom Getty Trust als eine seiner Initiativen im Kunstbereich gegründet. Weitere sind das 1974 gegründete J. Paul Getty Museum, das Herrn Gettys private Sammlung beherbergt, sowie das Getty Conversation Institute und die Getty Foundation. Wir sind eine private Non-Profit-Organisation unter der administrativen Leitung des Getty Trust, dessen aktueller Präsident der Kunsthistoriker Dr. Jim Cuno ist.

Unter GRI-Direktor Dr. Thomas Gaehtgens [der im Mai 2018 in den Ruhestand gegangen ist; Anm. d Red.] arbeiten zur Zeit etwa 220 Personen am Institut. Unter den Angestellten sind Kunsthistoriker\*, Bibliothekare, Kuratoren, Restauratoren, Informatiker, Fotografen und auch viele Künstler, die hier ihren Lebensunterhalt verdienen. Sie erforschen und erhalten die Sammlung des GRI und assistieren bei der Recherche im Online-Katalog, der die Sammlungen in digitaler Form weltweit zugänglich macht. Außerdem empfangen wir jedes Jahr 60-70 Getty-Wissenschaftler, Stipendiaten und Praktikanten. Hinzu kommen Mitarbeiter, die an Austauschprogrammen teilnehmen. Für jedes Jahr legen wir ein wissenschaftliches Thema fest, das neue Forschung und Diskurse anregen soll. 2003/04 war dies zum Beispiel »Märkte und Werte«, wobei es um den Kunstmarkt ging, für 2017/18 ist unsere Wahl auf »Vandalismus und Ikonoklasmus« gefallen.

## Die Sammlungen des GRI

Alle Sammlungen – die Forschungsbibliothek und die Sondersammlungen – konzentrieren sich auf die Kunstgeschichte und Bereiche mit Bezug zur visuellen Kunst. Während die Bibliothek so umfassend wie möglich sein soll, sind die Spezialsammlungen selektiv angelegt. Es gibt folgende Kernbereiche:

- 1) Geschichte des Kunstsammelns und Provenienzforschung: Hier sollen Produktionsprozesse sowie Sammel- und Ausstellungspraktiken dokumentiert werden, um Kontext und Geschichte von einzelnen Kunstwerken untersuchen zu können. Seit der Gründung ist dies ein Kernbereich unserer Arbeit, der Archive von Künstlern (und anderen künstlerisch Tätigen wie Architekten und Restauratoren), Kuratoren, Sammlern,

bedeutenden Kunsthistorikern, Kritikern, Galerien und Kunsthändlern umfasst.

2) Neue Forschungsfelder der Kunstgeschichte: Wir sammeln beispielsweise intensiv Material zu südkalifornischer Kunst, besonders aus der Nachkriegszeit, als die Region zu einem Zentrum für Gegenwartskunst avancierte.

3) Die Dokumentation von Begegnungen mit nicht-westlichen Kulturen in Asien, Afrika und Lateinamerika: In diesem Bereich gehen wir selektiv und mit Bedacht vor. Im Moment bauen wir Sammlungen auf, die sich vor allem auf Südostasien (China und Indien) sowie die Kolonialzeit in Nordafrika konzentrieren. Unsere umfangreichste Aktivität ist der Aufbau von Sammlungen mit Archiven und persönlichen Dokumenten zur Geschichte der Kunst in lateinamerikanischen Ländern. Dies wird gerade mit der über 70 Ausstellungen in Museen und Galerien Südkaliforniens umfassenden Initiative *Pacific Standard Time / Los Angeles-Latin America* gefeiert.

Bei der Gründung des GRI hatten wir im Grunde noch keinerlei Sammlungen, lediglich eine kuratorische Handbibliothek. Die ersten mehr als dreißig Jahre waren der Akquise nennenswerter Sammlungen gewidmet, die für Forschung, aber auch für Ausstellungen und Publikationen genutzt werden sollten. Die Spezialsammlungen reichen von der Renaissance bis zur heutigen Zeit und sie dienen stets vorrangig der Forschung. Die Kategorien, die im ursprünglichen Fragebogen zu dieser Konferenz vorgegeben waren, entsprechen auch unseren Hauptsammlungsbereichen. Anzumerken ist, dass diese Liste Künstler nicht anführt – diese stellen für uns einen essentiellen Bereich dar, ebenso wie Kunsthändler und Galerien, Sammler, Kritiker, Kuratoren, Wissenschaftler (Professoren der Kunstgeschichte), Fotografen, Architekten und Kunstinstitutionen oder -vereinigungen.

Wir haben keine ausformulierten, komplizierten Sammlungsrichtlinien, um methodisch flexibel bleiben zu können anstatt diverser Archivmaterial in starre, womöglich ungeeignete Kategorien zwingen zu müssen. Das Archivmaterial besteht hauptsächlich aus Papierdokumenten, hinzu kommen Multiples und Modelle sowie Audio- und Videoaufnahmen. Das Ziel aller Archive ist es, Forschenden den Prozess der Ideenfindung und Entstehung von Kunstwerken und ihre anschließende Geschichte zu offenbaren. Briefe, Entwürfe für Publikationen, Recherchenotizen und Ephemera, Dias und Fotografien können dazu dienen. Mitunter sind auch Kunstwerke auf Papier (keine wirklich bedeutenden allerdings) dabei, die

von der oder für die jeweils relevante Person angefertigt wurden, auf die sich das Archiv konzentriert. In den Sammlungen zu Kuratoren und Architekten sind auch Arbeitsmodelle von Ausstellungen oder architektonischen Projekten zu finden. Wenn wir den Erwerb einer Sammlung in Erwägung ziehen, ist es stets am besten, den Transfer zum GRI mit den Besitzern und/oder Künstlern im Voraus durchzusprechen. Ich will nochmals betonen: Statt bei der Akquise nach strikten Kategorien vorzugehen, gehen wir an diese Aufgabe bei jedem neuen Archiv flexibel heran.

## Einige Zahlen aus der Sammlungstatistik

- mehr als 7.000 Regalmeter Manuskripte und Archive  
(Die Gesamtheit der von uns aufbewahrten Materialien unserer Spezialsammlungen beträgt 22.362 laufende Meter, davon 17.293 Meter Archivmaterial. Vor Ort haben wir acht Magazine und es gibt ein Außendepot.)
- etwa 27.000 Einzeldrucke und Zeichnungen in Alben in der Sammlung sowie viele weitere im Archiv
- 1.100 Sammlungen seltener Fotografien
- fast 70.000 Exemplare seltener Bücher, darunter Inkunabeln aus dem 15. Jahrhundert und viele zeitgenössische Künstlerbücher

## Onlinezugang

Die Forschungsbibliothek des GRI und die Spezialsammlungen sind über eine Primo-Datenbank zugänglich, die auch Links zu unseren digitalisierten Beständen beinhaltet. Wir versuchen, die Kurzbeschreibungen im Katalog anzupassen: Manchmal ist es nur ein Inhaltsverzeichnis, für ausgewählte, wichtige Arbeiten und Dokumente gibt es hingegen detailliertere Angaben. Ausführliche Findhilfen werden für alle Archive standardmäßig eingerichtet. Häufig enthalten die Findhilfen und Bestandslisten kurze, zusammenfassende Beschreibungen auf Objektebene für einzelne wichtige Dokumente.

## Entwicklung von Archivsammlungen: Erwerbung

Was die Weiterentwicklung der Spezialsammlungen und Archive angeht, so kommt, wenn ein Angebot oder der Vorschlag einer wichtigen Erwerbung oder Schenkung im Raum steht, ein vielköpfiges Gremium aus Kuratoren, Kunsthistorikern und dem Direktorium des GRI zusammen und berät sich. Die Chefkuratorin präsentiert den anderen die vorge-

schlagene Erwerbung. Dem ging in der Regel bereits einiges an Rechercheaufwand voraus, um einen schriftlichen Antrag vorzubereiten. Sie hat sich die Originaldokumente persönlich angesehen, sich einen Überblick über die Sammlung verschafft, recherchiert, wie viel davon bereits veröffentlicht wurde und ist so zu einer Einschätzung im Hinblick auf das Potential des Materials für innovative Forschung und Publikation gelangt. Standardmäßig überprüfen Kuratoren natürlich auch die Integrität der Sammlung, die rechtlichen Eigentumsverhältnisse, eventuelle Erbschaftsfragen und geltende Exportbestimmungen sowie den allgemeinen Zustand des Materials.

Ich möchte nun vier unserer größeren Archive, die eine beträchtliche Menge an Dokumenten zu einzelnen Künstlern beinhalten, ausführlicher vorstellen: eines der ältesten Galeriearchive in unserem Besitz, das der Galerie M. Knoedler & Co.; ein Sammlerarchiv, das Jean Brown-Archiv zu Dada, Surrealismus und Fluxus; ein Künstlerarchiv, nämlich das von Robert Mapplethorpe; und zuletzt das Kuratorenarchiv von Harald Szeemann.

## Das Archiv der Knoedler Galerie

Das vollständige Archiv der Galerieaktivitäten von den 1850ern bis 1971 (als Knoedler von dem Sammler Armand Hammer aufgekauft wurde) beinhaltet Inventur-, Verkaufs- und Kommissionsbücher; den Schriftverkehr mit Sammlern, Künstlern, Kunsthändlern und anderen Partnern; Fotografien von Kunstwerken, die die Galerie verkauft hat; Unterlagen der Büros in London, Paris und anderen Städten; Ausstellungsdokumente; Unterlagen zu Rahmungen und Restaurationen, und jene der Printabteilung des Unternehmens. Als eines der größten Archive, das wir jemals erworben haben, beleuchtet diese sorgfältig angelegte Sammlung von Dokumenten zu Kunstwerken und mit ihnen verbundenen administrativen Vorgängen die Geschäftsbeziehungen der vielleicht ältesten und wichtigsten Kunstgalerie der USA. 1848 als New Yorker Zweigstelle des französischen Unternehmens Goupil & Cie gegründet, also vor der Gründung der meisten Museen Nordamerikas, spielte die Galerie Knoedler eine zentrale Rolle als Vermittler jener Meisterwerke, mit denen amerikanische Sammlungen aufgebaut wurden. Das Archiv dieser Firma zeichnet die Entwicklung des einst so provinziellen amerikanischen Kunstmarktes zu einem der wichtigsten Marktplätze für Kunst weltweit sowie der Herausbildung jener privaten Sammlungen nach, die schließlich die führen-

den Kunstmuseen der Nation begründen sollten, wie etwa die Frick Collection und die National Gallery of Art.

Die Dokumente Knoedlers bereicherten die GRI-Sammlungen zur Geschichte des ästhetischen Geschmacks, zum Kunstmarkt und der Sammlertätigkeit sowie zum Mäzenatentum, zu Künstlern und wichtigen Kunstwerken um teilweise bemerkenswertes, unveröffentlichtes Material. Es komplementiert Händlerarchive, die sich bereits am GRI befanden, wie etwa jenes von Goupil & Cie (später Boussod, Valadon & Cie) oder das der Duveen-Brüder, die zur selben Zeit aktiv waren, oftmals sogar dieselben Kunden hatten. Das Knoedler-Archiv war jahrzehntelang im New Yorker Büro der Galerie Knoedler untergebracht und somit so gut wie unzugänglich gewesen. Nun sind Teile dieses Archivs mit Unterstützung des National Endowment for the Humanities digitalisiert und damit für das größtmögliche internationale Wissenschaftspublikum zugänglich gemacht worden.

### Das Jean Brown-Archiv zu Dada, Surrealismus und Fluxus

Das Jean Brown-Archiv wurde 1985 erworben und war die erste große Sammlung des Getty Research Institute, die Material zu Avantgarde- und Nachkriegskunst enthielt. Sie umfasst Bücher, Objekte und Arbeiten auf Papier aus Dada und Surrealismus, eine beträchtliche Fluxus-Sammlung, Künstlerarchive, lettristische Werke, Mail Art, mehr als 4.000 Künstlerbücher und eine Bibliothek mit Katalogen und Monographien. Das Brown-Archiv war für das GRI die Grundlage für seine Sammlungen zum 20. Jahrhundert. Es war wegweisend für unsere medienübergreifende Sammlungstätigkeit, die seltene Bücher, Drucke, Fotografien und Manuskripte sowie Archive umfasst, die vor allem der Kontextualisierung der künstlerischen Produktion einer bestimmten Gruppe, eines Ortes oder einer Zeit dienen. Jean Brown arbeitete mit Beratern zusammen, etwa dem MoMA-Bibliographen Bernard Karpel oder George Maciunas, einem führenden Mitglied der Fluxus-Bewegung, und zeigte auch selbst einen bemerkenswerten Sammlerinstinkt. Mit dieser Sammlung kamen Teilarchive zu u.a. Johannes Baader, Richard Huelsenbeck, Dick Higgins, Benjamin Patterson und vor allem von und über Marcel Duchamp in unseren Besitz.

## Das Robert Mapplethorpe-Archiv

Als Schenkung der Robert Mapplethorpe Foundation in unseren Besitz gelangt, ist das Robert Mapplethorpe-Archiv unsere wohl wertvollste Sammlung. Es ist eine bemerkenswert vollständige Erfassung seines Lebens und Wirkens. Die Materialien decken seine künstlerische und kommerzielle Karriere ausführlich ab und werden ergänzt durch mehrere Hundert Fotografien von unveröffentlichten und kommerziellen Arbeiten und Testdrucken sowie verschiedenen Ausführungen der Werke. Das Archiv beinhaltet Informationen zu Ausstellungen, Bestandslisten, Zeitungsausschnitte, Interviews und Videoaufnahmen. Wichtige Ereignisse werden durch ephemere Veröffentlichungen dokumentiert, darunter der richtungsweisende Cincinnati-Prozess von 1990. Ein Teil besteht auch aus der privaten Korrespondenz mit den engen Freunden und Vertrauten Patti Smith und Sam Wagstaff. Neben den Werken, die Mapplethorpe selbst besessen hat oder die er der Mapplethorpe Foundation nach seinem Tod 1989 vermachte, sind auch Fotografien von Mapplethorpe und seinen Arbeiten in der Sammlung zu finden, die von Zeitgenossen wie Lynn Davis und Francesco Scavullo gemacht wurden.

Weiterhin gibt es Dutzende Polaroids und mehr als 200 einzigartige Kunstwerke, darunter Zeichnungen, handgemalte Collagen und Assemblagen, von denen einige diverse Fundobjekte mit Fotografien oder Polaroids kombinieren – allesamt dokumentieren sie den Prozess der Ideenfindung des Künstlers und seine innovative Herangehensweise an das künstlerische Schaffen. Vor 1975 entstanden und im Schatten seiner späteren ausdrucksstarken und großformatigen Fotografien stehend, ist dieses Frühwerk weitgehend unbekannt, obwohl es für das Verständnis der prägenden Jahre dieses Künstlers immens wichtig ist. Sie komplementieren die etwa 1.900 Fotografien in limitierter Auflage und andere Kunstwerke, die im Getty Museum untergebracht sind und sich im gemeinsamen Besitz mit dem Los Angeles County Museum of Art befinden. Am GRI können Forschende auch die Archive von Mapplethorpes Partner, dem Kurator Sam Wagstaff, und seines Kunsthändlers Harry Lunn nutzen. Die Anschaffung illustriert eine der zentralen Sammelstrategien des GRI, nämlich unsere Sammlungsschwerpunkte und somit die Möglichkeiten der Erforschung immer weiter auszubauen, indem wir Archive erwerben, deren Material sich überschneidet.

## Das Harald Szeemann-Archiv

Das Harald Szeemann-Archiv und die angeschlossene Archivbibliothek, welche die umfangreiche Bibliothek Szeemanns und seine Sammlungen zu Kunst und Kultur enthalten, die zuvor in dessen »Fabbrica« in der schweizerischen Gemeinde Maggia untergebracht waren, bildeten die Arbeits- und Forschungssammlung des berühmtesten Kuratoren der Nachkriegszeit. Szeemann war ein leidenschaftlicher Befürworter der modernen und zeitgenössischen Kunst – von Dada, Surrealismus und Futurismus über Konzeptkunst, Postminimalismus und Performancekunst bis hin zu neuen Formen der Installation und der Videokunst. Das Archivmaterial umfasst eine vollständige Dokumentation des Schriftverkehrs zwischen Szeemann und bedeutenden Künstlern, Kuratoren und Wissenschaftlern von den 1950er-Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 2005. Das mehr als 450 Regalmeter umfassende Material besteht aus Briefen, Ephemera, Drucken, Zeichnungen, Grundrissen, Terminbüchern, Videoaufnahmen und dem vollständigen Fotoarchiv, das Szeemanns Projekte und Beziehungen zu Künstlerinnen und Künstlern dokumentiert.

Der Ankauf enthielt auch Szeemanns umfassende Bibliothek mit 450 Regalmetern an seltenen Monographien, Künstlerbüchern und Publikationen limitierter Auflage sowie Spezialsammlungen zu Themen wie Anarchismus, Science Fiction, Pataphysik und anderen, weniger bekannten Kunstbewegungen. Wir dokumentieren stets die Herkunft von Sammlungen, die wir annehmen, auch wenn es nur um Bibliotheksbücher geht. Um den Inhalt von Szeemanns Bibliothek oder eines bestimmten Buches aus dieser in Erfahrung zu bringen, können Sie zum Beispiel »Harald Szeemann Collection« in das Suchfeld unseres Onlinekataloges eingeben, oder einen Titel und Autor und dazu das Schlagwort »Szeemann«. Ich bin davon überzeugt, dass Szeemann seine Sammlung nicht ausschließlich für seine eigenen kuratorischen Projekte zusammengestellt hat, sondern auch mit der großzügigen Idee dahinter, dass zukünftige Forschende, ja die gesamte Kunstwelt, davon profitieren und Szeemanns Arbeit fortsetzen würden.

## Warum Forschung wichtig ist

Der zweite Vorname des GRI ist »Forschung«. Sie ist die zentrale Aktivität unserer Institution, an der alle unsere Mitarbeiter beteiligt sind und für die wir Wissenschaftler ans Getty einladen und unsere Sammlungen im Netz öffentlich verfügbar machen. Wir fördern insbesondere neue For-

schungsarbeiten, die sich mit den Spezialsammlungen auseinandersetzen, denn viele davon wurden genau dafür erworben, und nicht allein wegen historischer Publikationen oder für neue Ausstellungen. Jede Veröffentlichungsform hat für uns ihren Wert: in Büchern, Zeitschriften oder online. Mit dem *Getty Research Journal* bieten wir auch eine exklusive Publikationsmöglichkeit an. Wenn wir eine Sammlung in unser Archiv aufnehmen, erwarten wir von den Besitzern oder Rechteinhabern stets nicht-exklusive Publikationsrechte. (Tatsächlich hängt von diesen nicht-exklusiven Erlaubnissen jeder Deal ab, denn wir wollen kein Material in unserem Besitz haben, dessen wissenschaftliche Nutzung eingeschränkt ist.)

Ein wichtiger Aspekt der Tätigkeit eines GRI-Kurators ist es nicht nur, die Erforschung der Sammlung voranzutreiben und zu organisieren sowie neu eintreffende Anschaffungen und Schenkungen zu managen, sondern auch, diese zu verbreiten – durch Publikationen, durch Hilfe für und Zusammenarbeit mit Kollegen, etwa in Form von Recherchehilfe, und durch die Organisation von Ausstellungen. Es finden regelmäßig vier bis fünf Ausstellungen am GRI statt, in der Regel begleitet von Publikationen. Sie stellen Möglichkeiten dar, unsere Archive der Öffentlichkeit vorzustellen und ein größeres Verständnis für die Bedeutung des Sammelns und Erforschens von Primärmaterial zu schaffen. Zusätzlich verleihen wir hunderte Werke aus unseren Archiven für Ausstellungen an andere Einrichtungen weltweit. Seit den 1980er-Jahren zeigen Museen, darunter auch das Getty, verstärkt Archivmaterial – also Briefe, Manuskripte und Ephemera – in großen Ausstellungen und den dazugehörigen Katalogen. Die 1980er-Jahre waren unser erstes Jahrzehnt, wir waren noch nicht ins Getty Center auf den Richard Meier-Campus in Brentwood umgezogen, hatten dementsprechend kein eigenes Gebäude und keinen Platz für einen eigenen Lesesaal, die Sammlungen waren eingelagert. Der Verleih war also ein Weg, der Öffentlichkeit trotzdem die Bedeutung der Spezialsammlungen des GRI nahezubringen.

## Über die Definition von Archiven

Archive lassen sich in verschiedener Weise definieren. Weil sie sehr persönlich bzw. das Produkt von vielen Jahren unterschiedlichster Tätigkeit sind, sind sie auch auf ganz unterschiedliche Arten und Weisen aufgebaut.

Ein Archiv kann aus den hinterlassenen Dokumenten einer Persönlichkeit bestehen – d.h. alles, was davon übrig ist, denn man kann nicht

alles retten! Oder es kann nur einen Teil abbilden, ein bestimmtes Projekt dokumentieren, oder einen bestimmten zeitlichen Abschnitt einer Karriere bzw. eines Unternehmens. Die Materialien eines Archivs sind oftmals unter Freunden und Familienmitgliedern verstreut, schon zu Lebzeiten der jeweiligen Person oder danach. Häufig sind sie Teil eines größeren Nachlasses – und werden oft nicht als dessen wertvollster Aspekt angesehen.

Für uns Archivare, Kuratoren oder Forschende ist ihr Wert klar: Sie dienen als Primärdokumente, die direkt von der Quelle kommen. Andere Personen, etwa Familienmitglieder und Vertraute, mögen hingegen emotionale Bindungen zu dem Material haben oder andere Prioritäten setzen, die zum Beispiel den Ruf der verstorbenen Persönlichkeit oder die Authentifizierung von Kunstwerken betreffen.

Archive werden häufig von den Künstlern selbst oder von jemand anderem – einem Sammler zum Beispiel – aus persönlichen Motiven heraus zusammengestellt. Statt also aus unberührten, ursprünglichen Dokumenten zu bestehen, sind Archive stets bereits mit einem bestimmten Blick geschaffen worden. Sie sind niemals objektiv.

Manchmal, immer öfter, erwerben Galerien oder Insider der Kunstwelt Archivmaterial vorrangig wegen einiger besonders wertvoller Stücke darin, etwa Skizzen, die das Potential haben, separat auf dem Kunstmarkt verkauft zu werden. Tatsächlich sind dies aber oft wichtige Vorstufen, die die Entstehung eines bedeutenden Kunstwerks dokumentieren. Ihr Verkauf lässt jedes Archiv wie ein Stück Schweizer Käse zurück.

Am Ende dieses Vortrages soll also die abschließende Mahnung stehen, dass Archive immer komplex und mehrdimensional sind – aber immer sehr interessant, denn sie sind in hohem Maße persönlich und unmittelbar und reich an faszinierenden historischen Informationen.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



## FRANCE / PARIS

# Kandinsky Library, Centre Pompidou



*Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou © Photo: Hervé Véronèse*

The Kandinsky Library is the research and documentation centre of the Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. It is one of the most important libraries specialising in the arts, where all the visual arts are represented, together with all media and supports providing source information on visual creation of the 20th and 21st centuries.

The collection is divided into six main sectors: books, reviews, archives, the photographic collection, audiovisual documents and documentary dossiers.

The library has a particularly well-stocked array of artists' books, private archives and 20th century manuscripts that have come from collectors or major artists.

The Kandinsky Library is open to researchers with appropriate credentials.

To find out more about the conditions for using the library, visit the documentation portal.

# Kandinsky Library, Centre Pompidou

*Didier Schulmann*

Good morning ladies and gentlemen, dear colleagues, thank you very much for the invitation and excuse my poor English. I will talk about the third floor of the Pompidou Centre and especially about the lecture room where scholars are working on our collection.

This department of the Pompidou Centre is very ancient. It was planned in the very beginning of the building during the 1970s to be settled where it is now. You have to imagine that Paris had no place to study back then, no way to get access to any archive or documentation about modern or contemporary art. There were no university libraries, there was no documentation centre anywhere, so it was a really important foundation which occurred with the Pompidou Centre.

The Centre opened in 1977 and so we are 40 years old now. All the material which was planned to be gathered here continues coming in every day.

In the 1980s, the lecture room was crowded by students who had no other place to go. In the 1990s, we changed the placement of the collections a bit. You have to imagine that at this time, the collections were mainly collections of books, periodicals, ephemera—printed material. There were very few original archives. The only existing archives were those of some eminent artists of the beginning of the 20th century like Sonia Delaunay. In 1981, the Kandinsky Archives came into the Pompidou and changed the scope of this department a lot.

We introduced our first data system around 1995 and in 2001, this department, which was the Documentation Générale du Musée National d'Art Moderne, became Bibliothèque Kandinsky. Why Kandinsky? Because the former director of the museum, Alfred Pacquement, decided to give a name to this department and he wanted to use the name of an artist, a foreign artist, a modern artist, a theoretist, a teacher, a writer—so Kandinsky.

The architecture was completely renewed, maybe some of you have already come to this place and know this very special architecture which is rather difficult for the people who are working there—but scholars like it. Now we are in a huge competition with our colleagues from the INHA, Institut national d'histoire de l'art, who have a beautiful lecture room, la Salle Labrouste. And it's interesting to be in competition with another department. Ours is very different from the ancient Salle Labrouste.

We organize our collections by what we call the “producers” of the archives: artists, architects, designers, critics, collectors, galleries, editors, photographs, video- and filmmakers, cultural institutions, and what we call “collection documentaire”. So far for the archives.

For the books of course, we have a normal database like in a library. When you look at the names of the artists in our archive, you see that some of them are very well-known and some of them are only known in France, and it’s the same for the collectors and the critics. We gathered archives of collectors and critics which are very connected with our collection of artworks, and it’s the same for art galleries and publishers, because as you may know, we have the Rosenberger Collection coming from Leonce Rosenberg and various archives from different galleries that were active in Paris.

We have focused our efforts on our photographers, the art photographers, because we consider that photographs are a very important source for artistry and not only for illustration and iconography. But consider a complete collection of photography—the photographers are working, used to work, and still work on series—so when they are in a gallery, in a workshop, they shoot everything they have under their eyes and they produce a complete catalogue of an event like an exhibition or a display in a gallery or museum.

We have several very important collections of photography, one of them was just digitalized a few weeks ago. It contains nearly 200,000 glass plate negatives. All this photography has to be considered as a primary source for art history.

All these collections are very easily accessible in our lecture room for all of you, students, scholars, researchers, families of artists, curators and critics, but also artists. We have focused a lot on our relation with young artists coming from art schools and we encourage them to work on our collection, to become more involved in art history, in recent art history. It was a tradition for young artists to go to the museum, the Louvre, to make copies. Now they don’t only need to visit galleries and museums but to go inside the primary sources of the art.

This relation between the museum and the artists facilitates the arrival of the archives in our collection, of course. And for instance Wassily Kandinsky, when he was in exile in Paris from 1933, had rapport with the staff of the museum as it existed before the war. It’s mainly thanks to this relation that these archives came to the Pompidou. They help a lot to contextualize the hanging and the display of the works of art in the

rooms and the Kandinsky Library in the Pompidou Centre. We have for example combined a painting and a showcase in which we reveal the relation between Schönberg and Kandinsky about music. In the Kandinsky archives you can find a photographic portrait of Schönberg devoted to Kandinsky which we put there.

The showcase is equipped with archival footage coming from the Kandinsky Archives and with a focus on the year 1911, when Schönberg wrote a book merely at the same time as Kandinsky wrote two books you certainly know, which are: *Über das Geistige in der Kunst* and the almanach *Der Blaue Reiter*.

So let's go back to the question of the photography, all this photography, of this personal photography kept in the Kandinsky archives. A lot of artists (already) know them because they are very useful to get insight into Kandinsky's life. How he was living in the bars in Dessau, where he was taking his vacations with Nina in Italy or near the Baltic Sea, and who were his friends. This collection of photography was seen by a French artist whose name is Céline Duval. Céline Duval is working on vernacular archives, photographic archives. She discovered some albums of everyday life photography of Kandinsky and she decided to make a book with all this photography, in connection with her own photography, after having chosen them. That's a good example of an artist using archives. Céline Duval made two versions of this book – one you can buy for 20 Euros, and a thicker one, which is a unique version where she slipped postcards of reproductions of paintings by Kandinsky that she bought when she was a young artist at the Pompidou Centre. She made very interesting connections between the paintings by Kandinsky and the photographs made by Kandinsky or by Nina. And for each photograph coming from the Kandinsky album, she found a postcard which was formally in connection, what had never been discovered by any art historian before.

Recently, I came into contact with another French artist, Pierre Leguillon, who is working in archives. And he was interested in all the visiting cards and the business cards you can find in the artists' archives. I thought it was a completely silly idea, but he explained that the way artists use the visiting cards, where they put them in the archives, which ones they keep, is very important. And we discovered that we have thousands of visiting cards in our collection. He considered that visiting cards contain good information about the artists who printed them by design, sort of paper, and what is written on them. A door opens to the biography of the artist, the way he wants to represent himself by giving

his card to somebody else. It gives us information about where he was living, if there is an address, and how he printed them. Pierre Leguillon decided to make a book which was published a few months ago and it's an anthology of articles written by artists, art critics, curators about all the information you can find in these visiting cards. The book uses exact facsimiles, recto verso of each visiting card that is referred to in the various articles. There are e.g. Sonia Delaunay's visiting cards coming from Sonia Delaunay Archives, the ones of Iris Clert coming from Iris Clert Archives, Galerie Iris Clert. I read all these articles and I realized that the colleagues, artists, curators, art critics, and historians who wrote these articles were very involved in this new way of relation to the lives of the artists. The biography of the artist is a very important topic in art history, because it was the beginning of our discipline with Alberti and Vasari. The way we write the biography of an artist has to be based on various primary sources and the visiting card as a primary source is a very important document.

So the question of the relation between artists and an archive for contemporary art is very important for us. Four years ago, we decided to organize *Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky*, a summer university. During two weeks each summer, we gather several scholars and artists to work on primary sources inside the museum, in one room of the museum, never the same, and this room is always organized around the display of an artist. The first summer university in 2014 was about *Magiciens de la Terre* and the display was made of primary sources, photographs of the exhibition *Magiciens de la Terre*. Each summer, we prepare a publication which is written on the basis of the primary sources that we work with during the summer university. It has to be printed during the last night of the summer university to be given to the participants when they leave. The room where the university has taken place is available to the public all summer until the end of September.

One of the summer universities was, in connection with the exhibition about the Beat Generation, about the "contre culture" and the artist Franck Leibovici made the display. Each participant was able to write and to glue copies of primary sources to reconstruct a huge chronology of the "contre culture" between 1948 and the 1980s. It was also installed in a room of the museum and day after day we put more documents on the wall. It was rather strange to do this in a museum like the Pompidou—it was a sort of occupying the Centre Pompidou. It's not an easy challenge to do

that in such an institution, be sure of that. And at the end, we published a newspaper.

The latest summer university took place a few weeks ago, devoted to the history of the collections of the museum. The journal is still available.

That's how we try to make archives of modern and contemporary art available and to make them accessible in this sort of publication.

Thank you very much. I hope my presentation interested you.

# FRANKREICH / PARIS

## Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Didier Schulmann © Foto: Robert Gruber*

Die Kandinsky-Bibliothek ist das Dokumentations- und Forschungszentrum des Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. Sie ist eine der wichtigsten Kunstbibliotheken und repräsentiert alle Bereiche der bildenden Kunst. Vertreten sind alle Medien und die dazugehörigen Quelleninformationen zum visuellen Schaffen des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Sammlung ist in sechs Hauptkategorien unterteilt: Bücher, Kritiken, Archive, Fotografien, audiovisuelle Dokumente und dokumentarische Dossiers.

Besonders stark vertreten sind Künstlerbücher, Privatarchive und Schriftstücke von Sammlern und Künstlern aus dem 20. Jahrhundert.

Die Kandinsky-Bibliothek steht allen Wissenschaftlern mit den erforderlichen Referenzen offen. Um mehr über die Nutzungsbedingungen zu erfahren, besuchen Sie unsere Website.

# Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou

*Didier Schulmann*

Guten Morgen, sehr geehrte Damen und Herren, werte Kollegen, vielen Dank für die Einladung – und bitte entschuldigen Sie mein schlechtes Englisch. Ich möchte über die dritte Etage des Centre Pompidou sprechen, besonders den Lesesaal, in welchem unsere Sammlung erforscht wird.

Diese Abteilung unserer Institution ist vergleichsweise alt. Schon zu Beginn des Bauprozesses während der 1970er-Jahre war sie genau an besagter Stelle geplant gewesen. Sie müssen sich vorstellen, dass es in ganz Paris zu dieser Zeit keinen Ort gab, an dem man Archivmaterial zu moderner und zeitgenössischer Kunst einsehen und studieren konnte. Es gab keine Universitätsbibliotheken, kein Dokumentationszentrum – das Centre Pompidou schuf also eine ganz wichtige, neue Grundlage hierfür.

Es eröffnete 1977, in diesem Jahr feiern wir also unser 40-jähriges Jubiläum. Jeden Tag kommt neues Material zum Archiv hinzu.

In den 1980er-Jahren war der Lesesaal voll mit Studierenden, die nirgendwo anders hinkonnten. In den 1990ern änderten wir die Verteilung der Sammlungen etwas. Zu dieser Zeit bestanden sie hauptsächlich aus Büchern, Zeitschriften, Ephemera – gedrucktem Material also. Damals hatten wir nur wenige originale Archive, die einzigen Archive, die es gab, waren die einiger bedeutender Künstler\* des frühen 20. Jahrhunderts wie Sonia Delaunay. 1981 kam dann jedoch das Kandinsky-Archiv hinzu und vergrößerte die Abteilung um einiges.

1995 führten wir unser erstes digitales System ein und 2001 wurde der Bereich, der bis dato Documentation Générale du Musée National d'Art Moderne geheißen hatte, in Bibliothèque Kandinsky umbenannt. Warum Kandinsky? Weil der ehemalige Museumsdirektor Alfred Pacquement beschloss, der Abteilung einen Namen zu geben und dafür den Namen eines Künstlers wählen wollte: ein moderner Künstler aus dem Ausland, ein Theoretiker, ein Lehrer und Schriftsteller sollte er sein – also Kandinsky.

Die Räumlichkeiten wurden komplett umgebaut. Vielleicht sind einige von Ihnen schon einmal bei uns gewesen und kennen die sehr spezielle Architektur, die für unsere Mitarbeiter ziemlich schwierig ist, von den Experten aber geschätzt wird. Heute stehen wir in Konkurrenz zu unseren Kollegen vom INHA, dem Institut national d'histoire de l'art, mit seinem wunderschönen Lesesaal, dem Salle Labrouste. Es ist interessant, mit

einer anderen Einrichtung in Konkurrenz zu stehen. Unser Lesesaal ist ganz anders als der historische Salle Labrouste.

Wir strukturieren unsere Sammlung nach dem, was wir die »Erzeuger« der Archive nennen: Künstler, Architekten, Designer, Kritiker, Sammler, Galerien, Herausgeber, Fotografen, Videoproduzenten und Filmemacher sowie kulturelle Institutionen. Und dann gibt es noch unsere sogenannte »collection documentaire«. So weit zum Archiv.

Für Bücher haben wir einen standardmäßigen Onlinekatalog wie heute wohl jede Bibliothek. Wenn Sie die Namen der Künstler durchsehen, die in unserem Archiv vertreten sind, werden sie sehen, dass einige darunter weltweit sehr bekannt sind, andere dagegen hauptsächlich in Frankreich, und dasselbe gilt für die Sammler und Kritiker. Wir haben die Archive von Sammlern und Kritikern zusammengetragen, die eine Beziehung zu den Kunstwerken in der Sammlung des Museums haben, und dasselbe gilt für Kunstgalerien und Verleger; wie Sie vielleicht wissen, beherbergen wir zum Beispiel die Sammlung Rosenberg (von Leonce Rosenberg) und verschiedene Archive anderer Galerien, die in Paris aktiv waren.

Einen Fokus haben wir auf Fotografen, insbesondere Kunstfotografen gesetzt, denn für uns sind Fotografien eine wichtige kunstgeschichtliche Quelle, nicht nur für Illustration und Ikonographie. Komplette Sammlungen von Fotografien sind aber natürlich umfangreich. Fotografen haben immer schon gern – und tun dies immer noch – in Serien fotografiert; wenn sie also eine Galerie oder einen Workshop besuchen, fotografieren sie alles, was ihnen vor die Linse kommt, und so entsteht ein ganzer Bilderkatalog eines Events, etwa einer Ausstellung oder einer Schau in einer Galerie oder einem Museum.

Wir beherbergen mehrere sehr wichtige Fotografilesammlungen, eine von ihnen wurde vor einigen Wochen erst digitalisiert. Sie enthält fast 200.000 Fotoplatten aus Glas. Alle diese Fotografien sehen wir als kunsthistorische Primärquellen.

Alle unsere Sammlungen sind über unseren Lesesaal für Sie, für Studierende, Wissenschaftler, Familienangehörige von Künstlern, Kuratoren und Kritiker, aber auch andere Künstler zugänglich. Wir haben sehr viel Wert auf unsere Beziehung zu jungen Künstlerinnen und Künstlern, die teilweise direkt von der Kunsthochschule kommen, gelegt. Wir ermutigen sie dazu, sich mit unserer Sammlung und der Kunstgeschichte, insbesondere der Gegenwartskunst, auseinanderzusetzen. Es war lange Zeit Tradition, dass junge Künstler ins Louvre strömten, um die Werke dort zu

kopieren. Heute sollten sie nicht mehr nur Galerien und Museen besuchen, sondern auch in die Primärquellen der Kunst eintauchen.

Diese besondere Beziehung des Museums zu den Künstlern begünstigt natürlich Angebote neuer Sammlungen. Wassily Kandinsky zum Beispiel hatte im Pariser Exil ab 1933 sehr gute Beziehungen zu den Mitarbeitern des Museums, wie es vor dem Krieg existierte. Es ist vor allem diesen Beziehungen zu verdanken, dass die Sammlung ans Pompidou kam und nun einen wichtigen Beitrag zur Kontextualisierung der Werke leistet, die in den Ausstellungsräumen und in der Kandinsky-Bibliothek des Pompidou ausgestellt sind. Wir haben zum Beispiel ein Gemälde mit einer Vitrine kombiniert, in der wir die Beziehung von Schönberg und Kandinsky zur Musik thematisieren, zum Beispiel in Form eines mit einer Widmung an Kandinsky versehenen Porträtfotos von Schönberg aus dem Kandinsky-Archiv.

Die Vitrine ist mit weiterem Archivmaterial vor allem aus dem Jahr 1911 bestückt, in welchem Schönberg und Kandinsky zeitgleich an Büchern arbeiteten, letzterer gleich an zweien, die Ihnen bekannt sein werden: *Über das Geistige in der Kunst* und der Almanach *Der Blaue Reiter*.

Aber zurück zum Thema der Fotografie, all der privaten Fotografien, die im Kandinsky-Archiv lagern. Viele Künstler kennen sie bereits, denn sie bieten einen sehr guten Einblick in Kandinskys Leben: wie er in den Bars in Dessau lebte, wo genau er mit Nina in Italien oder an der Ostsee die Ferien verbrachte, wer seine Freunde waren. Die französische Künstlerin Céline Duval arbeitet beispielsweise mit Fotoarchiven vor Ort und entdeckte einige Alltagsfotografien von Kandinsky, die sie in einem Buch zusammen mit ihren eigenen Fotos abdruckte – ein exzellentes Beispiel dafür, wie Künstler Archive nutzen können. Céline Duval erstellte zwei Versionen des Buches – eine, die man für 20 Euro kaufen kann, und eine dickere, besondere, der sie Postkarten mit Reproduktionen von Kandinskys Bildern beifügte, die sie als junge Künstlerin am Centre Pompidou gekauft hatte. Sie konnte interessante Verbindungen zwischen Kandinskys Bildern und seinen oder Ninas Fotografien herstellen, die so kein Kunsthistoriker zuvor entdeckt hat: Für jede Fotografie aus dem Album von Kandinsky fand sie eine passende Postkarte.

Vor Kurzem habe ich außerdem Pierre Leguillon kennengelernt, einen weiteren französischen Künstler, der mit Archivmaterial arbeitet. Er war an all den Visitenkarten interessiert, die in den Künstlerarchiven zu finden sind. Zuerst hielt ich das für eine alberne Idee, doch er erklärte mir, dass

es durchaus wichtig sein kann, wie Künstler mit diesen Visitenkarten umgehen, welche sie behalten, wo sie sie aufbewahren etc. – und tatsächlich entdeckten wir tausende Visitenkarten in unserer Sammlung. Für Leguillon hielten sie wichtige Informationen über die Künstler bereit, die sie gedruckt hatten, etwa über ihr Design, die Papiersorte und das, was auf ihnen geschrieben stand. Von der Art und Weise, wie sich ein Künstler mit seiner Visitenkarte präsentiert, kann man viel über ihn lernen. Wir erfahren z.B. auch, wo er gelebt hat – falls eine Adresse abgedruckt ist – und wie er die Karten gedruckt hat. Vor ein paar Monaten nun hat Pierre Leguillon eine Anthologie mit Artikeln herausgebracht, in denen Künstler, Kunstkritiker und Kuratoren die Informationen auswerten, die sie anhand dieser Visitenkarten sammeln konnten. Den Artikeln werden beidseitige Faksimiles der jeweiligen Karten zur Seite gestellt aus den Archiven Sonia Delaunay und Iris Clert der Galerie Iris Clert. Beim Lesen der Artikel ist für mich deutlich geworden, dass die Autoren für diese neue Art des Bezuges zum Leben der Künstler allesamt großen Enthusiasmus aufbrachten. Das Genre der Künstlerbiographie hat seit jeher eine Sonderstellung in der Kunstgeschichte, da es durch Alberti und Vasari am Anfang unserer Disziplin steht. Biographien müssen dabei aus der Auseinandersetzung mit Primärquellen entstehen – und als solche können Visitenkarten in der Tat sehr wichtige Dokumente sein.

Die Frage der Beziehung zwischen Künstlern und Archiven für zeitgenössische Kunst ist sehr zentral für uns. Vor vier Jahren haben wir deshalb mit der Organisation der *Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky*, einer Sommeruniversität, begonnen. Zwei Wochen lang treffen sich nun jeden Sommer Forschende und Künstler, um mit den Primärquellen in einem der Ausstellungsräume unseres Museums zu arbeiten. Es ist jedes Mal ein anderer Raum, und immer sind die Materialien in Bezug auf Werke eines bestimmten Künstlers ausgewählt. Die erste Sommeruniversität fand 2014 statt und beschäftigte sich mit *Magiciens de la Terre*; zu den Primärquellen gehörten Fotografien der gleichnamigen Ausstellung. Am Ende steht als Resultat jeweils eine Publikation, auf der Grundlage der Primärquellen, mit denen wir während der Sommeruniversität gearbeitet haben. Sie wird noch am letzten Abend der Sommeruniversität gedruckt, damit die Teilnehmer und Teilnehmerinnen sie direkt mit nach Hause nehmen können. Der entsprechende Raum ist danach noch bis Ende September der Öffentlichkeit zugänglich.

Einmal ging es in der Sommeruniversität, in Verbindung mit einer Ausstellung zur Beat Generation, um die Gegenkultur. Franck Leibovici

gestaltete den Raum. Mit dem Ziel, eine umfassende Chronologie der Gegenkultur zu erstellen, waren die Teilnehmer aufgefordert, selbst Kopien des Primärmaterials anzufertigen, diese zu beschriften und an eine Wand eines unserer Museumsräume zu kleben. Jeden Tag wurden es mehr. Das im Centre Pompidou zu tun, war eine seltsame Erfahrung – als würden wir das Centre Pompidou besetzen. Keine leichte Aufgabe in einer solchen Institution, das können Sie mir glauben. Am Ende druckten wir eine Zeitung.

Die letzte Sommeruniversität endete erst vor wenigen Wochen. Sie war ganz der Geschichte der Sammlungen unseres Museums gewidmet. Das entstandene Magazin ist noch erhältlich. Über solche Publikationen versuchen wir also, Archive moderner und zeitgenössischer Kunst für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen und sie den Leuten näher zu bringen.

Vielen Dank, ich hoffe, Sie konnten das ein oder andere aus meinem Vortrag mitnehmen.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

# SOUTH AFRICA / CAPE TOWN

## The African Archive Viewed from the Distant South: Contestation and Privatisation in Cape Town and Beyond

*Sandra Klopper*



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Sandra Klopper © Photo: Robert Gruber*

Given the focus of this conference, it is a remarkable coincidence that there were two momentous events in Cape Town last week, both of which have far-reaching implications for the future of the African archive, not only in South Africa, but in general. Last Wednesday, two artists organised a performance at what was formerly known as the Natural History Museum to protest against the displays in the Ethnographic Hall, where the predominant approach to local cultures, set out in displays dating to the 1970s, was to celebrate the idea of distinct ethnic entities, locked in a timeless ethnographic present, untouched by the realities of the modern world. This performance was followed by the indefinite closure of the Gallery on Friday, 15th September 2017, pending what the museum billed as consultation with appropriate stakeholders, including indigenous “interest groups involved with museum transformation issues”.

Also on Friday, in a spectacularly extravagant evening function, the Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (MOCAA) hosted a major fundraising event at its new premises at the V&A Waterfront, currently the fastest-growing tourist venue in Africa. The brainchild of Jochen Zeitz, the former CEO of Puma in Germany who has invested heavily in African sports teams and contemporary African art over time, it is a 9-storey structure conceived by British industrial designer Thomas Heatherwick with a view to incorporating the historically significant grain silos in Cape Town's harbour as part of the design. The building includes an entire floor that will be devoted to archival and educational endeavours.

Speaking in anticipation of the MOCAA fundraising event at the preview for the biannual art auction of the South African auctioneers, Strauss & Co, the acclaimed contemporary South African artist Karel Nel hailed the arrival of Zeitz as a historically significant moment signalling the return of the contemporary African archive to Africa. But he also acknowledged, immediately thereafter, that Cape Town is located on Africa's most southern tip, and that it is the most obviously European city on the continent.

Nel's bold assertions warrant some comment: He was certainly correct in his characterisation of Cape Town, which together with its surrounding hinterland bear obvious signs of its rich colonial history, marked, most notably, by the presence of stately homes dating to the 17th century, and a flourishing wine-growing industry built on slave labour from the East Indies. Moreover, it is European, and more especially institutions in the USA, that have over the past century and more become the custodians of cutting-edge modern and contemporary African art and its archives, with the Smithsonian Institution in Washington probably the leading players since its inception in 1964. It is also primarily in the USA—not Africa!—that African art is taught and studied, and where African art historians are employed to head programmes in African and African Diaspora studies.

In the past, most of these scholars—the people who in many cases spearheaded collections of African art at USA institutions—were either the children of missionaries or veterans of the Peace Corps who travelled far and wide in rural Africa. More often than not, the second generation of African art historians are younger scholars focusing almost exclusively on the expressive cultures of urban communities. Although inspired by early fieldwork pioneers, most of them are not interested in doing the difficult, time-consuming and now sometimes also very dangerous work of researching the creative outputs of outlying rural communities, which has

obvious implications for the future of the African art archive. It is also worth noting that when ACASA (the Arts Academy of the African Studies Association) held its 17th triennial conference at Legon in Accra, Ghana, in August 2017, it was the first time that the Arts Academy had met on African soil in its 35 years of existence. In the past, ACASA's triennial conferences moved between various American cities—New York, Los Angeles, Gainesville, New Orleans and St. Thomas on the American Virgin Islands.

I will come back to the relevance of this history for an understanding of the status of a contemporary African art archive in due course. Right now, though, I want to focus on the implications for this archive of the Zeitz project, which is opening its doors to the general public as I speak, free of charge during the current weekend. Perhaps most importantly, the Zeitz initiative signals the privatisation of the African art archive in Africa in the absence of adequate public funding to support initiatives that might usefully involve broader community participation and involvement. The indisputable role of collectors, gallerists, and auction houses in helping to shape this privatisation of the archive is also significant. If not now, then in the not too distant future, it will surely lead to further contestations of the archive as a neutral repository of knowledge, raising questions about the taxonomies that underpin the collecting practices of wealthy entrepreneurs who view art as one among many markets open to speculative investment. In the absence of public funding, these collectors, and the commercial art galleries and auction houses that serve their interests, have developed large, independent networks. Bonhams and Sotheby's now mount annual sales of South African and African art in London while, locally, Strauss & Co regularly hosts events that draw on the research of prominent South African art critics and art historians to sustain the interests of established and potential clients.

Another auction house, Aspire, which entered the South African market unexpectedly two years ago, now plays an active role in helping to organize a longstanding Arts Festival hosted by the University of Stellenbosch, situated at the centre of South Africa's historic wine industry. When I went to the Rupert Museum in Stellenbosch recently with a professional photographer to reshoot works by the German-Jewish South African artist Irma Stern for a book I was working on, I was approached by Aspire to do a walkabout of the Stern paintings in the Rupert Museum as part of the Festival's events in early 2018. Aspire also offered to help me promote the sale of my monograph on Stern at the Festival and to

foot the bill for the catering of one of the book launches I was planning to organize before the end of 2017 at the Irma Stern Museum in Cape Town and the Rabbi Cyril Harris Community Centre in Johannesburg.

Importantly, the publication of my monograph on Stern would not have been possible without a major subvention from a British collector of Stern's work and the ready assistance of five auction houses, all of which supplied me with high resolution CMYK print-ready images of Stern's paintings at no cost. Strauss & Co also undertook to send a professional photographer to reshoot portraits Stern had painted of her mother and of her friend Richard Feldman and his sister Ray, both of which are now in the collection of the South African bibliophile Jack Ginsberg.

This brings me back to the issue of public art archives, not only in South Africa, but also elsewhere on the African continent: It is nothing short of tragic that public collecting and the archiving of related documentation has for the most part been arrested through lack of funding, as acquisition and conservation budgets shrink and disappear in the face of other more pressing social needs such as health and housing. Apart from the impact this has had on public collections and archiving practices, lack of state funding (rather than lack of will) goes a long way to explaining the recent contestation of the African Ethnographic Art Archive at the IZIKO museums complex in Cape Town.

Rural modernisms, which abound in South Africa and elsewhere on the continent—but which are seldom understood to form part of the canon of modernist art practice—could easily be incorporated into a radical reframing of public ethnographic collections. But, more often than not, this highly inventive ephemeral material, and any attendant archival material, is entering private collections and private museums, like the Phansi Museum in Durban on the south coast of KwaZulu-Natal. When I visited the Phansi Museum recently in search of additional examples of works by an extraordinary producer of assembled rather than carved Zulu headrests dating to the 1970s, the retired architect/owner of Phansi, Paul Micalau, offered the services of a “runner”, employed by the museum, to go in search of additional works by this artist based on the very detailed evidence I have on the area in rural KwaZulu-Natal where four of his works were collected in the mid-1990s. Sadly, this ability to respond rapidly and readily to field research questions that could make a significant contribution to the archive on African modernisms, is beyond the capacity of public institutions like Cape Town's IZIKO museums complex.

It will be very interesting to see what happens to the recently closed Ethnographic Hall given that there was a similar challenge in 1991 to the Bushman diorama, which was situated in an adjacent display area. Removed after extensive lobbying, this earlier challenge to display practices—and the archives that underpinned them—benefited from the support of publically acclaimed figures like the South African jazz musician Abdullah Ibrahim (aka Dollar Brand). He gave a vivid account of his childhood memories of the plaster casts in the Diorama, which he had believed to be stuffed people, no different from the Natural History Museum specimen of wild animals on display elsewhere in the museum. The hall that housed the Bushman diorama has since been redesigned to simulate the interior of a rock shelter, supplemented by supporting documentation from the museum's archives that seeks, where possible, to contextualise and historicize the actual and simulated rock art displays that grace this space.

The lack of resources, including financial constraints, that have hampered archival efforts throughout sub-Saharan Africa, have in South Africa been compounded by the impact of recent student protests, especially at my own institution, the University of Cape Town, where students went on a rampage and removed artworks from easily accessible public spaces before burning them in a massive bonfire in February 2016. In a direct response to this event, the internationally acclaimed South African photographer David Goldblatt withdrew his archive from the University of Cape Town's digital repository facility, choosing instead to relocate the collection to Yale University in New Haven, Connecticut.

Thankfully, though, it's not all doom and gloom. The University of Witwatersrand has collected African art through the generosity of the Standard Bank since the late 1970s and has over the years accepted other generous donations of artworks and related archives. These include a complete edition of prints produced over several decades by the British-born South African artist Robert Hodgins. They have also benefited from a Mellon Foundation Grant which has been used, in part, to recontextualise the university's extraordinarily rich archive, which includes works and related documents collected from rural artists, many of whom are still commonly classed in Western institutions as producers of craft.

In my own experience working on the book I have just completed on Irma Stern, I was very fortunate to be able to rely on rich archival resources preserved in the Irma Stern Museum, which is staffed by the University of Cape Town, but overseen by an independent Trust, and the

South African National Library. Two years ago, the Irma Stern Museum Trust employed an archivist to digitize the Museum's collection of art works, ephemeral material, letters, sketchbooks, and interviews with Stern recorded by researchers and the press. But, unable to staff an in-house research centre, the Museum's Director convinced the Trust to donate Stern's scrapbooks, a meticulous record of press clippings, letters and photographs, which she kept up to date throughout her long career, and her cashbook (or sales ledger) to the South African National Library in Cape Town. This invaluable archive was later supplemented by other material, mainly letters, including the 180 letters she wrote to her friends Richard and Freda Feldman from 1934 to her death in 1966.

The book I have just completed on Stern includes accurate transcripts of all her letters to the Feldmans—fortuitously preserved by Freda Feldman—which was a mammoth undertaking given Stern's idiosyncratic syntax, atrocious spelling, and illegible handwriting. (Her German was apparently just as bad as her English). In a series of interrelated essays, the letters have been used to shed new light on Stern's life and art. Long-cherished myths about her travels in Africa in the 1940s (a time when it had already become a tourist highway) have been debunked. Relying in part on these letters, I have succeeded in unpacking events that have perplexed researchers on Stern's work for a long time, like the fact that she mounted a very successful exhibition in Elisabethville, now Lubumbashi, at the end of a 4 month trip through the Belgian Congo. As I discovered in the process of sleuthing through the archival material preserved in Stern's scrapbooks and sales records, there was a thriving Jewish community in Lubumbashi, and a once famous archaeologist, Francis Cabu who, like Stern, was interested in collecting African art. For complicated related reasons, this encounter with Cabu led Stern to paint a portrait of the acclaimed French archaeologist Abbé Breuil, who for a time tried to promote the idea of establishing a pan-African archive of African art in South Africa, based on the collections Stern amassed on her travels to the Congo, present-day Rwanda and Zanzibar, where she acquired a Buli stool, the only remaining work by this Congolese master in a private collection.

# SÜDAFRIKA / KAPSTADT

## Afrikanische Archive aus Sicht des fernen Südens: Kontroversen und Privatisierung in Kapstadt und anderswo

*Sandra Klopper*

Vor dem Hintergrund des Themas dieser Konferenz ist es ein bemerkenswerter Zufall, dass es in Kapstadt in der letzten Woche zwei bedeutende Ereignisse gegeben hat, die weitreichende Folgen für die Zukunft afrikanischer Archive haben werden, nicht nur in Südafrika, sondern auch darüber hinaus. Am vergangenen Mittwoch veranstalteten zwei Künstler\* eine Performance im bisher sogenannten Naturkundemuseum, mit der sie gegen die Präsentationen in der ethnographischen Abteilung protestierten. Die Darstellung lokaler Kulturen in einem Ausstellungskonzept aus den 1970er-Jahren bestand im Zelebrieren der Idee klar voneinander abgegrenzter ethnischer Entitäten, die als in einer zeitlosen ethnographischen Gegenwärtigkeit eingefroren und von der Realität der modernen Welt unberührt dargestellt wurden. Auf diese Performance folgte am 15. September 2017 die vorübergehende Schließung der Ausstellung, vorbehaltlich dessen, was das Museum als Konsultation mit geeigneten Interessenvertretern bezeichnete, zu denen auch »mit der Transformation von Museen befasste [indigene] Interessengruppen« gehörten.

Ebenfalls am Freitag richtete das Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (MOCAA) ein Fundraising-Event in Form einer spektakulär extravaganten Abendveranstaltung aus, die auf ihrem neubezogenen Gelände an der Victoria & Albert Waterfront stattfand. Dies ist in touristischer Hinsicht derzeit der wachstumsstärkste Standort Afrikas. Das vom britischen Industriedesigner Thomas Heatherwick entworfene, neunstöckige und sich architektonisch in die historisch bedeutsamen Getreidesilos des Kapstädter Hafens einfügende Gebäude wurde auf Initiative von Jochen Zeitz gebaut, dem ehemaligen Chef von Puma Deutschland, der in den letzten Jahren enorme Summen in afrikanische Sportmannschaften und zeitgenössische afrikanische Kunst investiert hat. Eine ganze Etage des Gebäudes wird der Archiv- und Vermittlungsarbeit gewidmet sein.

Im Vorfeld der alle zwei Jahre stattfindenden Versteigerung der süd-afrikanischen Kunstauktionatoren Strauss & Co hatte der renommierte südafrikanische Künstler Karel Nel Zeitz' Engagement als historischen Moment gefeiert, der die Rückkehr des zeitgenössischen afrikanischen Kunstarchivs nach Afrika markierte. Gleich im Anschluss gestand er aber auch ein, dass Kapstadt am allersüdlichsten Zipfel Afrikas liegt und dass es die wohl am offensichtlichsten von europäischem Einfluss geprägte Stadt des Kontinents ist.

Ich möchte Nels kühne Thesen nicht kommentarlos stehen lassen: Seine Beschreibung Kapstadts ist auf jeden Fall zutreffend. Die Stadt selbst wie auch ihr Hinterland, sind deutlich durch die lange Kolonialgeschichte geprägt, am auffälligsten zu erkennen wohl an den Herrenhäusern aus dem 17. Jahrhundert sowie der florierenden Weinwirtschaft, die auf der Arbeit südostasiatischer Sklaven basierend aufgebaut wurde. Weiterhin sind es in der Tat vor allem europäische und noch häufiger US-amerikanische Institutionen, die in den letzten zehn oder mehr Jahren die vorrangigen Hüter der neuesten afrikanischen Kunst und ihrer Archive waren, an vorderster Front mit dabei seit ihrer Gründung 1964 die Smithsonian Institution in Washington. Auch wird vor allem in den USA – und nicht in Afrika! – afrikanische Kunst gelehrt und erforscht und Kunsthistoriker aus Afrika finden vor allem dort Stellen, etwa um Programme zu Afrika- und Diaspora-Studien zu leiten.

In der Vergangenheit waren die meisten dieser Forscher, die häufig auch Sammlungen afrikanischer Kunst an US-amerikanischen Institutionen leiteten, entweder Kinder von Missionaren oder Veteranen des Peace Corps, die das ländliche Afrika umfassend bereist hatten. Die zweite Generation von Historikern afrikanischer Kunst sind hingegen zumeist sehr viel jünger und konzentrieren sich fast ausschließlich auf die Kultur urbaner Communities. Obwohl inspiriert von der Arbeit der frühen Feldforscher, sind die meisten von ihnen nicht an der schwierigen, zeitaufwendigen und heutzutage teilweise auch sehr gefährlichen Arbeit interessiert, die die Erforschung der künstlerischen Kreativität in ländlichen Regionen darstellen würde, was eindeutige Auswirkungen auf die Zukunft des afrikanischen Kunstarchivs hat. Bemerkenswert ist auch, dass sich die ACASA (Arts Academy of the African Studies Association) erst bei der 17. Auflage ihrer alle drei Jahre stattfindenden Konferenz im August 2017 zum ersten Mal auf afrikanischem Boden traf, nämlich in Accra, Ghana. Zuvor wurde die Konferenz stets in wechselnden US-amerikanischen Städten abgehalten: New York, Los Angeles,

Gainesville, New Orleans und Saint Thomas auf den Amerikanischen Jungferninseln.

Ich werde auf die Relevanz dieser Geschichte für ein Verständnis zeitgenössischer afrikanischer Kunstarchive noch zurückkommen. Zunächst möchte ich mich nun jedoch darauf konzentrieren, was diese Geschichte im engeren Sinne für das Archiv des Zeitz-Museums bedeutet, das jetzt gerade, während ich hier spreche, seine Türen für Besucher öffnet, an diesem Wochenende sogar bei freiem Eintritt. An erster Stelle sollte darauf verwiesen sein, dass das Zeitz-Museum ein Symbol für die Privatisierung afrikanischer Kunstarchive ist – ein Ergebnis mangelhafter öffentlicher Förderung von Initiativen, welche sinnvollerweise die Gesellschaft verstärkt einbinden würden. Wichtig ist auch die Rolle, welche die Sammler, Galeristen und Auktionshäuser bei dieser Privatisierung zweifelsohne spielen. Wenn nicht schon heute, wird sie sicherlich in der nicht allzu fernen Zukunft weiter am Status von Archiven als neutrale Wissenssammlungen rütteln und Fragen zur Systematik aufwerfen, die der Sammlungstätigkeit reicher Unternehmer zu Grunde liegt, welche die Kunst nur als einen weiteren Markt für spekulative Investments betrachten. Während öffentliche Finanzierung vollkommen fehlt, haben diese Sammler sowie die kommerziellen Galerien und Auktionshäuser in ihrem eigenen Interesse, weitverzweigte Netzwerke aufgebaut. Bonhams und Sotheby's veranstalten mittlerweile jährlich Auktionen südafrikanischer und afrikanischer Kunst in London und Strauss & Co organisieren vor Ort regelmäßig Veranstaltungen, welche unter anderem die Forschung prominenter südafrikanischer Kunstkritiker und -historiker präsentieren, um bestehende Kunden bei der Stange zu halten und neue zu gewinnen.

Ein anderes Auktionshaus, Aspire, das vor zwei Jahren überraschend in Südafrika eröffnete, spielt heute eine wichtige Rolle bei der Organisation eines schon lange bestehenden Kunstfestivals der Universität Stellenbosch, das im Zentrum von Südafrikas geschichtsträchtiger Weinproduktion stattfindet. Bei einem kürzlichen Besuch im Rupert Museum in Stellenbosch, bei dem ich für ein Buch, an dem ich gerade arbeitete, mit einem professionellen Fotografen Neuaufnahmen von Werken der deutsch-jüdisch-südafrikanischen Künstlerin Irma Stern machte, trat Aspire an mich heran mit dem Vorschlag, dort für das Festival im Frühjahr 2018 einen Rundgang zu Bildern der Künstlerin zu organisieren. Aspire bot mir zudem an, mich auf dem Festival bei der Promotion für mein Buch sowie mit einem Catering für eine der Buchpräsentationen zu unterstützen, die ich für Ende 2017 am Irma Stern Museum in Kapstadt

sowie dem Rabbi Cyril Harris Community Centre in Johannesburg geplant hatte.

Auch die Publikation meiner Monographie wäre ohne die großzügige Unterstützung eines britischen Stern-Sammlers und die Hilfsbereitschaft von fünf Auktionshäusern unmöglich gewesen, die mir kostenlos druckfähige, hochauflösende CMYK-Digitalisate von Sterns Bildern zur Verfügung stellten. Strauss & Co fertigten auch Neuaufnahmen von Porträts an, die Stern von ihrer Mutter sowie ihrem Freund Richard Feldman und seiner Schwester Ray gemalt hatte und die sich heute beide im Besitz des südafrikanischen Bücherliebhabers Jack Ginsberg befinden.

Damit zurück zum Thema öffentliche Kunstarchive, nicht nur in Südafrika, sondern auch auf dem Rest des Kontinents: Es ist tragisch, dass das größte Problem öffentlicher Sammlungen und entsprechender Archive das Fehlen der nötigen Finanzierung ist. Die Budgets für Akquise und Erhaltung werden zur Lösung dringenderer sozialer Probleme eingesetzt, etwa im Gesundheits- oder Wohnungssektor. Abgesehen von den Auswirkungen, die dies auf öffentliche Sammlungen und Archive hatte, ist die fehlende staatliche Förderung (eher als das Fehlen guten Willens) letztendlich auch einer der Hauptgründe für die Kontroverse um das African Ethnographic Art Archive im IZIKO-Museumskomplex in Kapstadt.

Ländlicher Modernismus, der in Südafrika und auf dem restlichen Kontinent überall zu finden ist, jedoch nur selten als wirklicher Teil des Kanons moderner Kunst angesehen wird, könnte im Zuge einer radikalen Umstrukturierung öffentlicher ethnographischer Sammlungen leicht in ebendiese aufgenommen werden. Doch sehr häufig werden dieses höchst originelle, ephemere Material und die dazugehörigen Archivalien stattdessen von privaten Sammlern und Museen erworben, wie etwa dem Phansi Museum in Durban an der südlichen Küste von KwaZulu-Natal. Als ich kürzlich diesem Museum auf der Suche nach weiteren Werken eines außergewöhnlichen Herstellers von Zulu-Kopfstützen aus den 1970er-Jahren (die zusammengesetzt waren, statt, wie gewöhnlich, geschnitzt) einen Besuch abstattete, bot der bereits pensionierte Architekt und Besitzer des Phansi, Paul Micalau, den Service eines »Runner« an. Bezahlt vom Museum, suchte dieser mithilfe der sehr detaillierten Informationen, die ich über die Region im ländlichen KwaZulu-Natal gesammelt hatte, in der vier Werke des Künstlers Mitte der 1990er-Jahre erworben worden waren, vor Ort nach weiterem Material. Leider ist diese Art der schnellen und direkten Unterstützung für die Feldforschung, die einen wichtigen Beitrag für Archive moderner afrikanischer Kunst leisten

könnte, ein Ding der Unmöglichkeit für öffentliche Institutionen wie Kapstadts IZIKO Museumskomplex.

Vor dem Hintergrund des ganz ähnlichen Falles harscher Kritik am sogenannten »Buschmenschen-Diorama« von 1991, das in einem angrenzenden Ausstellungsraum gezeigt worden war, wird es interessant sein, zu sehen, was nun mit dem kürzlich geschlossenen Ethnographie-Saal passiert. Diese frühere Kritik an Ausstellungspraktiken und den Archiven, die sie unterstützten, erwirkte – auch durch den tatkräftigen Beistand einiger Prominenter, wie etwa des südafrikanischen Jazzmusikers Abdullah Ibrahim (alias Dollar Brand) – die Entfernung des Exponates. Ibrahim erzählte anschaulich von seinen Kindheitserinnerungen an die Gipsfiguren im Diorama, die er für ausgestopfte Menschen gehalten hatte, genau wie die Exponate wilder Tiere aus dem Naturkundemuseum in einem anderen Gebäudeteil. Der Saal, der das Diorama beherbergt hatte, ist mittlerweile zum Innenraum einer offenen Felshöhle umgestaltet worden, unterstützt von Material aus dem Museumsarchiv, mit dem, wo möglich, versucht wird, die dort gezeigte echte und simulierte Felsmalerei historisch zu kontextualisieren.

Der ausbremsende Effekt, den der Mangel an (finanziellen) Ressourcen im gesamten Subsahara-Afrika auf Archivprojekte hatte, wurde in Südafrika auch noch von Studentenprotesten verstärkt, besonders an meiner eigenen Institution, der University of Cape Town. Dort randalierten im Februar 2016 einige Studierende, griffen sich leicht zugängliche Kunstwerke in öffentlich zugänglichen Räumen der Universität und entzündeten daraus ein riesiges Lagerfeuer. Als direkte Antwort auf dieses Ereignis entzog der international gefeierte südafrikanische Fotograf David Goldblatt dem digitalen Repositorium der University of Cape Town seine Archivmaterialien und überführte sie an die Yale University in New Haven, Connecticut.

Aber zum Glück gibt es auch Positives zu berichten. Die University of Witwatersrand sammelt beispielsweise seit den späten 1970er-Jahren mithilfe großzügiger Unterstützung der Standard Bank Kunst aus Afrika und hat über die Jahre viele Kunstwerke und dazugehörige Archive als Schenkungen erhalten. Darunter sind etwa auch die kompletten, über mehrere Jahrzehnte produzierten Drucke des britisch-südafrikanischen Künstlers Robert Hodgins. Die Universität profitierte auch von der Förderung durch die Mellon Foundation. Das Geld wurde teilweise darauf verwendet, das außergewöhnlich reiche Archiv in einem neuen Licht erscheinen zu lassen: Viele der Werke und zugehörigen

Dokumente stammen von Künstlern aus ländlichen Regionen, die von den meisten westlichen Institutionen für gewöhnlich noch immer als Kunsthandwerker und nicht als Künstler eingestuft werden.

Im Hinblick auf die gerade beendete Arbeit an meinem Buch über Irma Stern schätze ich mich glücklich, dass ich auf das reiche Material zurückgreifen konnte, das in den Archiven des Irma Stern Museums aufbewahrt wird, an dem Angestellte der University of Cape Town arbeiten, das aber von einer unabhängigen Stiftung und der Nationalbibliothek Südafrikas beaufsichtigt wird. Vor zwei Jahren stellte diese Stiftung, der Irma Stern Museum Trust, einen Archivar an, der die Sammlung von Kunstwerken, Ephemera, Briefen, Skizzenbüchern und Interviews von Stern mit Forschern und Journalisten digitalisieren sollte. Weil es aber nicht gelang, ein geeignetes Team für eine Forschungsstelle am eigenen Haus aufzustellen, überredete der Museumsdirektor die Stiftung dazu, Sterns Sammelalben – eine akribische Sammlung von Zeitungsausschnitten, Briefen und Fotografien, die sie während ihrer langen Karriere ständig aktualisierte – sowie ihr Verkaufsbuch an die Nationalbibliothek Südafrikas in Kapstadt abzugeben. Zu diesem unschätzbar wertvollen Material kam später noch weiteres hinzu, vor allem die 180 Briefe, die sie ihren Freunden Richard und Freda Feldman von 1934 an bis zu ihrem Tod im Jahr 1966 geschrieben hatte.

Mein Buch enthält sehr genaue Transkriptionen aller Briefe Sterns an die Feldmans, die Freda Feldman glücklicherweise aufgehoben hat – was angesichts der eigenwilligen Syntax, grauenhaften Orthographie und unleserlichen Handschrift eine Mammutaufgabe war. (Ihr Deutsch war offenbar genauso schlecht wie ihr Englisch.) In einer Reihe von Essays habe ich mit Bezug auf die Briefe neue Perspektiven auf Leben und Kunst von Stern aufzeigen können. Mythen über ihre Afrikareisen in den 1940er-Jahren (zu einer Zeit also, als der Kontinent schon ein Touristenmagnet war), die sich lange gehalten hatten, konnten entzaubert werden. Anhand der Briefe gelang es mir etwa, Ereignisse zu entschlüsseln, die Stern-Forscher seit langer Zeit verwunderten, wie etwa der Fakt, dass Stern am Ende einer viermonatigen Reise durch Belgisch-Kongo eine sehr erfolgreiche Ausstellung in Elisabethville, dem heutigen Lubumbashi, organisierte. Wie ich beim Sichten des Archivmaterials herausfand, gab es in Lubumbashi eine blühende jüdische Gemeinschaft und der einst berühmte Archäologe Francis Cabu, welcher sich, wie Stern selbst, für das Sammeln afrikanischer Kunst interessierte, war dort ansässig. Durch recht komplizierte Zusammenhänge – die darzulegen hier

zu weit führen würde – führte die Begegnung mit Cabu dazu, dass Stern ein Porträt des angesehenen französischen Archäologen Abbé Breuil anfertigte. Dieser warb daraufhin eine Zeit lang für die Idee der Einrichtung eines panafrikanischen Kunstarchivs in Südafrika, dessen Grundlage die Sammlung sein sollte, die Stern auf ihren Reisen durch den Kongo, das heutige Rwanda und Sansibar aufgebaut hatte, auf denen sie auch einen Hocker des Meisters von Buli erworben hatte, der heute das einzige Werk des kongolesischen Künstlers in einer privaten Sammlung darstellt.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



## ITALY / VENICE

# The Historical Archive of Contemporary Arts (ASAC)



© La Biennale di Venezia, Photo: Andrea Avezzù

The Historical Archive of Contemporary Arts (ASAC) collects, catalogues, expands, and evaluates the conservational and documentary assets of La Biennale di Venezia, gathered from 1895 to the present. It also promotes the circulation of documentary material produced by La Biennale. The ASAC directly promotes exhibitions and collaborates with the various Artistic Sectors of Fondazione La Biennale in organising events. It comprehends the Historical Archive and the Library.

Since 2009, the Library is an integral part of the Central Pavilion at the Giardini. The Library specializes in contemporary art, with a specific focus on documentation and deepening of the Foundation's activities, preserving all the catalogs of La Biennale and its activities and collecting bibliographic material related to the disciplines of visual arts, architecture, cinema, dance, photography, music, and theater.

Thanks to its book heritage of more than 153,000 volumes and 3,136 periodicals, it is one of the leading libraries of contemporary art in Italy.

# The Historical Archive of the Biennale di Venezia

*Debora Rossi*

The importance of organizing a genuine Archive of Contemporary Arts of La Biennale di Venezia linked to the International Art Exhibition became clear very few years after the first edition, famously held in 1895.

The idea was promoted by the sculptor Antonio Maraini, then Secretary General of the institution, succeeded at its head in October 1927 by Antonio Fradeletto and Vittorio Pica.

And so the Historic Institute of Contemporary Art was inaugurated on November 8th 1928, to be directed by Domenico Varagnolo, a poet and playwright, with the purpose of collecting and conserving materials of various types and origins related to the works of the participating artists.

The method that was adopted, apart from collecting books and catalogs from Italy and abroad, consisted in establishing contact with the artists to acquire documentation and photographic material about their work.

In this original vision, today like yesterday, the Historical Archive of La Biennale aspired to represent both its own work and the work of the artists at the same time. For the first instance, the core collection, the Historic Archives (consisting of the archival materials themselves, which are the documents that bear witness to and document the history of the institution), may be deemed to be complete. The nature and function of some of the complementary collections are a different story, primarily the result of the work of the individual curators/conservators who succeeded one another over time. Each of them was interested in promoting, like in a sort of family scrapbook, the collection of specific materials which, each in their own spirit, concur to form a sort of Wunderkammer in the style of Aby Warburg, naturally with its intrinsic eternal incompleteness.

The ASAC headquarters are currently in Marghera, within the VEGA Science & Technology Park, which is a recently constructed business district offering spaces and buildings able to house the materials with appropriate conservation standards, while the Library itself is located in the Central Pavilion at the Giardini.

Bringing back the students, scholars, and other users to the new VEGA premises (inaugurated in 2008)—a venue of study and a point of reference for the city and the whole world—has been an important result

and a priority for our foundation. Each year, about 800 readers register themselves (plus those who consult the archive remotely with research requests sent to our operators: about one thousand faithful scholars frequent us) and two thirds of them are Italian, a third foreign, and almost half of them are university students.

## The Holdings and Collections

The Archive consists of a central nucleus, the Historic Holdings, comprising all the documents tracing our institution's life, complemented by collections of various typologies.

### The Historic Holdings

The Historic Holdings include thousands of documents collected in 10,741 dossiers and divided into the Historic Fund itself and the Storage Fund.

The Historic Fund in turn counts 5,423 dossiers divided into 59 series (black boxes, divisions, reports, documents from the Presidents, etc.). This material ranges in date from 1893—the year the resolution to found the Biennale was passed—to 1973, when the new statutes came into force. These were the first “modern” statutes after the fascist ones of the 1930s, and came after 1968, which also determined some changes in the implementation of the Biennale's activities with regard to the documents collected and their classification (for example, the sales office disappeared, and so did the prizes, which were reintroduced only in the 1980s). Concerning the archives, the new statutes marked a crucial change in direction.

The remaining documents from 1974 to the present day constitute instead the Storage Fund or Section: 5,302 dossiers divided into 33 series covering 5 sections, re-organized and accompanied by a summary inventory while waiting to be checked and accepted or rejected.

With the transfer to the new headquarters, the Historic Fund was reorganized and inventoried in accordance with a project defined and implemented in collaboration with the Soprintendenza agli Archivi di Venezia.

It should be stressed, too, that thanks to the professionalism and the great sensitivity of the local Soprintendenza, the adopted method of work has foreseen the creation of an analytical inventory and, in some cases and where possible, also a description of the contents of some dossiers.

Indeed, given the complexity of the materials, which reflect the complexity of the Biennale's history, it has been agreed to respect the way in which these were acquired and archived over time and not to intervene with a pre-established format (in other words, by reorganizing and moving). Instead, we chose to respect the order that had been developed over time while, naturally, rejecting anything that deserved rejection, and respecting the naming acquired over time (which is at times rather atypical, e.g. in the case of the "black boxes") as it was recognized that this had become a natural part of the archive itself.

This same complexity has led to the internal implementation of a database (Asac Dati) to catalogue the current and past activities (these are currently being inserted) and guide outside users by offering some cardinal points and references for research.

## The Posters Collection

One of the other collections forming an accompaniment to the Historic Fund is the Posters Collection. It consists of posters of the Biennale's activities, with a total of almost 4,000 items that have been reorganized and catalogued. All the conservation copies (10 per each type, if possible) and associated multiples have been identified and catalogued appropriately. In all, 3,814 items are inventoried, joined by 10,317 conservation copies and another 20,500 doubles.

This is an extremely interesting collection and is one of the most used ones in terms of requests for loans and publications, offering an alternative tool for reading the Biennale's history. For this reason, too, on the occasion of the 150th anniversary of the unification of Italy, the Biennale organized the exhibition *Italia: 150 - Biennale: 116* at Ca' Giustinian with the posters of its history.

## The Photo Library

The Photo Library is also part of the Funds and Collections. It contains plates, films, negatives, slides, and prints. In this case, too, the move to the new headquarters provided the opportunity to check what needed to be done in terms of conservation—above all for the plates and negatives found in cardboard boxes in a state that would certainly have prejudiced their condition in a short time.

Thanks to the support of a team of external experts, the 30,000 plates forming part of the collection were made safe, cleaned and restored, and

then listed by activity. The approximately 40,000 negatives were all placed in non-acidic paper holders, too. The plates and negatives are joined by about 800,000 prints: 600,000 of these are from the artists' series, while others are historic photographs of exhibitions, setups, and activities in the cinema, dance, music, and theatre sectors.

Work is currently under way to reorganize and catalogue the various series, again with the assistance of outside experts and volunteers from the civil volunteers' service working alongside the internal staff.

## The Media Library

The Media Library contains the films screened at the Biennale or other films collected in the past by curators of the Archive. Some films made of inflammable material are in a safe storage facility at the Cineteca di Bologna.

Apart from these films, the Library also comprises audio and video recordings of the Biennale's performances and activities, some still on magnetic tapes in a format that is no longer standard and so not easily usable. For this reason, these recordings are digitalized in accordance with the artistic directors. The films are also restored at times, in collaboration with La Camera Ottica, a laboratory of the Università degli Studi di Udine.

A collection of 850 artists' videos used to form part of the Media Library, but in reality this collection's content had little to do with the common audio-video documentary material of the rest of the library. A part of these videos now form the Art/Tapes Collection acquired by the Biennale in the 1980s. In this case, too, the videos in a non-legible format or those that needed restoration have been copied and restored thanks to the collaboration with the Università degli Studi di Udine.

## The Art Fund

The artists' videos are now part of the Art Fund: The 3,747 works (paintings, sketches, drawings, prints, decorative arts) were left to the Biennale by artists invited to exhibit, especially in the early editions of the exhibition. The most significant works are on display at Ca' Giustinian (with guided visits) and a guide is to be published shortly.

## The Collection of Documents and Press Cuttings

To complete the collections, we have another substantial section, the *Raccolta documentaria*, dedicated to press cuttings and periodicals. The collection of press cuttings ranges in date from the origins to 1975—one collection concerns artists, and another one is divided into activities, arranged by year. In 1976, the press office began operating and the collection also contains its holdings of press cuttings, which are in digital format only since 2009.

## The Biennale Library

Located in the Central Pavilion in the Giardini, the Library comprises a specialized collection covering the contemporary arts, and in particular the disciplines explored by the Biennale (visual arts, architecture, cinema, dance, music, theatre, and photography) from 1895 to the present day. The Library contains more than 153,000 books catalogued in the SBN. More than 121,000 of them are art and architecture catalogs, an account of 80 % of the total. There are 3,136 periodicals in the Library (Italian and international magazines covering the sectors in which the Biennale operates), 155 of them rare titles and 244 current ones. All periodicals that speak of the Biennale are continuously being scrutinized and at the moment, 4,028 records are accessible.

Since 2009, the *Bibliografia della Mostra – Book Pavilion Project* has been active: Artists and architects participating in the exhibitions are invited to donate publications documenting their artistic activity. To date, circa 6,000 books have been acquired.

Another important area of growth comes from the intense series of exchanges between institutions; more than 7,597 volumes have been acquired since 2009. In its new headquarters in the Giardini, the Biennale's library has once again become a point of reference and place of study for Venetian and other students and researchers, with an average of approximately 2,000 users registered each year. The library is open year-round, independently of other events. It also offers a meeting place for discussions, conferences, meetings, and workshops.

## The Exhibitions at the Portego

Once the first objective had been achieved—making the archive's materials accessible to the public once more—a further step became vital: promoting it.

Starting with the assumption that, thanks to the sectors in which it operates, the Biennale works with art directors who are among the leading experts in their specific disciplines, it was decided as follows: Historic Fund and Collections should become a point of reference for art directors not only with regard to research for their own exhibitions (they come to the archive to study the past thinking to the future), but should also be frequented actively so that each director might suggest specific initiatives in terms of promotion or conservation.

The directors of the Art, Architecture, Dance, Music and Theatre sectors instead worked on organizing small exhibitions for which the portego of Ca' Giustinian has been set aside: an exhibition space open to visitors and to the city of Venice within the palazzo housing the Biennale.

The first event was *Teatro del Mondo*, an exhibition curated by Maurizio Scaparro in 2008. The next one was, as mentioned above, the *Italia: 150 - Biennale: 116* exhibition in 2011.

Then an exhibition curated by Bice Curiger and another one dedicated to *Gli Archi di Aldo Rossi* curated by David Chipperfield followed. For the last Carnival, the exhibition *20 anni di Maschere e Costumi, mostra delle collezioni di Bozzetti dell'ASAC* (planned with Ivan Fedele) focused on stage sketches; with *Amarcord*, Massimiliano Gioni has reconstructed the thread of the history and memory of the Biennale through carefully chosen images and representative documents.

The full involvement of the art directors in the promotion of the collections is now consolidated. At the end of his mandate, each of them also consigns a series of documents giving an account of his/her experience in the Biennale, the "construction" of the exhibitions and the associated activities. Each director must respect a specific procedural manual.

## The Archives and Exhibitions Conference

The Archive's activities are rounded off with this event that has become a permanent meeting place for discussing and sharing notes about the relationship between exhibitions and archives and concerning the problems of their use and promotion.

# ITALIEN / VENEDIG

## Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC)



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Debora Rossi © Foto: Robert Gruber*

Das Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) sammelt, katalogisiert und erschließt die dokumentarischen Bestände der Biennale di Venezia von 1895 bis heute. Das ASAC unterstützt gezielt Ausstellungen und organisiert in Zusammenarbeit mit den verschiedenen künstlerischen Sparten der Fondazione La Biennale diverse Veranstaltungen.

Zum ASAC gehört neben dem Archiv selbst auch eine Bibliothek, die seit 2009 integraler Bestandteil des zentralen Pavillons in den Giardini ist. Sie ist auf zeitgenössische Kunst spezialisiert, mit besonderem Fokus auf der Dokumentation und der Ausweitung der Stiftungsaktivitäten, was die Aufbewahrung aller Kataloge der Biennale und ihrer Aktivitäten sowie das Sammeln bibliografischen Materials zu bildender Kunst, Architektur, Kino, Tanz, Fotografie, Musik und Theater beinhaltet.

Mit ihrer Sammlung von über 153.000 Büchern und 3.136 Periodika ist sie eine der führenden Bibliotheken mit dem Schwerpunkt auf zeitgenössischer Kunst in Italien.

# Archivio Storico della Biennale di Venezia

*Debora Rossi*

Schon wenige Jahre nach der ersten Biennale di Venezia im Jahr 1895 wurde deutlich, wie wichtig es war, der internationalen Kunstausstellung auch ein eigenes Archiv für zeitgenössische Kunst an die Seite zu stellen.

Die Idee wurde unterstützt vom Bildhauer Antonio Maraini, dem damaligen Generalsekretär der Institution, auf den im Oktober 1927 Antonio Fradeletto und Vittorio Pica folgten.

Am 8. November 1928 wurde dann das Istituto Storico d'Arte Contemporanea (Historical Institute of Contemporary Art) eröffnet, Domenico Varagnolo, ein Dichter und Dramatiker, war der erste Direktor. Das Ziel war es jegliche Arten von Materialien unterschiedlicher Herkunft, die in Verbindung zu den in den Ausstellungen gezeigten Werken standen, zu sammeln und zu erhalten.

Dafür wurden nicht nur Bücher und Kataloge aus Italien und dem Ausland gesammelt, sondern auch Kontakt zu den Künstlern\* selbst aufgenommen, um Dokumente und Fotografien zu ihrer Arbeit zu erhalten.

Der ursprünglichen Vision nach, die wir auch noch heute haben, wollte das Archiv sowohl die eigene Arbeit als auch die der Künstler der Öffentlichkeit präsentieren. Erstere Aufgabe, der Aufbau einer Kernsammlung, die die Geschichte der Institution selbst bezeugt und dokumentiert, kann als mehr oder weniger abgeschlossen betrachtet werden. Aufbau und Funktion einiger der ergänzenden Sammlungen sind jedoch eine andere Geschichte. Sie sind hauptsächlich das Ergebnis der Arbeit der einander im Laufe der Jahre ablösenden Kuratoren und Konservatoren, die in ihrer Tätigkeit jeweils einen eigenen Fokus setzten. Diese Sammlungen bilden heute auf ihre je eigene Weise so etwas wie Wunderkammern à la Aby Warburg und zeichnen sich auch durch deren intrinsische ewige Unvollständigkeit aus.

Der Hauptsitz des ASAC befindet sich derzeit in Marghera, im VEGA Wissenschafts- und Technologiepark, einem neugebauten Geschäftsviertel, das Lagerräume bietet, in welchem die Standards zur Konservierung des Materials adäquat umgesetzt werden können. Die Bibliothek befindet sich im zentralen Pavillon der Giardini.

Die Studenten, Wissenschaftler und andere Nutzer auch an den neuen, 2008 eröffneten VEGA-Standort »mitzunehmen« – einen Ort der Wissenschaft und ein Wahrzeichen der Stadt –, war für uns eine der obersten Prioritäten, und es ist geglückt. Jedes Jahr registrieren sich

etwa 800 Besucher (hinzukommen etwa 1.000 Rechercheanfragen, die uns von außerhalb erreichen). Zwei Drittel hiervon kommen aus Italien, ein Drittel aus dem Ausland, und fast die Hälfte sind Studenten.

## Die Bestände und Sammlungen

Der Kern des Archivs sind die historischen Bestände, die all jenes Material enthalten, das die Geschichte unserer Institution erzählt. Sie werden ergänzt durch verschiedenartige Sammlungen.

### Die Historischen Bestände

Die Historischen Bestände beinhalten tausende Dokumente, die in 10.741 Ordnern gesammelt sind; sie sind unterteilt in die Historische Sammlung selbst und das Depot.

Die Historische Sammlung besteht aus 5.423 Ordnern, die in 59 Kategorien unterteilt sind: schwarze Kisten, Abteilungen, Berichte, Dokumente der Präsidenten etc. Das Material reicht von 1893, dem Jahr der Gründungsresolution der Biennale, bis 1973, dem Jahr, in welchem eine neue Satzung in Kraft trat. Es war die erste »moderne« Satzung nach der faschistischen aus den 1930er-Jahren, und sie stand auch unter dem Einfluss von 1968, was ebenfalls Veränderungen für die Sammlungsaktivität und die Klassifizierung der erworbenen Dokumente bedeutete. (So verschwand zum Beispiel eine Zeit lang der Verkauf. Auch sämtliche Auszeichnungen wurden nicht mehr verliehen und erst in den 1980er-Jahren wiedereingeführt). Für das Archiv bedeutete die neue Satzung eine wichtige Richtungsänderung.

Die Dokumente ab 1974 bilden den Bereich des Depots: 5.302 Ordner, unterteilt in 33 Kategorien, die zunächst vorläufig geordnet und inventarisiert wurden und auf ihre endgültige Überprüfung warten.

Im Zuge des Umzugs in das neue Haus wurde die Historische Sammlung nach einem Plan umstrukturiert und inventarisiert, den wir zusammen mit der Soprintendenza agli Archivi di Venezia, der Archivabteilung der venezianischen Kulturaufsichtsbehörde, ausgearbeitet und umgesetzt haben.

Es sollte auch hervorgehoben werden, dass es der Professionalität und großen Sensibilität der venezianischen Soprintendenza zu verdanken ist, dass man sich dabei für eine analytische Bestandsliste entschieden hat und, wenn möglich, Inhaltsbeschreibungen für einige Dossiers verfasst wurden.

Angesichts des schieren Umfangs der Materialien, der die umfangreiche Geschichte der Biennale spiegelt, haben wir uns darauf geeinigt, die Art und Weise, wie dieses Material bis dato erworben und archiviert worden war, zu respektieren und die alte Ordnung nicht durcheinanderzubringen (die Dokumente also nicht neu zu sortieren). Wir verwarfen also nur, was in unseren Augen unbedingt notwendig war, behielten aber zum Beispiel auch die zum Teil etwas untypische Namensgebung bei (etwa im Falle der »schwarzen Kisten«), weil wir anerkannten, dass sie einfach ein Teil des Archivs geworden war.

Aus demselben Grund – Umfang und Bandbreite des Materials – haben wir auch eine Datenbank eingerichtet (Asac Dati), um aktuelle und vergangene Aktivitäten des Archivs zu katalogisieren (letztere werden aktuell Stück für Stück nachgetragen) sowie Nutzern von außerhalb einige zentrale Informationen und Referenzpunkte für ihre Recherche zu geben.

## Die Plakatsammlung

Eine der weiteren Sammlungen, die die Historische Sammlung ergänzen, ist die Plakatsammlung. Sie besteht aus fast 4.000 Plakaten zu Veranstaltungen der Biennale, die neu sortiert und katalogisiert worden sind. Alle Exemplare im Bestand (im Idealfall zehn pro Objekt) sowie zusätzliche Exemplare wurden identifiziert und katalogisiert. Insgesamt stehen 3.814 Plakate in der Inventarliste, dazu gehören 10.317 Mehrfachexemplare und weitere 20.500 Dubletten.

Es ist eine sehr interessante Sammlung, für die auch sehr viele Anfragen für Ausleihen und Abdrucke eingehen. Sie bietet eine alternative Lesart der Geschichte der Biennale. Auch aus diesem Grund waren die Plakate zur Feier des 150. Jubiläums der Vereinigung Italiens in der Ausstellung *Italia: 150 - Biennale: 116* im Ca' Giustinian zu sehen.

## Die Fotothek

Die Fotothek, als Teil der Sammlung, beinhaltet Fotoplatten, Filme, Negative, Dias und Drucke. Auch hier nahmen wir den Umzug in das neue Gebäude zum Anlass, zu überprüfen, ob in Hinsicht auf die Konservierung des Materials nachgebessert werden musste – die Platten und Negative wurden beispielsweise nur in Pappkartons aufbewahrt, was ihren Zustand sicher sehr bald beeinträchtigt hätte.

Mit der Unterstützung eines Teams externer Experten wurden die 30.000 Fotoplatten aus der Sammlung gesichert, gesäubert und wieder-

hergestellt und dann katalogisiert. Weiterhin wurden die ca. 40.000 Negative allesamt mit Negativhüllen aus säurefreiem Papier ausgestattet. Zu den Platten und Negativen kommen etwa 800.000 Drucke: 600.000 von diesen stammen aus dem Besitz der Künstler selbst, bei anderen handelt es sich um historische Fotografien von Ausstellungen, Setups und Aktivitäten aus den Bereichen Kino, Tanz, Musik oder Theater.

Gerade arbeiten einige unserer Mitarbeiter, mit der Unterstützung externer Experten und freiwilliger Helfer aus der Bevölkerung, daran, die verschiedenen Teilsammlungen neu zu sortieren und zu katalogisieren.

## Die Mediathek

Die Mediathek beinhaltet auf der Biennale gezeigte Filme und solche, die in der Vergangenheit von den Kuratoren des Archivs gesammelt wurden. Einige von ihnen, die aus hochentzündlichem Material bestehen, lagern unter sicheren Bedingungen in der Cineteca di Bologna.

Neben diesen Filmen finden sich auch Audio- und Videoaufnahmen von Performances und Aktivitäten der Biennale, einige von ihnen noch auf Magnetband, ein seit langem überholtes Format, und daher schwierig zu nutzen. Deshalb werden sie, in Absprache mit den künstlerischen Leitern, digitalisiert. Einige der Filme werden auch restauriert, in Zusammenarbeit mit La Camera Ottica, einem Filmlabor der Universität von Udine.

Ursprünglich war auch eine Sammlung von 850 künstlerischen Videoarbeiten Teil der Mediathek, aber eigentlich hatten diese wenig mit dem restlichen, hauptsächlich dokumentarischen, Material gemein. Einige von ihnen bilden heute die Art/Tapes-Sammlung, die 1980 von der Biennale erworben wurde. Auch in diesem Fall wurden, mithilfe der Universität von Udine, Aufnahmen restauriert bzw. digitalisiert.

## Die Kunstsammlung

Die Videoarbeiten sind heute Teil der Kunstsammlung. Diese besteht aus insgesamt 3.747 Gemälden, Skizzen, Zeichnungen, Drucken und kunstgewerblichen Objekten, die der Biennale von ausstellenden Künstlern, besonders der frühen Jahre, überlassen wurden. Die bedeutendsten dieser Werke werden im Ca' Giustinian gezeigt und können im Rahmen geführter Touren und bald auch in einem eigenen Katalog in Augenschein genommen werden.

## Dokumente und Zeitungsausschnitte

Um die Liste zu komplettieren, sei als letzte Abteilung die »Raccolta documentaria« genannt, die Zeitungsausschnitten und Periodika gewidmet ist. Die Ausschnitte reichen von den Anfängen der Institution bis 1975, ein Teil ist nach Künstlern sortiert, der andere nach Aktivitäten, dem Jahr nach geordnet. 1976 nahm dann die Pressestelle ihre Arbeit auf. Teil der Sammlung sind auch die dort gesammelten Zeitungsausschnitte, die erst seit 2009 digital vorliegen.

## Die Biennale-Bibliothek

Im zentralen Pavillon der Giardini untergebracht, beinhaltet die Bibliothek eine Sondersammlung zur zeitgenössischen Kunst, insbesondere zu den für die Biennale relevanten Disziplinen (Bildende Kunst, Architektur, Kino, Tanz, Musik, Theater und Fotografie) von 1895 bis heute. Die Bibliothek enthält gut 153.000 Publikationen, die im OPAC SBN [der Servizio Bibliotecario Nazionale ist der Bibliotheksverbund der wissenschaftlichen und administrativen Bibliotheken in Italien] nachgewiesen sind. Über 121.000 von ihnen, und damit 80 %, sind Kunst- und Architekturkataloge. 3.136 Periodika sind in der Bibliothek zu finden (italienische und internationale Magazine aus den Bereichen, die auf der Biennale vertreten sind), darunter 155 seltene und 244 aktuelle Titel. Alle Zeitschriften, die über die Biennale berichten, werden regelmäßig durchforstet und derzeit stehen 4.028 Exemplare zur Verfügung.

2009 startete außerdem das *Bibliografia della Mostra – Book Pavilion Project*, im Rahmen dessen ausstellende Künstler und Architekten dazu eingeladen sind, Publikationen zu stiften, die einen Einblick in ihre künstlerische Arbeit geben. Bis heute sind so etwa 6.000 Bücher zusammengekommen.

Auch der Schriftentausch mit anderen Institutionen wächst immer weiter, 7.597 Bücher sind seit 2009 auf diesem Weg in unseren Besitz gelangt. Mit dem neuen Hauptsitz in den Giardini ist die Bibliothek der Biennale wieder zu einer wichtigen Adresse und einem Studienort für Studierende und Wissenschaftler aus Venedig und von außerhalb geworden. Durchschnittlich werden jährlich etwa 2.000 Nutzer registriert. Die Bibliothek hat, unabhängig von anderen Veranstaltungen, das ganze Jahr über geöffnet. Ein Tagungsort für Diskussionen, Konferenzen, Meetings und Workshops ist ebenfalls vorhanden.

## Die Ausstellungen im Portego

Sobald das erste Ziel erreicht war – das Archivmaterial wieder der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, sollte es in ein einem zweiten Schritt bekannter gemacht werden. Da wir mit künstlerischen Leitern zusammenarbeiten, die zu den führenden Experten auf ihrem jeweiligen Gebiet zählen, wurde folgende Entscheidung getroffen: Die Sammlungen sollten den künstlerischen Leitern nicht nur als Anlaufstelle für die Recherche zu ihren eigenen Ausstellungen dienen, sondern sie sollen auch explizit zur aktiven und regelmäßigen Auseinandersetzung eingeladen werden und können Vorschläge machen, die Verbreitung und Erhaltung betreffen.

Die künstlerischen Leiter der Bereiche Kunst, Architektur, Tanz, Musik und Theater organisieren dagegen kleinere Ausstellungen im Portego von Ca' Guistinian, einem Ausstellungsort im Biennale-Palazzo, der für alle Besucher der Stadt Venedig offen ist.

Das erste Projekt war 2008 *Teatro del Mondo*, eine von Maurizio Scaparro kuratierte Ausstellung. Darauf folgte 2011 die oben bereits erwähnte Ausstellung *Italia: 150 - Biennale: 116*.

Als nächstes waren eine von Bice Curiger organisierte Ausstellung und eine zu *Gli Archi di Aldo Rossi* zu sehen. Letztere wurde kuratiert von David Chipperfield. Anlässlich des letzten Karnevals legte die Ausstellung *20 anni di Maschere e Costumi, mostra delle collezioni di Bozzetti dell'ASAC* (geplant zusammen mit Ivan Fedele) den Fokus auf Entwürfe von Bühnenbildern und für *Amarcord* hat Massimiliano Gioni die Geschichte der Biennale anhand von sorgfältig ausgewählten Bildern und repräsentativen Dokumenten rekonstruiert.

Die Einbindung der künstlerischen Leiter in die Förderung der Sammlungen hat sich nun eingespielt. Zum Abschluss ihres Auftrages hinterlassen sie unserem Archiv jeweils eine Reihe von Dokumenten, die Einsicht in ihre Biennale-Erfahrungen sowie die Konzeption der Ausstellungen und andere angeschlossene Tätigkeiten geben. Sie alle müssen sich dabei an ein bestimmtes Prozedere halten.

## Die Konferenz zur Archiv- und Ausstellungsarbeit

Abgerundet werden die Aktivitäten des Archivs mit einer Konferenz, die zu einem festen Treffpunkt geworden ist. Hier wird über das Verhältnis von Ausstellungen und Archiven sowie Fragen zu ihrer Nutzung und Förderung diskutiert.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



# CZECH REPUBLIC / PRAGUE

## The Fine Art Archive



*The Fine Art Archive © Photo: Jan Kuntoš*

The Fine Art Archive arose in 1984 as a part of the activities of Gallery H in Kostelec nad Černými Lesy. It has turned into a significant institution of the Czech fine art territory in the past years and become indispensable for researchers, students, institutions and wide public. The Archive's main activity is to collect and process documents that are associated with contemporary Czech fine art, namely exhibition catalogues, art monographies, invitations, books, texts, magazines, photographs, transparencies, etc.

The Archive has collected hundreds of thousands of documents until today, occupying more than 2,000 metres of shelves. It represents the largest collection of documents with this specialisation in the Czech Republic. Besides the inventory we also run a library that is focused on fine art. The library functions also as a documentation and research centre.

The whole Archive, including the research centre, the library and the information system *abART*, is a long-term project that we have been running for many years. The Fine Art Archive is supported by the Ministry of Culture, the Prague Municipality and the State Cultural Fund of the Czech Republic.

# The Fine Art Archive (Part I)

*Barbora Špičáková*

First, we would like to thank you for the invitation. We want to introduce our Archive of Fine Art from Prague, Czech Republic.

The Archive of Fine Art is a non-profit organization, founded in 1984 as a private study archive. It has turned into a significant institution of the Czech fine art territory during the past years. The Archive's main activity is to collect and process documents that are associated with contemporary Czech fine art, namely exhibition catalogues, art monographies, invitations, books, texts, reviews, magazines, photographs, diapositives and others.

The Archive has collected hundreds of thousands of documents until today, occupying more than 2,000 metres of shelves. It represents the largest collection of documents with this specialization in the Czech Republic.

The Fine Art Archive arose in 1984 as a part of the activities of Gallery H in Kostelec nad Černými Lesy. It was founded as a private study archive. The original focus (Czech and Slovak fine art after 1939) quickly broadened, and the Archive opened universally—to new fields, times (earlier art) and territories (foreign art and artists in exile). However, the main focus still remains contemporary Czech and Slovak fine art and the activities within the Czech art scene—which also includes foreign artists, curators, collectors etc. associated with the local environment.

Between 1983 and 1990, Gallery H was run as an exhibition space outside traditional cultural centres such as Prague. The gallery was located in the house of the brothers Jiri and Zdenek Hula and mostly presented a younger generation of artists. A study archive was established for the purpose of the gallery.

In the nineties, the archive grew extensively and it became clear that it was necessary to find a new place to store all the documents and archival materials in the collection. In 2002, the Archive became a non-profit organization. One part of it is still at Jiri Hula's house.

DOX Centre for Contemporary Art in Prague, a private gallery opened in 2009, invited our Archive to be part of the first show held at this place. It was basically the first presentation of nearly the whole Archive to the public.

We asked contemporary Czech artist Dominik Lang to collaborate with us on our presentation. Lang used the boxes full of books, invitations and

other material to create a labyrinth-like scene where the visitors were forced to move through the boxes and to engage with the material. Part of the presentation was also a research centre.

After the end of the show, the director of the DOX gallery, Leoš Valka, asked us to stay at DOX and to open a small library there, with a documentation centre for the visitors. This place is our main workplace and study place for researches. In this library you can find only a small part of our holdings, mainly selected authors and collective catalogues and books of bigger format, together with a selection of important Czech art magazines.

Since 2009, the Archive has rented a large warehouse on the outskirts of Prague. Here we store most of our collection.

Aside from catalogues, monographs, books and magazines, the Archive also collects, processes and provides other documents which are not systematically archived elsewhere—such as invitation cards, posters, press releases, texts, reviews, photographs, slides and so on. Today, it is the largest specialised collection of its kind in the Czech Republic. It is important to say that the Archive is non-selective, that means we are not focused on a small group of famous artists. We are open to everyone.

The foundation of the Archive are the catalogues and books which are classified into several sections: catalogues of solo exhibitions (organized according to author and date), catalogues of group exhibitions (organized according to the name of the exhibition), catalogues of art groups and collectives, catalogues of exhibitions and events at individual galleries (organized according to city/region and title of exhibition hall and date).

We also have a collection of posters.

An unusual section is the Typographic collection. We have about 10,000 books, they are arranged according to the names of graphic artists and illustrators. We are interested not only in particular artists, but also in publishers and exceptional book series. One of those book series is from the sixties, for example. The design of the whole series is unified, but done by different graphic designers.

We have a huge collection of children's books, too—we are interested in their illustration and typography.

At our third workplace, we store clippings and our secondhand bookshop. We have thousands of duplicates, which we exchange with other institutions in the Czech Republic and abroad, or which we offer for sale. You can check it on our websites.

## The Fine Art Archive (Part II)

*Irena Lehkoživová*

Since 2003, the Archive of Fine Art has been developing its own database/information system *abART* in order to process and manage documents and information. *abART* is a relational database based on the automation of uploaded data and its universal connectivity.

The information (data) in the database is not mechanically transferred but rather linked to its original sources, currently mostly to documents saved in the Archive. The database *abART* has an online full open access content and monthly incoming traffic of over 25,000 visitors. *abART* was created to record all documents deposited in the Archive as precisely as possible, to classify and process them in-depth. Currently, there have been filed about 142,000 persons, processed 163,000 documents, 63,000 exhibitions and other events and created around 2,100,000 connections between them.

The basic categories we differentiate are persons, documents, events (exhibitions, lectures, auctions), institutions, and keywords. Elements of all the categories saved on *abART* can be—thanks to the structure of the system—accessed via numerous connections. Its interconnected functionality means that errors are easily traceable and can also be corrected easily. The information can be exported on the web and to other database systems easily, too.

The basic and most wanted category to search for is PERSON. First, the user gets basic information about profile and artwork. The two most important categories connected to PERSON are EXHIBITIONS and DOCUMENTS. We process each documentation with basic information in active categories. The database shows for example the persons in the documents or the list of artists in the catalogue of a group exhibition. One specific category is called SUBORDINATE DOCUMENT. It generates the contents of documents like catalogues and we process the magazines the same way.

*abART* also provides basic information about institutions in active categories. We collaborate with different institutions, they can contribute to the database as well by processing their collections or library holdings etc. Especially for the category ARTWORK, it's important that we collaborate with several institutions in Czech Republic on their research.

Currently, we are working together with the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences on a project about Bohumil Kubišta, one

of the leading Czech artists of early 20th century. One of the results of the research will be a new oeuvre catalogue of Kubišta's work. Each of his works—at present about 350 paintings and drawings—has been processed in *abART*.

For the oeuvre catalogue we work on a list that shows where the artwork has been reproduced and exhibited. The automation and connectivity of the data enables the creation of specialized files like lists of exhibitions, events, literary inventories, lists of typographic and illustrated works, content of anthologies, magazines, indexes, anniversaries, jubilees, citizens, regional personalities, etc.

We also cooperate with many publishers, art historians, and other professionals and we create lists of bibliographies and exhibitions for books, catalogues, and so on. One example of these cooperations is a series of books on the history of Topič Gallery. For these books, we conducted an extensive research in archives and libraries. We reconstructed all exhibitions and activities in Topič Gallery. You can find all of our results in the database, for example all documents concerning one exhibition.

As mentioned before, part of our Archive is devoted to the Collection of Czech Typography with a special focus on the 1950s to the 1970s. Two years ago, we published a book on Czech graphic designer and illustrator Zdenek Seydl. He created more than 1,500 books and all of these books are in our database, most of them in our collection.

Another part of our activities is publishing our own books and organizing exhibitions, both connected mainly to the topics of our Archive. Besides, we collaborate with various institutions and publishers on bigger research and publication projects. When we organize exhibitions, part of them come out from our collection, for instance exhibitions about Peter Spielmann (former director of Museum Bochum), a collection of Indian posters, or an insight into the Archive's diapositives. In our library at DOX, we realize some atypical exhibitions. One example is an author's installation of young Czech artist Michal Kindermay. Few years ago, we started the so-called Polička/Shelf Gallery, where the concept is to devote one shelf for the presentation of artists' books. And we organize lectures, talks and other programs, too. Twice a year, we run a book fleamarket with music, beer, etc. for one day.

Thank you for your attention!

# TSCHECHISCHE REPUBLIK / PRAG

## Archiv výtvarného umění

Das Fine Art Archive entstand 1984 aus den Aktivitäten der Galerie H in Kostelec nad Černými Lesy. In den letzten Jahren ist es zu einer bedeutenden Institution auf dem Gebiet tschechischer Kunst geworden, unentbehrlich für Wissenschaftler, Studenten, Institutionen und die breite Öffentlichkeit. Die Hauptaufgabe des Archivs ist das Sammeln und Aufbereiten von Dokumenten aus dem Bereich der tschechischen bildenden Kunst der Gegenwart, also von Ausstellungskatalogen, Monographien, Einladungskarten, Büchern, Texten, Zeitschriften, Fotografien, Diapositiven etc.

Hunderttausende von Dokumenten befinden sich bereits im Besitz des Archivs, die zusammen mehr als 2.000 Regalmeter einnehmen. Es beherbergt damit auf seinem Gebiet die größte Sammlung von Dokumenten in ganz Tschechien. Es gibt außerdem eine Bibliothek mit einer Sammlung zu den bildenden Künsten, die auch als Dokumentations- und Forschungszentrum dient.

Das Archiv, mitsamt dem Forschungszentrum, der Bibliothek und der Datenbank *abART*, ist ein langfristiges Projekt, das es seit vielen Jahren gibt. Das Fine Art Archive wird unterstützt vom Kulturministerium, der Stadt Prag und dem Kulturfonds der Tschechischen Republik.

# Fine Art Archive (Teil 1)

*Barbora Špičáková*



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Barbora Špičáková © Foto: Robert Gruber*

Zuallererst wollen wir uns für die Einladung bedanken! Wir wollen das Fine Art Archive aus der tschechischen Hauptstadt Prag vorstellen.

Das Fine Art Archive ist eine Non-Profit-Organisation, die 1984 als privates Forschungsarchiv gegründet wurde. Im Lauf der letzten Jahre ist es zu einer wichtigen Institution auf dem Gebiet der tschechischen Kunst geworden. Die Hauptaufgabe des Archivs ist das Sammeln und Aufbereiten von Dokumenten aus dem Bereich der tschechischen Gegenwartskunst, also von Ausstellungskatalogen, Monographien, Einladungskarten, Büchern, Texten, Kritiken, Zeitschriften, Fotografien, Diapositiven und anderem.

Hunderttausende Dokumente, die zusammen mehr als 2.000 Regalmeter einnehmen, befinden sich bereits im Besitz des Archivs. Es beherbergt die auf ihrem Gebiet größte Sammlung von Dokumenten in ganz Tschechien.

Das Fine Art Archive entstand 1984 aus den Aktivitäten der Galerie H in Kostelec nad Černými Lesy. Es wurde als privates Forschungsarchiv gegründet. Der ursprüngliche Fokus – tschechische und slowakische Kunst nach 1939 – weitete sich rasch und das Archiv öffnete sich gegenüber neuen Feldern, Epochen (ältere Kunst) und Regionen (Kunst aus dem Ausland und Exilkunst). Hauptsächlich konzentrieren wir uns allerdings noch immer auf tschechische und slowakische Gegenwartskunst

und die Entwicklungen in der tschechischen Kunstszene, zu denen natürlich auch die Arbeit von Künstlern\*, Kuratoren, Sammlern u.v.m aus dem Ausland zählt, die mit dem lokalen Kunstgeschehen in Zusammenhang stehen.

Zwischen 1983 und 1990 wurde die Galerie H zunächst als alternativer Ausstellungsort abseits der traditionellen kulturellen Zentren wie Prag betrieben. Sie befand sich im Wohnhaus der Brüder Jiri und Zdenek Hula und zeigte vor allem Werke der jüngeren Künstlergeneration. Ein Forschungsarchiv wurde für die Zwecke der Galerie eingerichtet.

In den 1990er-Jahren wuchs der Bestand stark an und es wurde offensichtlich, dass ein neuer Ort gefunden werden musste, um all die Dokumente und das Archivmaterial aufzubewahren. 2002 wurde das Archiv eine Non-Profit-Organisation. Ein Teil des Archivs befindet sich noch immer im Haus Jiri Hulas.

Das DOX Centre for Contemporary Art in Prag, eine private Galerie, eröffnete 2009 und lud unser Archiv ein, Teil seiner ersten Ausstellung zu sein. Im Grunde war das die erste öffentliche und beinahe umfassende Präsentation des Archivmaterials. Wir fragten den zeitgenössischen tschechischen Künstler Dominik Lang für eine Kooperation an. Lang benutzte die mit Büchern, Einladungskarten und anderen Unterlagen gefüllten Boxen, um daraus ein Labyrinth zu bauen, durch das die Besucher sich bewegen und mit dem sie interagieren mussten. Auch ein Forschungszentrum war Teil der Ausstellung.

Nach Ende der Ausstellung bot uns Leoš Valka, der Direktor des DOX, an zu bleiben und dort eine kleine Bibliothek zu eröffnen, mit einem Dokumentationszentrum für die Besucher. Dies ist unsere zentrale Einrichtung zum Arbeiten und Forschen für Wissenschaftler. Man findet dort nur einen kleinen Teil unserer Bestände, Werke ausgewählter Autoren, Sammelkataloge und größere Formate, sowie eine Auswahl wichtiger tschechischer Kunstmagazine. Seit 2009 haben wir eine große Lagerhalle am Rande von Prag angemietet, in der sich der Großteil der Sammlung befindet.

Neben Katalogen, Monographien, Büchern und Magazinen sammeln und erschließen wir im Archiv auch andere Dokumente, die andernorts oftmals nicht systematisch archiviert werden, wie etwa Einladungskarten, Plakate, Pressemitteilungen, Texte, Kritiken, Fotografien, Dias usw. Heute ist es die größte Spezialsammlung ihrer Art in der Tschechischen Republik. Es ist wichtig zu erwähnen, dass wir als Archiv nicht selektiv

vorgehen, d.h. wir sind nicht etwa auf eine bestimmte Gruppe berühmter Künstler fokussiert, sondern allen gegenüber offen.

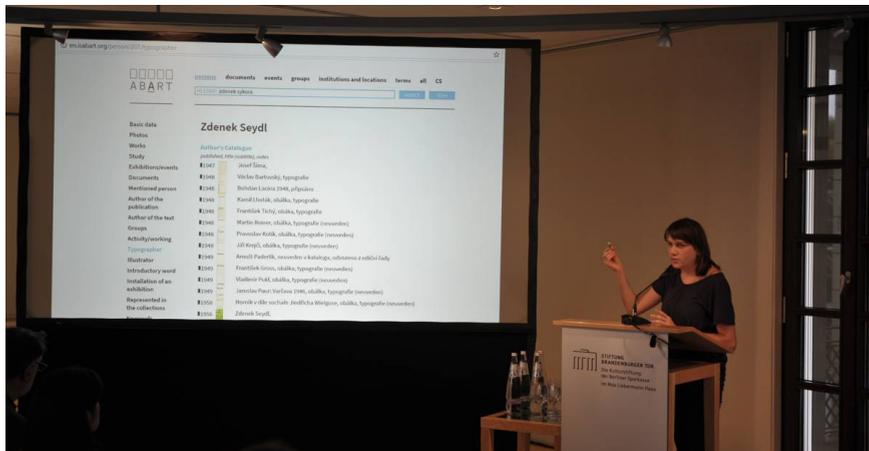
Die Basis des Archivs bilden Kataloge und Bücher, die in mehrere Kategorien unterteilt sind: Kataloge zu Einzelausstellungen (geordnet nach Autor und Datum), Kataloge zu Gruppenausstellungen (geordnet nach den Namen der Ausstellungen), aber auch Kataloge von Künstlergruppen und -kollektiven und Kataloge zu Ausstellungen und Veranstaltungen in einzelnen Galerien (geordnet nach Stadt/Region, Namen der Ausstellungsorte und Datum). Weiterhin besitzen wir eine Plakatsammlung.

Eine Besonderheit ist unsere typografische Sammlung. Sie besteht aus etwa 10.000 Büchern, die nach den Namen der Grafiker und Illustratoren geordnet sind. Uns interessieren dabei nicht nur bestimmte Künstler, sondern auch Verleger und außergewöhnliche Buchreihen. Eine dieser Reihen ist zum Beispiel aus den 1960er-Jahren: Sie hat ein einheitliches Design, aber wurde von verschiedenen Grafikdesignern gemacht. Wir besitzen auch eine große Sammlung an Kinderbüchern, an denen uns ebenfalls die Illustrationen und die Typografie interessieren.

An unserem dritten Standort bewahren wir Zeitungsausschnitte auf und betreiben unseren Secondhandbuchladen. Wir haben Tausende Dubletten, die wir entweder mit anderen Institutionen in Tschechien und im Ausland tauschen oder zum Verkauf anbieten. Man kann sie sich auf unserer Website ansehen.

## Fine Art Archive (Teil 2)

Irena Lehkoživová



State of the Art Archives, Berlin 2017, Irena Lehkoživová © Foto: Robert Gruber

Das Fine Art Archive arbeitet seit 2003 an seinem eigenen Datenbank- und Informationssystem *abART*, das für die Aufbereitung und Organisation der Dokumente und Informationen konzipiert ist. *abART* ist eine relationale Datenbank, die auf Automatisierung und universeller Vernetzbarkeit basiert.

Die Informationen werden nicht einzeln manuell hinzugefügt, sondern mit den Originalquellen verlinkt, das sind im Moment vor allem Dokumente in unserem Archiv. Der Inhalt von *abART* ist online komplett für jeden abrufbar. Im Moment haben wir monatlich etwa 25.000 Nutzer. *abART* wurde geschaffen, um das gesamte Archivmaterial so genau wie möglich zu dokumentieren, zu klassifizieren und detailliert aufzubereiten. Bis dato wurden für etwa 142.000 Personen Einträge angelegt, 163.000 Dokumente ausgewertet, 63.000 Ausstellungen und andere Events aufgenommen und etwa 2,1 Millionen Querverweise zwischen ihnen geschaffen.

Die grundlegenden Kategorien, die wir unterscheiden, sind Personen, Dokumente, Veranstaltungen (Ausstellungen, Vorträge und Auktionen), Institutionen und Schlagworte. Auf die Inhalte jeder Kategorie kann dank der Struktur der Datenbank über zahlreiche verschiedene Verbindungen zugegriffen werden. Die vernetzende Funktionsweise erlaubt es, etwaige Fehler leicht nachzuverfolgen und zu korrigieren. Die Daten können auch leicht in andere Datenbanken oder ins Internet exportiert werden.

Die grundlegendste und meistgenutzte Suchkategorie ist PERSON. Zuerst bekommt man grundlegende Informationen zum Profil und den Kunstwerken der jeweiligen Person angezeigt. Die zwei wichtigsten mit der Kategorie PERSON verbundenen Kategorien sind AUSSTELLUNGEN und DOKUMENTE. Wir versehen jedes Dokument mit Einträgen zu den jeweiligen Kategorien, denen die Informationen zugeordnet sind. Die Datenbank zeigt dann zum Beispiel die im Dokument erwähnten Personen an oder die Liste der beteiligten Künstler aus dem Katalog einer Gruppenausstellung. Eine spezifische Kategorie heißt UNTERGEORDNETES DOKUMENT. Sie generiert Inhalte von Dokumenten wie Katalogen, mit den Zeitschriften verfahren wir ähnlich. *abART* zeigt in den jeweils verwendeten Kategorien auch Informationen über Institutionen an. Wir arbeiten auch mit anderen Institutionen zusammen, die zum Inhalt der Datenbank beitragen und ihre Sammlungen und Bibliotheksbestände etc. damit erfassen können. Insbesondere für die Kategorie KUNSTWERK ist die Zusammenarbeit mit etlichen Institutionen in der Tschechischen Republik bezüglich ihrer Forschung sehr wichtig für uns.

Aktuell arbeiten wir gemeinsam mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften an einem Projekt zu Bohumil Kubišta, einem der wichtigsten tschechischen Künstler des frühen 20. Jahrhunderts. Ein Ergebnis dieser Arbeit wird ein neuer Katalog zum Gesamtwerk von Kubišta sein. Jedes einzelne seiner Werke – derzeit etwa 350 Gemälde und Zeichnungen – wurde dafür in *abART* aufgenommen. Für diesen Werkkatalog arbeiten wir an einer Liste, die für jedes einzelne Werk zeigt, wo es abgebildet und wo es ausgestellt wurde.

Die Automatisierung der Datenverarbeitung und die Vernetzung der Daten machen das Erstellen spezialisierter Dateien möglich, wie etwa Listen zu Ausstellungen und anderen Veranstaltungen, Literaturlisten, Listen typografischer und illustrierter Werke, Inhaltsverzeichnisse von Anthologien, Indizes, Listen zu Magazinen, Jahrestagen, Jubiläen, Bürgern, regionalen Persönlichkeiten etc.

Wir arbeiten auch mit Verlegern, Kunsthistorikern und anderen zusammen, erstellen z.B. Bibliographien oder Ausstellungslisten für diverse Bücher und Kataloge. Ein Beispiel hierfür ist die Kooperation für eine Buchreihe zur Geschichte der Galerie Topič. Für diese Bücher haben wir umfangreiche Recherchen in Archiven und Bibliotheken betrieben, um die Geschichte aller Ausstellungen und Aktivitäten der Galerie Topič zu rekonstruieren. Sie können sämtliche Ergebnisse in der Datenbank finden, etwa alle Dokumente zu einer bestimmten Ausstellung.

Wie bereits erwähnt, ist ein Teil unserer Sammlung der tschechischen Typografie gewidmet, mit einem besonderen Fokus auf den Zeitraum der 1950er- bis 1970er-Jahre. Vor zwei Jahren haben wir ein Buch über den tschechischen Grafikdesigner und Illustrator Zdenek Seydl veröffentlicht. Er hat mehr als 1.500 Bücher geschaffen und Sie finden sie alle in unserer Datenbank, die meisten auch in unserer physischen Sammlung.

Wir veröffentlichen aber auch selbst Bücher, organisieren Ausstellungen, meist natürlich in thematischem Zusammenhang mit unserem Archivmaterial, und arbeiten mit verschiedenen Institutionen und Verlagen an größeren Forschungs- und Publikationsprojekten zusammen.

Einen Teil unserer Ausstellungen stellen wir direkt aus dem Material unserer eigenen Sammlung zusammen, wie zum Beispiel die Ausstellung zu Peter Spielmann, dem ehemaligen Direktor des Kunstmuseums Bochum, eine Ausstellung mit indischen Plakaten oder einen Einblick in unsere Diasammlung. In unserer Bibliothek im DOX organisieren wir teilweise etwas atypische Ausstellungen. Ein Beispiel hierfür ist eine Installation des jungen tschechischen Künstlers Michal Kindernay. Unserer »Shelf Gallery«, die wir vor einigen Jahren initiiert haben, liegt das Konzept zu Grunde, ein Regal der Präsentation von Künstlerbüchern zu widmen. Wir veranstalten außerdem auch Vorlesungen, Vorträge und andere Formate und zweimal im Jahr öffnet für einen Tag der Bücherflohmarkt mit Musik und Bier usw.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

# SPAIN / BARCELONA

## Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)



*Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) © Photo: David Campos*

The Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) assumes responsibility for disseminating contemporary art, offering a diverse range of visions, and generating critical debates on art and culture.

The MACBA Study Centre (CED) opened its doors in 2007 with the aim of strengthening the role of the Museum as a centre for research, debate and diffusion of contemporary thought. CED compiles, organizes, conserves and diffuses MACBA's documentation.

This role as a custodian of heritage as well as an activator of knowledge surrounding contemporary art practices is exercised through two departments: the Archive and the Library. Both of these documentary holdings are specialised in contemporary artistic practices, focusing on a matching timeframe that is covered by the Museum's exhibitions and activities and by the artworks in the MACBA Collection, with which they are closely linked. This enhances and boosts their potential to generate new interpretations and readings throughout the history of contemporary art.

# The MACBA Archive

*Marta Vega*

The MACBA opened in 1995 as an institution devoted to the acquisition, conservation, study, exhibition, and pedagogical interpretation of works of contemporary art, especially focused on Catalan artists or art related to Catalonia. The museum is located in a central neighbourhood, in a building designed by the architect Richard Meier. Some years ago, the MACBA expanded the exhibitions and services to other buildings seated in the same square. One of the goals set in the first statutes of the Museum was the creation of a bibliographic and documentary heritage that would facilitate the knowledge and dissemination of contemporary art.

In order to construct this heritage and to support the research, the MACBA opened a library, placed in the offices of the Museum, that started to acquire books and magazines about contemporary art and began the artists' publications collection, which is now part of the archive. The MACBA project did not include the Archive as a section. The documentary collections started from scratch and were kept in the library. The first funds arrived to the Museum as part of exhibitions or donations of artworks. This is true for the documentation produced by a former project of a contemporary art museum that took place in Barcelona in the sixties or the donation of works of art and also the documents of the conceptual Catalan artists Grup de Treball, exhibited at the MACBA in 1999. I think the 1990s, at least in Barcelona, were a strong time for libraries that improved their services and gained visibility between the citizens while the archives remained something hidden.

For years, the MACBA Collection managed the works of art while the library offered books and magazines devoted to explaining the contemporary art. All that time, the archives received by MACBA and their own archive remained preserved at the library without being catalogued or consulted because of the lack of resources. The library was soon too small to contain all the books and funds and to offer new services to the researchers. This lack of space led the MACBA to expand the research branch to a historic building seated in the same square, the Convent dels Àngels.

## MACBA Study Centre

In 2007, the Museum opened the MACBA Study Centre in a nearby building with the aim to expand the function of the Museum as a research centre. One of the priorities was the creation of the Archive.

The new Centre gathered the bibliographic and documentary collections managed by the MACBA Library and received the donation from the Centre d'art Santa Mònica, which gave us its library and archive specialised in contemporary art.

The opening of the Archive answered to the needs of cataloguing the funds donated by galleries and artists, making them accessible and generating a plan to guarantee the role of the MACBA as a centre of preservation and dissemination of the original archival documents essential for the history of the contemporary Catalan art.

## Collection Focuses

One of the first goals was to draw the borders between the three departments that take care of the MACBA heritage: the Art Collection, the Library, and the new section, the Archive.

The double nature of certain documents being both work of art and document is one of the major subjects of reflection between the Archive and the Collection department. This concerns the photographs of performances that are placed between the work of art and the documentary trace of the action.

In most parts of the funds, we had the assessment of the artists to separate the documents between Art Collection, Archive and Library. The document sometimes can change when the archive is of interest for the art market from merely a document to a work of art.

It's one of the MACBA's policies not to buy archives. We understand the archive in the classical sense of a set of documents produced or received by a person or institution as a result of their activity. The entire budget is invested in cleaning, restoring, cataloguing, digitizing and buying materials for the conservation of the documents. Accepting an archive involves time and very expensive tasks.

The forms of acquisition of archives are donations or long loan terms. We don't accept long loan terms for less than 25 years because it is the minimum time to recover the investment. The MACBA Archive collects two main types of documentation: Funds (around 300,000 documents) and Documentary Collections.

## Funds

These are archives produced by artists, galleries or curators among other agents related to the contemporary art in the exercise of their activity. The MACBA Archive preserves 21 personal and institutional archives. All of them are related to Catalan art, even if international connections and influences are present. The only exception to the origin of the archives is the Art & Language Fund deposited by the collector Phillipe Méaille. We believe that the MACBA is the main institution responsible for study and dissemination of the Catalan heritage and so we make a special effort on that.

Our artists' archives include Art & Language, Grup de Treball, Joan Brossa, Joan-Josep Tharrats, Jordi Benito, Xavier Miserachs, Martí Gasull, and Enric Franch. We have the archives of the curators and critics Maria Lluïsa Borràs, Josep Maria Casademont, and Pere Sousa, and of the galleries and institutions Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG), Galeria Ciento, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959 to 1967), Nervo Óptico i de l'Espaço N.O (COLECCIÓN), and Video-Nou.

## The MACBA Historical Fund

The Archive preserves the documentation produced by the museum since the beginning of its activity. It deals only with the documents related with the artistic contents, not with the administrative archive.

The MACBA has photographed, recorded, and collected documents of the main events of its history since the foundation of the Consortium in 1988, but all these documentation was simply stored for years.

With the collaboration of external advisors specialised in corporate and institutional archives, the Archive interviewed the different departments of the museum and proposed the classification scheme. The scheme, which is open and in constant review, identifies the series of documents that the staff produce and transfer to the MACBA Historical Funds. The reflection about what to preserve led to the publication *Folding the Exhibition* that can be consulted here<sup>1</sup>.

## Documentary Collections

Besides the Funds, the MACBA Archive acquires, by donation, long-term loan or purchase, sets of documents gathered to reconstruct and explain the international artistic experimentation since 1945.

One of the most important collections in the Archive is the Artists' Publications Collection. We have more than 9,000 artists' publications that include some of the most representative titles of these special editions. For instance, artists' books by Ed Ruscha, Sol Lewitt, Christian Boltanski, Jenny Holzer, among others, and important Catalan artists' publications by Muntadas, Miralda, Eugènia Balcells, Rabascall, and so on. An important part of the Artists' Publications Collections are self-editions, fanzines, made by young local artists.

Besides the Artists' Publications Collection, the archive gathers sets of documents related to contemporary art projects that are interesting for the Museum: e.g. ephemeral materials produced by some commercial galleries.

## Cataloguing

We catalogue the archive with the same program (MuseumPlus) that the collection department uses to catalogue the works of art. It was a difficult decision because the program hasn't been designed for archives. We made this choice because all the team involved in the conservation and exhibition of artworks and special documents use it.

The description of the funds is based on the international standard ISAD(G), in its adaptation to Catalan archives, the NODAC rules. One of the most difficult decisions is to establish the depth level of cataloguing to give enough information to the researchers while ensuring the economical sustainability of the project. It is necessary to consider that during the process of cataloguing, the documents can be out of access.

In general, we tend to catalogue each document of the fund, but there are some exceptions. One of the most complicated archives that we ever catalogued is the one produced by the poet and artist Joan Brossa. Brossa was well known in his circle for his apparently chaotic archive and for its amount of documents. In fact, we have around 60,000 documents and we still have lots of work to do. When Brossa died, a team of archivists and specialists gathered the documents into boxes, arranged by types of work (manuscripts of visual or scenic poetry, correspondences, and so on).

When we received this archive, it was partially catalogued in a database with more than 100 fields to describe the documents. Brossa reused the papers during the years and so every single page contains different pieces of poetry, small drawings or personal notes. For this reason, the archivist described each unity of meaning contained in the document and

that means that we can have several cataloguing cards for one single document, in order to describe each content. To date the documents and to recognize their content, deep research is necessary. Even if we try to be as objective as possible, the access to the archive is always mediated by the knowledge of the archivist.

The ways the artists and curators deal with their own archives while they are active are one of our fields of interest. As a contemporary archive, we often have the opportunity to talk to the artists about the organization of his or her archive. In this sense, we have a case study based on the archive of projects of the artist Miralda that you can consult in the publication *Folding the Exhibition*. The project was an attempt to propose a system of description and a database that the artist can use to catalogue his archive.

## Dissemination

Regarding the dissemination of the archives and the services for the users, we offer the consultation of all documents by appointment. The MACBA study/reading room has 65 consultation places, 4 of them devoted to special consultation of the archive. The archive is open for researchers and for the public interested in contemporary art.

Unfortunately, just a part of the documents catalogued can be found in the search function of the MACBA web. We hope to improve the catalogue of the archive on the new website we are working on.

The lobby of the MACBA Study Centre is an exhibition space and a free access workspace with WIFI.

The exhibitions curated by the archive team show documents that would otherwise remain in the holdings depot, invisible for the public.

Besides the consultation services in place, I would like to share with you the new project of the museum to spread the contents of the Archive.

## The MACBA Digital Repository

The MACBA Digital Repository is an online archive for preserving, managing, and disseminating the MACBA's digital funds, including photographs, audiovisual and sound recordings, graphic material and documents, either digital in origin or subsequently digitalized for reasons of preservation and accessibility.

This digital heritage is organised in two main groups: the Artistic Funds, including the video art of the MACBA Collection, and the Docu-

mentary Funds, including the personal archives of artists or other contemporary art agents, historical documentation on the activities of the institution, and the documentary collections of the Archive and Library.

These contents reflect the functions of the Museum as a centre of research, debate, and dissemination of thought.

Currently, the MACBA Digital Repository is only accessible from MACBA facilities but we are working on offering online access in a few months. In any case, a significant number of contents will not be available on the Internet due to legal restrictions.

## Independent Studies Program

Concerning the research, I would like to introduce the MACBA Independent Studies Program. This Program is not led by the Archive, but is one of the most important ways to support critical thought and study of contemporary art. The Program, started in 2006, involves around 30 participants that share knowledge with specialists of different spheres of interest. The head of the Studies Program is also the head of the MACBA Study Centre. We are in the same building and the subjects of reflection studied within the Program are fundamental to the acquisitions of the Study Centre.

The Independent Studies Program is a learning laboratory that takes place inside and outside the museum and whose main aim is to develop critical thought out of the intersection of artistic practice, social sciences, and political and institutional interventions.

The contents of the Program are organised around large intersectional areas that deal with critique and thought, political imagination, visual studies, artistic research, feminist studies, queer theory, and post-colonial critique. For next year's course, a new section was introduced: one that will approach the crisis of civilisation and ecological collapse, starting with reflecting on the limits of growth, climate activism and the possibility of producing imaginaries of new ways of post-capitalist life in a world without fossil energy.

## Guest Researchers Program

In 2009, the MACBA Study Centre created the Guest Researchers Program as a specialised service to support the researchers interested in the holdings of Archive and Library.

Through the Guest Researchers Program, the Study Centre offers four work stations intended for academic researchers, artists and other specialists in contemporary art, and cultural studies at large. The aim of the Guest Researchers Program is to foster the dialog between research and contemporary artistic practice and the production of knowledge in this field.

From the beginning of the program, the Study Centre has welcomed more than 80 researchers with different professional profiles. Of course, an important part of the participants are art historians, curators or other professionals interested in generating a theoretical debate through, publications or exhibitions.

After a brief analysis of the main keywords that summarise the subjects of the participants' projects, we can see which main lines of reflections in the MACBA activities and in the Independent Studies Program are an important focus of interest: studies about gender, especially queer, and feminism. These subjects are well documented in the library, thanks to a continuous policy of acquisitions, but they are poorly represented in the archive funds.

# SPANIEN / BARCELONA

## Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Marta Vega © Foto: Robert Gruber*

Das Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) zeigt sich dafür verantwortlich, zeitgenössische Kunst an die Öffentlichkeit zu bringen, indem es eine Vielfalt an Perspektiven anbietet und kritische Debatten über Kunst und Kultur anstößt.

Das MACBA Study Centre (CED) eröffnete 2007 mit dem Ziel, die Rolle des Museums als Forschungs-, Diskussions- und Vermittlungszentrum zeitgenössischer Denkansätze zu stärken. Das CED leistet Dokumentationsarbeit und sammelt, ordnet, bewahrt und verbreitet die Materialien des MACBA.

Diese Rolle als Hüter des kulturellen Erbes, die zugleich die Aufgabe innehat, den Erwerb neuen Wissens voranzutreiben, wird durch diese beiden Einrichtungen erfüllt: das Archiv und die Bibliothek. Diese beiden dokumentarischen Bestände richten ihren Fokus auf zeitgenössische künstlerische Praxis und konzentrieren sich auf den gleichen Zeitabschnitt, den auch das Museum mit seinen Ausstellungen, Aktivitäten und nicht zuletzt seiner Sammlung selbst abdeckt, mit der Archiv und Bibliothek eng verknüpft sind. Das vergrößert und verstärkt ihr Potenzial, neue Interpretationen und Lesarten in der zeitgenössischen Kunst hervorzubringen.

# Das Archiv des MACBA

*Marta Vega*

Das MACBA eröffnete 1995 als Institution zur Akquise, Konservierung, Erforschung, Ausstellung sowie der pädagogischen Interpretation von Werken zeitgenössischer Kunst, mit besonderem Fokus auf Kunst und Künstler\* aus oder mit Verbindung zu Katalonien.

Das Museum befindet sich in einem zentralen Viertel Barcelonas, in einem Gebäude, das der Architekt Richard Meier entworfen hat. Vor einigen Jahren weitete das MACBA seine Ausstellungen und Angebote auf weitere, am selben Platz gelegene Gebäude aus.

Eines der in der ersten Satzung des Museums formulierten Ziele war die Schaffung eines bibliographischen und dokumentarischen Erbes, durch welches das Wissen über zeitgenössische Kunst sowie ihre Verbreitung gefördert wird.

Mit diesem Ziel vor Augen und um die Forschung zu fördern, richtete das MACBA in den Räumlichkeiten des Museums eine Bibliothek ein, die begann, Bücher und Zeitschriften zu zeitgenössischer Kunst zu erwerben. Außerdem wurde die Sammlung von Künstlerbüchern ins Leben gerufen, die heute Teil des Archivs ist.

Das MACBA-Projekt sah ursprünglich kein Archiv vor, die dokumentarische Sammlung startete bei null und war zunächst in die Bibliothek integriert. Die ersten Stücke, die aufgenommen wurden, waren Teil von Ausstellungen oder Schenkungen. Dies gilt etwa für das Archivmaterial, das in den 1960er-Jahren im Zuge eines in Barcelona stattfindenden Projektes, das die Gründung eines Museums für zeitgenössische Kunst zum Ziel hatte, und für die Dokumente der katalanischen Konzeptkünstler Grup de Treball, die 1999 am MACBA ausgestellt worden waren.

Mir scheint, die neunziger Jahre waren, zumindest in Barcelona, eine starke Zeit für Bibliotheken: Sie verbesserten ihren Service und konnten ihre öffentliche Sichtbarkeit erhöhen, während die Archive weiterhin mehr oder weniger unsichtbar blieben.

Über Jahre hinweg kümmerte sich die Sammlung des MACBA um die Kunstwerke, während die Bibliothek Bücher und Zeitschriften zur Verfügung stellte, die die zeitgenössische Kunst erklären sollten. In all dieser Zeit wurden sowohl das eigene Archivmaterial als auch weitere Archive, die das MACBA erhielt, in der Bibliothek gelagert, ohne katalogisiert oder zu Rate gezogen zu werden – es fehlten ganz einfach die Mittel dafür.

Die Räumlichkeiten der Bibliothek waren bald zu klein, um all die Bücher und Materialien unterzubringen und Forschenden neue Services anzubieten. Dieser Platzmangel veranlasste das MACBA dazu, seine Forschungsabteilung in ein historisches Gebäude am selben Platz zu verlegen, das Convent dels Àngels.

## Das MACBA Study Centre

2007 eröffnete das Museum das MACBA Study Centre in einem benachbarten Gebäude mit dem Ziel, die Bedeutung des Museums als Forschungszentrum auszubauen. Eine der Prioritäten war die Schaffung eines Archivs. Das neue Zentrum umfasste die bibliographische und dokumentarische Sammlung, die bis dahin in der Bibliothek untergebracht gewesen war, und erhielt als Schenkung vom Centre d'art Santa Mònica dessen auf zeitgenössische Kunst spezialisierte Bibliothek und Archiv.

Die Eröffnung des Archivs war eine Reaktion auf die wachsende Notwendigkeit, die Materialien, die uns als Schenkungen von Galerien und Künstlern erreichten, zu katalogisieren und zugänglich zu machen. Das MACBA sollte dabei als Zentrum für die Erhaltung und Vermittlung originaler Archivadokumente etabliert werden, die für die Geschichte der zeitgenössischen Kunst Kataloniens essenziell sind.

## Sammlungsschwerpunkte

Eines der ersten Ziele war die klare Aufgabenverteilung zwischen den drei Abteilungen, die sich um das durch das MACBA betreute Erbe kümmern: die Kunstsammlung, die Bibliothek und der neue Sektor, das Archiv.

Dass einige der Materialien sowohl Kunstwerke als auch Dokumente sind, ist eine der wichtigsten Fragen, die in der Zusammenarbeit von Archiv und Sammlung erörtert werden müssen. Dies betrifft zum Beispiel Fotos von Performances, die sich irgendwo zwischen Kunstwerk und Dokumentation des Events bewegen. In den meisten Fällen konnten wir diesbezüglich jedoch auf die Einschätzung der jeweiligen Künstler zurückgreifen und das Material somit zwischen Kunstsammlung, Archiv und Bibliothek aufteilen. Der Status eines Dokumentes kann sich auch ändern, etwa wenn der Kunstmarkt plötzlich Interesse an einem Archivadokument hat und es sich dadurch eher zum Kunstwerk entwickelt.

Eine der Richtlinien des MACBA ist es, keine Archive anzukaufen. Wir verstehen das Archiv im klassischen Sinn als Sammlung von Dokumenten, die eine Person oder Institution als Resultat ihrer Tätigkeiten empfängt oder hinterlässt. Unser gesamtes Budget wird für die Reinigung, die Restaurierung, die Katalogisierung und die Digitalisierung der Materialien sowie den Erwerb der zur Erhaltung notwendigen Arbeitsmittel verwendet. Neues Archivmaterial aufzunehmen beansprucht viel Zeit und bringt kostspielige Aufgaben mit sich.

Archivmaterial kann auf zwei Wegen zu uns gelangen: als Schenkung oder als langfristige Leihgabe. Wir akzeptieren keine Leihgaben für weniger als 25 Jahre, da dies der Mindestzeitraum ist, den es braucht, damit sich die Investition deckt. Das MACBA-Archiv sammelt in zwei Hauptkategorien: Bestände, die etwa 300.000 Dokumente umfassen, und dokumentarische Sammlungen.

## Bestände

Dies sind Archive, die von Künstlern, Galerien, Kuratoren und anderen Beteiligten auf dem Feld der zeitgenössischen Kunst bei der Ausübung ihrer Tätigkeiten erstellt wurden.

Das Archiv des MACBA bewahrt 21 persönliche und institutionelle Archive auf. Sie stehen alle in Verbindung zu katalanischer Kunst, auch wenn internationale Beziehungen und Einflüsse erkennbar sind. Die einzige Ausnahme stellt hier die Art & Language-Sammlung dar, die uns der Sammler Philippe Méaille übertragen hat. In unseren Augen ist das MACBA die wichtigste Institution, wenn es um die Erforschung und Verbreitung des katalonischen Erbes geht, wir bemühen uns also ganz besonders dazu beizutragen.

Unter unseren Künstlerarchiven sind Art & Language, Grup de Treball, Joan Brossa, Joan-Josep Tharrats, Jordi Benito, Xavier Miserachs, Martí Gasull und Enric Franch. Kuratoren- und Kritikerarchive stammen von Maria Lluïsa Borràs, Josep Maria Casademont und Pere Sousa; unter den Archiven von Galerien und anderen Institutionen sind jene von Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG), Galeria Ciento, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959 bis 1967), Nervó Óptico i de l'Espaço N.O (COLECCIÓN) und Video-Nou.

## Die historischen Bestände des MACBA

Dieser Teil unseres Archivs bewahrt dokumentarisches Material auf, das vom Museum selbst seit seiner Gründung produziert wurde, wobei es sich auf Dokumente konzentriert, die in Verbindung zu den künstlerischen Inhalten stehen und kein administratives Archiv darstellt. Seit seiner Gründung 1988 hat das MACBA die wichtigsten Events in seiner Geschichte fotografiert und aufgenommen sowie wichtige Dokumente gesammelt, doch all dieses Material wurde jahrelang einfach eingelagert.

In Zusammenarbeit mit externen Spezialisten für betriebliche und institutionelle Archive berieten sich die Mitarbeiter der verschiedenen Abteilungen des Archivs des MACBA untereinander, befragten die Abteilungen des Museums und gaben eine Empfehlung zur Systematik ab. Nach dieser Systematik, die offen und auf ständige Weiterentwicklung hin ausgerichtet ist, werden die Materialien, welche die Mitarbeiter laufend aufbereiten und an das MACBA Historical Funds weiterleiten, klassifiziert. Die Reflexion darüber, was erhalten werden soll und was nicht, mündete in die Publikation *Folding the Exhibition*, die Sie sich unter folgendem Link ansehen können<sup>2</sup>.

## Die dokumentarischen Sammlungen

Neben den vorhandenen Beständen akquiriert das Archiv des MACBA – als Schenkung, langfristige Leihgabe oder Erwerb – Dokumente, welche zusammengetragen wurden, um die Experimente internationaler Künstler seit 1945 zu rekonstruieren und verständlich zu machen.

Eine der wichtigsten Sammlungen im Archiv sind die Künstlerpublikationen. Wir besitzen mehr als 9.000 Künstlerpublikationen, darunter einige der charakteristischsten Titel dieser Sondereditionen, wie etwa von Ed Ruscha, Sol Lewitt, Christian Boltanski oder Jenny Holzer und bedeutenden katalanischen Künstlern wie Muntadas, Miralda, Eugènia Balcells, Rabascall usw. Einen wichtigen Teil der Sammlung von Künstlerpublikationen bilden die in Eigeninitiative verlegten Publikationen, Fanzines von jungen, lokalen Künstlern.

Außer den Künstlerpublikationen sammelt das Archiv auch Dokumente, die in Verbindung zu Projekten zeitgenössischer Kunst stehen, welche für das Museum von Interesse sind, also z.B. in kommerziellen Galerien entstandenes ephemeres Material.

## Die Katalogisierung

Wir katalogisieren das Archiv mit demselben Programm (MuseumPlus), mit dem auch die Sammlungsabteilung die Kunstwerke katalogisiert. Es war eine schwierige Entscheidung, da das Programm eigentlich nicht für Archive gemacht ist. Allerdings nutzten es bereits alle unsere Mitarbeiter, die in die Erhaltung und Ausstellung von Kunstwerken und besonderen Dokumenten involviert sind.

Die Beschreibungen der Bestände orientieren sich am internationalen Standard ISAD(G), insbesondere seiner Fassung für katalanische Archive, den NODAC-Richtlinien. Eine der schwierigsten Entscheidungen ist die Frage der Erfassungstiefe, die einerseits gewährleistet, dass Forschende so viele Detailinformationen wie möglich zur Verfügung gestellt werden, ohne dass die ökonomische Nachhaltigkeit des Projektes aus dem Blick gerät. Zu bedenken ist außerdem, dass die Dokumente während des Prozesses der Katalogisierung nicht verfügbar sind.

Im Allgemeinen katalogisieren wir jedes Dokument in den Beständen, aber es gibt ein paar Ausnahmen. Mit das komplizierteste Archivmaterial, mit dem wir es bisher zu tun hatten, ist jenes des Künstlers und Poeten Joan Brossa. Brossa war in seinem Kreis berüchtigt für sein chaotisches Archiv und dessen Ausmaße. Tatsächlich umfasste es etwa 60.000 Dokumente – da liegt also noch viel Arbeit vor uns. Nach dem Tod Brossas sammelte ein Team aus Archivaren und Spezialisten das Material in Kartons, sortiert nach Art der Dokumente (Manuskripte szenischer oder visueller Poesie, Korrespondenzen usw.).

Als uns das Material übertragen wurde, war es teilweise in einer Datenbank katalogisiert, die jeweils über 100 Felder bot, um ein Dokument zu beschreiben. Da Brossa die Dokumente im Laufe der Jahre wieder verwendete, befinden sich fast auf jedem Blatt auch Gedichte, kleine Zeichnungen oder persönliche Notizen. Die Archivare mussten deshalb jede Sinneinheit auf jedem Dokument einzeln katalogisieren, was bedeutet, dass sie für ein einziges Dokument mehrere Einträge anlegten, um allen Inhalten gerecht zu werden. Für die Datierung und das genaue Entschlüsseln der Inhalte ist teilweise tiefgehende Recherche nötig. Auch wenn wir versuchen, so objektiv wie möglich zu sein, folgt die Logik der Katalogisierung immer auch derjenigen des jeweiligen Archivars.

Die Art und Weise, wie die Künstler und Kuratoren mit ihrem eigenen Archivmaterial umgegangen sind, während sie noch aktiv waren, ist eines unserer besonderen Interessenfelder. Als Archiv zeitgenössischer Kunst haben wir oftmals noch die Möglichkeit, persönlich mit den Künstlern

über die Organisation ihres Archivs zu sprechen. Dazu haben wir in *Folding the Exhibition* eine Fallstudie zum Archivmaterial der Projekte des Künstlers Miralda abgedruckt. In diesem Fall haben wir versucht, ein Beschreibungssystem und eine Datenbank zu erarbeiten, mit denen Künstler ihre Archive katalogisieren können.

## Verbreitung

Kommen wir zur Verbreitung unserer Inhalte und unseren Nutzerservices: Alle unsere Dokumente können nach Vereinbarung eines Termins eingesehen werden. Der Lesesaal des MACBA hat 65 Arbeitsplätze, von denen vier für die Arbeit mit Archivmaterial reserviert sind. Das Archiv ist offen für Forschende und die an zeitgenössischer Kunst interessierte Öffentlichkeit.

Leider ist nur ein Teil der katalogisierten Dokumente über die Suchfunktion auf der Website des MACBA zu finden. Das hoffen wir mit der neuen Website, an der wir gerade arbeiten, zu ändern.

Die Lobby des MACBA Study Centre ist gleichzeitig ein Ausstellungsraum sowie ein Workspace mit freiem WLAN-Zugang.

Die vom Archivteam kuratierten Ausstellungen zeigen Dokumente, die sonst einfach ungesehen in den Depots bleiben würden. Neben den beschriebenen Services soll ein weiteres Projekt die Zugänglichkeit der Archivmaterialien erhöhen; ich möchte es Ihnen kurz vorstellen:

## Das MACBA Digital Repository

Das MACBA Digital Repository ist eine Online-Plattform zur Erhaltung, Verwaltung und Verbreitung der digitalen Bestände des MACBA. Es enthält Fotografien, Video- und Soundaufnahmen, grafische Materialien und weitere Dokumente, die entweder bereits in digitaler Form vorlagen oder aus Gründen der Konservierung und Zugänglichkeit digitalisiert wurden.

Dieses digitale Erbe ist in zwei Hauptgruppen unterteilt: die künstlerischen Bestände, zu denen auch die Videokunst der MACBA-Sammlung gehört, und die dokumentarischen Bestände, welche sowohl die persönlichen Archive von Künstlern oder anderen Akteuren der zeitgenössischen Kunstszene umfassen, als auch historisches Material, welches die Aktivitäten der Institution dokumentiert, sowie die dokumentarische Sammlung des Archivs und der Bibliothek. Diese verschiedenen Inhalte spiegeln die verschiedenen Funktionen des Museums wider:

Forschungs- und Diskussionszentrum sowie die Vermittlung von Wissen und Denkansätzen.

Zurzeit kann auf das Digitale Archiv des MACBA nur innerhalb unseres Hauses zugegriffen werden, doch wir arbeiten daran, in ein paar Monaten auch den Online-Zugang von außerhalb zu ermöglichen. Im Internet wird allerdings ein wichtiger Teil der Inhalte aufgrund von rechtlichen Einschränkungen nicht zugänglich sein.

## Das Independent Studies Program

Im Bereich Forschung möchte ich Ihnen das Independent Studies Program vorstellen. Dieses Programm ist nicht vom Archiv selbst organisiert, ist aber einer der wichtigsten Kanäle, über die unsere Institution kritisches Denken und die Erforschung zeitgenössischer Kunst fördert. Das 2006 ins Leben gerufene Programm schließt etwa 30 Teilnehmer ein, die sich mit Experten aus verschiedenen Interessensgebieten austauschen. Leiter des Programms ist der Leiter des MACBA Study Centre. Es wird im selben Gebäude gearbeitet, in dem auch wir aktiv sind, und die Forschungsgegenstände des Programms sind essenziell von Bedeutung für die Erwerbungen des Study Centre. Das Independent Studies Program ist ein Lernlabor, innerhalb und außerhalb des Museums, dessen Hauptziel es ist, kritisches Denken an der Schnittstelle von künstlerischer Praxis, Sozialwissenschaften und politischen wie institutionellen Interventionen zu fördern.

Die Inhalte des Programms sind folgenden Bereichen zuzuordnen: kritisches Denken, politische Ideen, visuelle Studien, künstlerische Forschung, Feminismusforschung, Queer Theory und postkoloniale Kritik. Für das kommende Jahr ist ein neues Forschungsfeld geplant, das sich mit der Krise der Zivilisation und dem ökologischen Kollaps befassen soll. Am Anfang soll hier das Nachdenken über die Grenzen des Wachstums stehen sowie die Auseinandersetzung mit Klima-Aktivismus und der Möglichkeit Entwürfe für ein postkapitalistisches Leben in einer Welt ohne fossile Energie auszuarbeiten.

## Das Guest Researchers Program

2009 rief das MACBA Study Centre das Guest Researchers Program als einen Service zur Unterstützung von Forschenden mit Interesse an den Beständen von Archiv und Bibliothek ins Leben.

Im Rahmen des Programms werden 4 Arbeitsplätze für akademische Forscher, Künstler und andere Spezialisten zeitgenössischer Kunst bzw. der Kulturwissenschaften allgemein angeboten. Ziel ist die Förderung des Dialogs zwischen Forschung und zeitgenössischer künstlerischer Praxis sowie die Wissenserweiterung in diesem Bereich.

Seit Beginn des Programms hat das Studienzentrum mehr als 80 Wissenschaftler mit verschiedenen beruflichen Profilen willkommen geheißen. Ein großer Teil der Teilnehmer sind dabei natürlich Kunsthistoriker, Kuratoren oder andere Experten, die über Publikationen und Ausstellungen theoretische Diskurse anstoßen wollen.

Anhand einer kurzen Analyse von Schlüsselwörtern der Thematiken, welche die Teilnehmer bearbeiten, lässt sich ermitteln, worauf sowohl die Aktivitäten des MACBA als auch das Independent Studies Program ihren Interessensfokus legen: Genderforschung – insbesondere Queer Studies – und Feminismus. Diese Themen sind dank kontinuierlicher Neuanschaffungen in der Bibliothek hervorragend, in den Archivbeständen hingegen nur mangelhaft vertreten.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

## Appendix / Anhang

<sup>1</sup> <http://www.macba.cat/en/essay-folding-the-exhibition>.

<sup>2</sup> <http://www.MACBA.cat/en/essay-folding-the-exhibition>.



# CHINA / HONG KONG

## Asia Art Archive (AAA)



*Asia Art Archive Library © Asia Art Archive, Photo: Kitmin Lee*

Asia Art Archive (AAA) is an independent non-profit organisation initiated in 2000 in response to the urgent need to document and make accessible the multiple recent histories of art in the region.

AAA has been collecting primary and secondary materials surrounding recent art in Asia, with our growing Research and Library Collections containing over 80,000 records.

With one of the most valuable collections of material on art freely available from its website and onsite library, AAA builds tools and communities to collectively expand knowledge through research, residency, and educational programs.

## The Asia Art Archive (AAA)

*Anthony Yung*

Thank you very much for giving me a chance to speak here and thank you to all the colleagues and their wonderful presentations. I'm very impressed and you gave me a lot of inspirations. I am a researcher for Asia Art Archive in Hong Kong, specialized in contemporary art in the Chinese-speaking regions. Our organization was established in 2000. This is our mission statement:

“Asia Art Archive is a catalyst for new ideas that enrich our understanding of the world through the collection, creation, and sharing of knowledge around recent art in Asia. With one of the most valuable growing collections of material on the recent history of art from Asia, freely available from our website and our onsite library, AAA builds tools and communities to collectively expand knowledge through research, residency, and educational programs.”

We have a main office in Hong Kong and we also have offices in Brooklyn, Shanghai, and New Delhi. I am based between Hong Kong and Shanghai. Our board of directors consists of people from both the art field and other professional fields who help us with decisions of organization. Our academic advisory board is formed by specialists from the field of contemporary art. We have, within the organization, four main departments: Research, Development, Operations and Collection, and Digital Resources.

It is obviously very difficult for an independent organization to do archiving and to survive with public funding. Our funding comes from government grants, corporate sponsorship, private foundations, and, most importantly, an annual fundraising event. Every year, artists, galleries, and private collectors donate us artworks generously. We host a gala and an auction at the end of each year to fundraise. Luckily it's been quite successful to help us sustaining for 15 years already.

So Asia... Unlike many of you, we don't have a collection or a university program that are associated to our archiving projects. We are special in the sense that we are an independent archive, and when we started 15 years ago, it was a response to the urgency. 15 years ago, there was not any organization dedicated to the archiving and research of contemporary art in Asia; it was starting to become an urgent issue. We started with these very ambitious premises of Asia Art Archive, but obviously we can't archive all of Asia. So what can we do, facing such a vast territory?

Throughout the years, we have developed a series of research strengths and priorities, we call them “content priorities”. They are constantly refined and reviewed. I want to talk about the areas where we are, what we think we should do, what is the most meaningful from our perspective. Our current “content priorities” are: art writing, exhibition histories, complex geographies, traditions and contemporariness, “ephemeral art”, and addressing the imbalance of gender representation in art history.

Art writing is one of the most straightforward areas that an archive can and should work on. In Asia, the academic infrastructure for critical writing on contemporary art is still quite insufficient. It's very hard for courses in universities and high quality art journals to survive in Asia because of the lack of infrastructural support. We think that a systematic study and archiving of contemporary art writing in Asia is both crucial and urgent.

Another focus of AAA is exhibition histories. In the context of Asia with the general absence of systematic public collections, exhibitions are more than just sights of display and interaction. Exhibitions and the curatorial strategies shaping them, institutional demands driving them and art writing accompanying them have become the primary sights of art historical construction.

We have a good collection of publications of independently organized exhibitions in China since the 1980s. These publications are rare because they are “grey publications”—they are not recognized by the Chinese official publishing system. The publication system in China is still more or less controlled by the state. It is very tough to self-organize publications, to get authorization to publish, to legitimize publications. Self-organized publications cannot go into universities' libraries, as they don't have ISBNs, or the Chinese equivalent of that. But unlike formal libraries, AAA is happy to collect these books. I'd say that we have now a rather comprehensive collection of “grey publications” related to contemporary art in China.

By considering exhibitions an agency of history making, we can find multiple perspectives to read the meanings of a contemporary exhibition—from its motivation to its meaning in cultural context, its curatorial strategies, and the critical discourse in public commentaries. I am very interested in responses to exhibitions, for example newspaper reports. An exhibition is not only an art event, it's a social event. Exhibitions represent the occasions to see how contemporary art exists in our society.

We have special collections dedicated to landmark exhibitions in history, so for example *Cities on the Move*, started in 1997 in Secession in Vienna; *China Avantgarde*, a Chinese avant-garde exhibition that opened in Berlin in the House of World Cultures in 1993. This exhibition was one of the most essential overseas exhibitions concerning contemporary Chinese art and also a very early one.

We have an archive of a research project about experimental exhibitions in Shanghai. We collaborated with Biljana Ciric, an independent curator based in Shanghai, to collect the archives of a selection of self-organized exhibitions that took place in Shanghai between 1997 and 2006.

One of our current projects is the research and archive collaboration of a major contemporary Chinese art exhibition organized by the Guggenheim Museum, New York. The exhibition is called *Art and China after 1989: Theater of the World* and will be opened in two weeks from now. One of the things that we do for this exhibition is the catalogue: We will publish a text about 20 key exhibitions about contemporary art in China between 1989 and 2008.

Complex geographies is a theme that is a little less straightforward, but equally important. In Asia, cultures are extremely diverse. And it is often oversimplifying to identify such diversity with the idea of state-culture.

China is the best example to explain such a point. “Contemporary Chinese Art” is a made-up concept. It doesn’t exist, not as a unity, because there are different contexts in different regions in China, different concerns, different economies, different intensities.

For example, at AAA, we have done extensive and original research on the Canton region—the Cantonese region, Guangdong or the Pearl River Delta, is a major region in Southern China, and Hong Kong, although with a unique status, is part of such a region. It has a dialect and a culture of long history, which is quite different from the one of northern China. There has always been a different, a very special cultural artistic root in this area.

Hou Hanru, an internationally renowned curator who lives in France and in Rome but is Cantonese, curated a project in 2003 for the Venice Biennale: *Zone of Urgencies*. He created a project called *Canton Express* with a group of artists who live in Guangdong, in Canton. It was a response to a tendency that was going on in international curators’ prac-

tice since the 1990s: curating away from the traditional concept of nation-states and geography.

Recently, M+, a new major museum of contemporary art in Hong Kong, restaged this exhibition and invited AAA to do a research and archive partnership. Together with Hou Hanru, we developed a mind map, instead of a traditional timeline, to represent the development of contemporary art in the Canton region since the 1990s. It is available on our website.

Another content priority is traditions, which is a very interesting concept when we think of art in Asia.

Among the early exhibitions of contemporary art from Asia in the West, we would often find curators' efforts to connect the contemporary to the traditions. It seems that "traditions", or forms of traditional arts, is something that a Western audience is most eagerly after when they see contemporary art from Asia.

But the concept of tradition only exists when one culture meets another culture; it finds the need to be articulated only when there is a necessity for cultures to explain themselves to each other. In certain situations, especially when intercultural communications were not fluent enough, the concept of tradition is sometimes mistaken as a kind of cultural specialty and leading to stereotypes and exoticism. It was a big issue in the discussion of contemporary art from Asia when it was first encountered by the Western worlds.

The next topic is ephemeral art. It refers to art practices that are ephemeral, such as performance, time-based art, site-specific art, etc.

To make it precise, I use the work *Water Diaries* by Song Dong as an example. Since a certain year in the 1990s, he kept writing his diary on a piece of stone with water. After having been written, of course, the words disappear because it's just water. He wrote anything about his life on one piece of stone, but you will never be able to read it. Such concept of invisibility, of disappearance, of things that are transient, is always a very important subject, a theme of contemporary art. For artworks like this, the only way to perceive it, the only way to understand it, is through documentations. Sometimes it's even hard to tell which part of it is the "original," and which part of it is the documentation. Such practices are highly relevant to the practice of archiving contemporary art.

Another interesting example that I want to share is a project that we realized in March, during the Art Basel Art Fair in Hong Kong. We invited a VR engineer, a VR artist, to restage a classic performance, *Safely*

*Maneuvering Across Lin He Road* by artist Lin Yilin. In 1995, Lin Yilin performed in one of the busiest streets in Guangzhou. During the performance, he built a wall on one side of the road, and moved the wall across the road. He blocked the traffic bit by bit, as the wall moved from one side to the other side of the road. In the VR version, you can take the bricks and then move the wall yourself. Of course, it is not a 100 percent representation of the original work, but it's an interesting point of documentation or historicization of performance that cannot be restaged.

Gender imbalance in art history is a worldwide concern, not only in Asia.

A very interesting archive that we've been working with is the photographic archive of an American art historian called Joan Lebold Cohen. Mrs. Cohen is an art historian and she has been visiting China since the late 1970s, which was very unusual, because that was the time when China first opened up to an interaction with the external world. She gave lectures of modern and contemporary American art in art institutions in China, which was very unusual at that time, too. Her archive of photographs is a very rich, original, unique documentation of the art communities in the 1970s and the 1980s, especially with invaluable material about the practices of female artists.

A lot of our resources are dedicated to building a digital database. At AAA, we tend to not keep the hard-copies of the primary materials. There are several reasons for this decision. First of all, as we work on a vast geographic realm, we believe that it makes a lot more sense to, whenever possible, keep the valuable historical documents where they belong. It makes no sense for us to ship and store archives from Beijing, Manila or New Delhi in Hong Kong.

Secondly, it is impossible for us as an independent organization in Hong Kong to house such a large amount of materials. Digital archives will fulfill our purpose—encouraging the circulation of knowledge instead of creating a collection as a kind of property.

On our website, you can find a lot of information. With the search function you can find materials from both our library and research collections. For materials from our library collections, which consist of a physical collection of secondary materials, full bibliographic information will be shown on the website.

For materials from our research collections, you may see the contents directly, if copyright issues about the relevant materials are settled.

On our website, there is a section called “Ideas”, a section where you can find everything else. We put essays, information, conversations, and everything that we consider useful and relevant into this section.

We also organize different kinds of public programs, an artist talk for instance. Every three or four years, we organize a large-scale academic symposium. Each year, we invite three to four artists to come to the archive, use the materials, and come up with an artistic project.

The institutional situation of archives in Asia is very different from Europe. In Asia, we are considered to be the oldest archive, here (among the colleagues in this symposium) we are the youngest one. There have always been independent collectives or individuals who dedicated themselves to doing this, so it exists, it is just not as systematic as in Europe or in America. But I think it’s improving.

The last thing I want to talk about is Grants. We have several research grants, all of them in collaboration with other foundations. The first one is the *Robert H. N. Ho Family Foundation Greater China Research Grant*. This grant is organized annually. The grant provides 15,000 US dollars to support a one-year research project about contemporary art from Chinese communities worldwide. This grant program is generously supported by the Robert H. N. Ho Family Foundation.

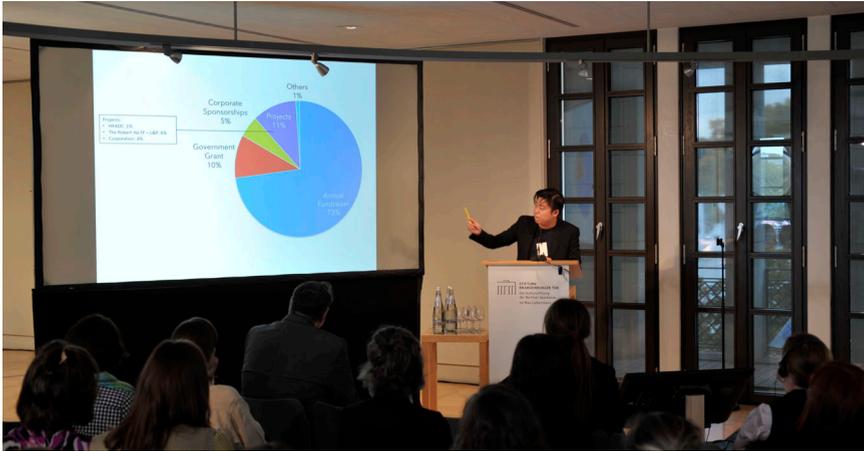
We also have the *AAA Inlaks Art Grant*, supported by the Inlaks Shivdasani Foundation. It’s a program that supports Indian artists. *London, Asia* is a research award in collaboration with Paul Mellon Center for Study of British Art and the project looks at how the city London contributes to the history of contemporary art of Asia.

Finally, I want to say that it’s a precious experience for me to be at this symposium, to meet fellow archivists from around the world. In our field and in the cultural field in general, there are many different understandings of what archive and archiving means. For instance, I see a growing interest in the theoretical investigation on the concept of archives, and a kind of aesthetic appropriation of archives in contemporary art and exhibition making, but these are substantially different from the actual day-to-day practice of building an archive, which is something that will only be done by a minority of people. That’s why it’s important for us to enhance our exchange and collaboration, to support each other.

Thank you very much.

# CHINA / HONGKONG

## Asia Art Archive (AAA)



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Anthony Yung © Foto: Robert Gruber*

Das Asia Art Archive (AAA) ist eine unabhängige Non-Profit-Organisation, die im Jahr 2000 mit dem Ziel gegründet wurde, die neuere Kunstgeschichte im asiatischen Raum in all ihrer Vielfalt zu dokumentieren und zugänglich zu machen.

Von Beginn an hat das AAA Primär- und Sekundärmaterial zur neueren Kunst in Asien gesammelt. Im Zuge dessen sind die stetig wachsenden Forschungs- und Bibliothekssammlungen mit inzwischen über 80.000 Datensätzen entstanden.

Die Sammlung, eines der wertvollsten Kunstarchive, das sowohl online als auch vor Ort frei verfügbar ist, soll der kollektiven Wissenserweiterung sowie der Weiterentwicklung von Fertigkeiten und dem Aufbau von Netzwerken dienstbar gemacht werden mithilfe von Forschung sowie Aufenthalts- und Ausbildungsprogrammen.

# Asia Art Archive (AAA)

*Anthony Yung*

Zunächst möchte ich mich für die Gelegenheit bedanken, hier zu sprechen und ich möchte mich auch bei den Kollegen\* für ihre wunderbaren Präsentationen bedanken. Ich bin sehr beeindruckt und habe eine Menge Inspiration bekommen. Als Forscher am Asia Art Archive in Hongkong, bin ich spezialisiert auf Gegenwartskunst aus den chinesischsprachigen Regionen. Unsere Organisation ist im Jahr 2000 unter dem selbstgegebenen Gründungsauftrag entstanden:

»Das Asia Art Archive soll durch das Sammeln, die Produktion und das Öffentlichmachen von Wissen zur jüngeren Kunstgeschichte Asiens als Katalysator für neue Ideen fungieren, die unser Verständnis der Welt bereichern. Die Sammlung, eines der wertvollsten Kunstarchive, das sowohl online als auch vor Ort frei verfügbar ist, soll der kollektiven Wissenserweiterung sowie der Weiterentwicklung von Fertigkeiten und dem Aufbau von Netzwerken dienstbar gemacht werden, und dies mithilfe von Forschung sowie Aufenthalts- und Ausbildungsprogrammen.«

Wir haben unseren Hauptsitz in Hongkong und besitzen weitere Büros in Brooklyn, Shanghai und New Delhi. Ich selbst pendle zwischen Hongkong und Shanghai. Unser Vorstand besteht sowohl aus Personen aus dem Kunstbereich als auch solchen mit anderem Hintergrund, die uns etwa bei organisatorischen Entscheidungen helfen. Unser akademischer Beirat besteht aus Spezialisten aus dem Bereich der zeitgenössischen Kunst. Innerhalb unserer Organisation gibt es vier Hauptabteilungen: Forschung, Entwicklung, Organisation und Sammlung sowie digitale Quellen.

Wie Sie alle wissen, ist es für eine unabhängige Organisation sehr schwierig, die eigene Archivarbeit nur auf öffentliche Gelder zu stützen. Wir finanzieren uns durch staatliche Zuschüsse, Sponsoren aus der freien Wirtschaft, private Stiftungen und, an erster Stelle, ein jährliches Fundraising-Event. Jedes Jahr bekommen wir in großzügiger Weise Kunstwerke von Künstlern, Galerien und privaten Sammlern geschenkt. Gegen Ende jeden Jahres veranstalten wir eine Gala samt Auktion. Wir schätzen uns glücklich, dass dieser Weg nun schon 15 Jahre lang erfolgreich unsere Finanzierung gesichert hat.

Asien also... Anders als bei vielen der hier vertretenen Institutionen, steht hinter unserem Archiv kein Museum oder eine Universität. Wir sind hingegen ein eigenständiges Archiv, was eine Besonderheit darstellt, sich

aber mit dem dringenden Nachholbedarf, den es noch vor 15 Jahren gab, erklärt: Damals gab es in Asien nicht ein einziges Institut, dass sich mit der Archivierung und Erforschung von Material zu zeitgenössischer Kunst befasste; es war ein dringliches Anliegen. Wir setzten uns die oben genannten hohen Ansprüche für das AAA – aber natürlich können wir nicht ganz Asien archivieren. Wie können wir also vorgehen, angesichts eines so riesigen Territoriums?

Im Laufe der Jahre haben sich eine Reihe von Forschungsschwerpunkten und Prioritäten herauskristallisiert, wir nennen sie »content priorities«, also »inhaltliche Schwerpunkte«. Sie werden kontinuierlich angepasst und neu bewertet. Ich möchte genauer auf diese Bereiche eingehen und jeweils kurz geplante Entwicklungen und Kernpunkte skizzieren. Unsere derzeitigen »content priorities« sind: Texte zur Kunst, Ausstellungsgeschichte, komplexe Geografien, Traditionen und Zeitgenossenschaft, ephemere Kunst und die Genderdarstellung in der Kunstgeschichte.

Das Schreiben über Kunst ist einer der offensichtlichsten Bereiche, in denen ein Archiv tätig werden kann und sollte. Die akademische Infrastruktur für das kritische Schreiben über zeitgenössische Kunst ist in Asien noch immer mangelhaft. Studienfächer und anspruchsvolle Kunstmagazine kämpfen aufgrund der fehlenden institutionellen Unterstützung stetig ums Überleben. Wir denken deshalb, dass die systematische Erforschung und Archivierung von Texten zu zeitgenössischer Kunst besonders wichtig und dringend ist.

Ein weiterer Fokus des AAA liegt, wie erwähnt, auf der Ausstellungsgeschichte. Im asiatischen Kontext, in welchem systematische öffentliche Kunstsammlungen weitgehend fehlen, kommen Ausstellungen wichtigere Funktionen, als die der Repräsentation und des Netzwerkens zu. Ausstellungen und die kuratorischen Strategien, aus denen sie hervorgegangen sind, die institutionellen Erwartungen, die sie antreiben und die Texte, die sie begleiten, stellen die wichtigste Wirkungsstätte kunsthistorischer Interpretation dar.

Wir besitzen eine ansehnliche Sammlung von Publikationen, die im Zuge von unabhängig organisierten Ausstellungen in China seit den 1980er-Jahren entstanden sind. Exemplare dieser Veröffentlichungen sind selten, als sogenannte »graue Literatur« wurden sie nicht offiziell von der chinesischen Zensurbehörde freigegeben. Der Buchmarkt in China ist noch immer mehr oder weniger staatlich kontrolliert. Veröffentlichungen selbst zu organisieren, eine Freigabe zu erhalten oder eine geplante Publikation vor den Behörden zu legitimieren ist schwierig. Ver-

öffentlichungen aus dem Eigenverlag können auch nicht in die Universitätsbibliotheken aufgenommen werden, da sie keine ISBN bzw. das chinesische Äquivalent hierfür besitzen. Doch anders als amtliche Bibliotheken nimmt das AAA diese Bücher in seine Sammlung auf. Ich würde behaupten, dass wir mittlerweile eine annähernd umfassende Sammlung »grauer Literatur« zu zeitgenössischer Kunst in China zusammengetragen haben.

Die Betrachtung von Ausstellungen als ein Agens der Geschichtsschreibung eröffnet eine Vielzahl an Perspektiven auf die Bedeutung zeitgenössischer Ausstellungen – von der hinter ihnen stehenden Motivation und kuratorischen Strategie über ihre Bedeutung im kulturellen Kontext bis hin zum kritischen Diskurs über sie in der Öffentlichkeit. Ich persönlich bin sehr interessiert an Reaktionen auf bestimmte Ausstellungen, zum Beispiel Zeitungsberichte. Ausstellungen sind dabei nicht ausschließlich Events für die Kunstwelt, sie sind auch soziale Ereignisse. Ausstellungen sind Anlässe, bei denen wir beobachten können, wie zeitgenössische Kunst in unserer Gesellschaft existiert.

In unserem Besitz befinden sich auch Sondersammlungen zu richtungsweisenden früheren Ausstellungen wie etwa *Cities on the Move*, die 1997 in der Wiener Secession ihren Anfang nahm, oder *China Avantgarde*, eine Ausstellung zu chinesischer Avantgardekunst, die 1993 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin eröffnet wurde. Letztere war eine der wichtigsten Ausstellungen zu zeitgenössischer chinesischer Kunst im Ausland, und noch dazu eine sehr frühe.

Weiterhin beherbergen wir das Archiv eines Forschungsprojektes zu experimentellen Ausstellungen in Shanghai. Hierfür arbeiteten wir mit Biljana Ciric zusammen, einer selbständigen Kuratorin, die in Shanghai ansässig ist, um Unterlagen zu einer Auswahl von selbstorganisierten Ausstellungen, die zwischen 1997 und 2006 in Shanghai stattgefunden haben, zu sammeln.

Eines unserer aktuellen Projekte ist eine Forschungs- und Archivkooperation, im Kontext einer großen Ausstellung zur zeitgenössischen chinesischen Kunst, welche vom New Yorker Guggenheim Museum organisiert wird. Der Titel der Ausstellung ist *Art and China after 1989: Theater of the World* und die Eröffnung ist in genau zwei Wochen. Eines der Dinge, die wir zu dieser Ausstellung beisteuern, ist der Katalog, in dem es u.a. einen Text zu 20 Schlüsselausstellungen zeitgenössischer Kunst in China zwischen 1989 und 2008 geben wird.

Die komplexe Geografie ist dagegen ein Feld, das etwas komplizierter ist, aber mindestens genauso wichtig. Die asiatischen Kulturen sind sehr divers, sie mit einem Konzept einheitlicher asiatischer Kunst fassen zu wollen, ist oftmals stark vereinfachend.

China ist hierfür das beste Beispiel. »Zeitgenössische chinesische Kunst« ist ein Konstrukt. In der Wirklichkeit existiert sie nicht, nicht als eine solche Einheit jedenfalls, denn in den verschiedenen Regionen Chinas ist ein je anderer Kontext gegeben, andere Dinge beschäftigen die Leute, die wirtschaftliche Situation ist unterschiedlich, Dinge entwickeln andere Intensitäten.

Am AAA haben wir deshalb zum Beispiel umfassende und innovative Forschung zur Region Kanton betrieben – die Kantonregion, auch genannt Guangdong oder das Perflussdelta, ist eine wichtige Region im Süden Chinas, und Hongkong, obwohl mit Sonderstatus, ist Teil dieser Region. Sie ist geprägt durch einen speziellen Dialekt und eine lang zurückreichende Geschichte, die in einigen Punkten sehr verschieden zu jener Nordchinas ist. Schon immer ist Kunst dort auf ganz anderem, ganz speziellem Boden gewachsen.

Hou Hanru, ein international berühmter Kurator, der in Frankreich und Rom lebt, aber Kantonese ist, hat 2003 ein Projekt für die Biennale di Venezia organisiert: *Zone of Urgencies*. Ein Teilprojekt von diesem war *Canton Express*, das er zusammen mit einer Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern aus der Provinz Guangdong in Kanton organisierte. Er folgte dabei einer Richtung, die Kuratoren weltweit seit den 1990er-Jahren gegangen waren: weg von traditionellen Konzepten der Nation und Geografie als Auswahlkriterium.

Vor kurzem hat das M+, ein neues großes Museum für Gegenwartskunst in Hongkong, diese Ausstellung rekonstruiert und das AAA zu einer Forschungs- und Archivkooperation eingeladen. Zusammen mit Hou Hanru haben wir dafür statt einer traditionellen Zeitleiste eine Mindmap entwickelt, um die Entwicklung zeitgenössischer Kunst in der Kantonregion seit den 1990ern darzustellen. Sie kann auf unserer Website eingesehen werden.

Ein weiterer Schwerpunkt sind Traditionen, ein interessanter Blickwinkel auf Kunst im asiatischen Raum.

Schaut man sich Materialien zu frühen Ausstellungen zeitgenössischer asiatischer Kunst im Westen an, sind oft die Bemühungen der Kuratoren erkennbar, das Aktuelle mit der Tradition in Beziehung zu setzen. Es scheint so, auch heute noch, dass Traditionen oder Formen

traditioneller Kunst zu den Dingen gehören, nach denen das westliche Publikum in der asiatischen Gegenwartskunst am meisten sucht.

Doch die Idee der Tradition existiert im Grunde nur, wo zwei Kulturen aufeinandertreffen; sie wird nur relevant, wo es die Notwendigkeit gibt, dass sich verschiedene Kulturen einander gegenseitig erklären. In manchen Situationen aber, besonders, wenn die interkulturelle Kommunikation etwas holprig verläuft, wird das Konzept der Tradition missverstanden als eine Art kultureller Besonderheit und führt zu Stereotypen und Exotismen. Genau das war anfangs ein großes Problem der westlichen Rezeption zeitgenössischer asiatischer Kunst.

Ein weiterer Fokus liegt auf ephemerer Kunst, also kurzlebiger Kunst wie Performances oder zeit- und ortsspezifischer Kunst.

Ein Beispiel ist etwa das Werk *Water Diaries* von Song Dong. Irgendwann in den 1990er-Jahren begann er, Tagebucheinträge mit Wasser auf einen Stein zu schreiben. Natürlich verschwinden die Worte nach dem Schreiben sofort wieder. Song Dong hat sein Leben auf einem einzigen Stein festgehalten – aber Sie werden es niemals lesen können. Diese Idee des Unsichtbaren, des Verschwindens, des Flüchtigen ist wichtig in der Gegenwartskunst. Ein solches Kunstwerk ist dem Betrachter nur über die Dokumentation zugänglich. Oft ist es sogar schwierig, eindeutig zu bestimmen, welcher Teil – der Akt oder seine Dokumentation – das eigentliche Kunstwerk ist. Für die Archivierung zeitgenössischer Kunst ist dieser Punkt enorm wichtig.

Ein anderes interessantes Beispiel, das ich Ihnen geben möchte, ist ein Projekt, welches wir im März auf der Art Basel in Hongkong präsentiert haben. Für dieses luden wir einen Virtual-Reality-Künstler ein, die berühmte Performance *Safely Maneuvering Across Lin He Road* des Künstlers Lin Yilin von 1995 neu aufzulegen. Lins Performance auf einer der meistbefahrensten Straßen Guangzhous bestand darin, zunächst auf einer Seite der Straße eine Mauer zu bauen und diese dann auf die andere Straßenseite zu transportieren. Stein für Stein tat er dies und blockierte dabei den Verkehr. In der VR-Version kann man nun die Ziegelsteine selber über die Straße bringen. Natürlich ist das keine einhundertprozentige Wiedergabe des Originals, aber doch eine interessante Art der Dokumentation einer Performance, die eben nicht einfach wiederholt werden kann.

Geschlechterungleichheit, um zum nächsten Punkt zu kommen, ist weltweit ein Problem, nicht nur in Asien.

Ein interessantes Archiv, mit dem wir gearbeitet haben, ist die fotografische Sammlung der amerikanischen Kunsthistorikerin Joan Lebold Cohen. Sie hat China seit den späten 1970er-Jahren immer wieder besucht, was bemerkenswert ist, denn zu dieser Zeit begann China gerade erst, sich dem Rest der Welt zu öffnen. Sie hielt Vorlesungen zu moderner und zeitgenössischer amerikanischer Kunst an Kunstinstitutionen in China, was ebenfalls sehr ungewöhnlich war. Die Fotografien sind eine einzigartige, reiche und überraschende Dokumentation der Kunstwelt in den 1970ern und 1980ern, mit großartigem Material vor allem zum künstlerischen Werk von Frauen.

Ein großer Teil unserer Mittel fließt in den Aufbau einer digitalen Datenbank. Die Originalarchivmaterialien werden am AAA meist nicht aufbewahrt. Dafür gibt es mehrere Gründe. Zuerst glauben wir, dass es, in Anbetracht des enormen geografischen Gebietes, auf dem wir tätig sind, sehr viel mehr Sinn macht, die wertvollen historischen Dokumente dort zu lassen, wo sie hingehören, wann immer dies möglich ist. Es würde für uns keinen Sinn machen, Archive aus Beijing, Manila oder Neu Delhi aufwendig nach Hongkong zu transportieren und sie bei uns einzulagern.

Zweitens ist es für uns als unabhängige Organisation in Hongkong auch schlichtweg unmöglich, solche riesigen Mengen an Material zu lagern. Ein digitales Archiv erfüllt hingegen sehr gut unser Ziel, nämlich die Verbreitung von Wissen – statt des Aufbaus einer Sammlung als eine Art Eigentum.

Auf unserer Website gibt es einiges an Informationen. Über die Suchfunktion können Sie Material aus unserer Bibliothek und den Forschungssammlungen finden. Für Materialien aus unserer Bibliothek, die aus einer Sammlung von Sekundärliteratur besteht, werden ausführliche bibliographische Angaben angezeigt.

Materialien aus der Forschungssammlung können Sie direkt einsehen, wenn die Urheberrechtsfragen geklärt sind.

Auf der Website gibt es weiterhin den Abschnitt »Ideas«, dort laden wir Essays, Informationen, Interviews und alles andere hoch, das wir nützlich und relevant finden.

Außerdem organisieren wir verschiedene öffentliche Veranstaltungen, zum Beispiel Künstlergespräche, und alle drei oder vier Jahre ein großes akademisches Symposium. Jedes Jahr laden wir zudem drei bis vier Künstler ins Archiv ein, um das Material für ein neues künstlerisches Projekt zu nutzen.

Die institutionelle Situation von Archiven in China ist zu jener in Europa sehr verschieden. In Asien gelten wir als das älteste Archiv – hier auf diesem Symposium sind wir das jüngste. Es hat natürlich immer eigenständige Gruppen oder einzelne Personen gegeben, die sich der Archivierung verschrieben haben, es gibt also entsprechende Sammlungen, sie sind eben nur nicht so systematisch aufgebaut und geordnet wie in Europa und den USA. Aber ich habe den Eindruck, das wird stetig besser.

Der letzte Punkt, über den ich sprechen möchte, sind Stipendien. Wir vergeben mehrere Forschungsstipendien, alle in Zusammenarbeit mit anderen Stiftungen. Jährlich vergeben wir zum Beispiel den *Robert H. N. Ho Family Foundation Greater China Research Grant*, der 15.000 US-Dollar zur Unterstützung eines einjährigen Forschungsprojektes bereitstellt, das sich mit zeitgenössischer Kunst aus chinesischen Communities weltweit auseinandersetzt. Dieses Programm wird großzügig von der Robert H. N. Ho Family Foundation unterstützt.

Weiterhin gibt es den *AAA Inlaks Art Grant*, unterstützt von der Inlaks Shivdasani Foundation, mit dem indische Künstlerinnen und Künstler unterstützt werden. *London, Asia* ist wiederum ein Forschungspreis, den wir zusammen mit dem Paul Mellon Center for the Study of British Art vergeben. Das Forschungsprojekt untersucht die Rolle der Stadt London in der Geschichte der zeitgenössischen asiatischen Kunst.

Zu guter Letzt möchte ich noch sagen, dass es für mich eine sehr wertvolle Erfahrung ist, an diesem Symposium teilzunehmen und Kollegen aus der ganzen Welt zu treffen. Auf unserem Gebiet und im Kulturbereich generell ist das Verständnis dessen, was Archive sind und Archivarbeit ausmacht, teilweise sehr unterschiedlich. So lässt sich zwar ein steigendes Interesse an theoretischen Überlegungen zum Konzept des Archivs beobachten, genauso wie eine ästhetische Aneignung von Archiven in der Kunst und den Ausstellungen der Gegenwart, doch ist all dies weit entfernt von der tatsächlichen alltäglichen Praxis des Archivaufbaus, die nur von einer Minderheit betrieben wird. Deshalb ist es wichtig für uns, den Austausch und die Zusammenarbeit weiter voranzutreiben, um einander gegenseitig in unserer Arbeit zu unterstützen.

Haben Sie vielen Dank.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]



# RUSSIA / MOSCOW

## Garage Museum of Contemporary Art

*Anastasia Tarasova*



*Garage Museum of Contemporary Art Moskau © Photo: Alexey Narodnitzkiy*

Garage Museum of Contemporary Art is a place for people, art, and ideas to create history. Through an extensive program of exhibitions, events, education, research, and publishing, the institution reflects on current developments in Russian and international culture, creating opportunities for public dialogue, as well as the production of new work and ideas in Moscow. At the center of all these activities is the Museum's collection, which is the first archive in the country related to the development of Russian contemporary art from the 1950s through the present. Founded in 2008 by Dasha Zhukova and Roman Abramovich, Garage is the first philanthropic organization in Russia to create a comprehensive public mandate for contemporary art and culture. On June 12, 2015, Garage welcomed visitors to its first permanent home. Designed by Rem Koolhaas and his OMA studio, this groundbreaking preservation project transformed the famous Vremena Goda (Seasons of the Year) Soviet Modernist restaurant, built in 1968 in Gorky Park, into a contemporary museum.

The Archive was founded in 2012. The Garage Archive Collection acts as a center for the study of Russian contemporary art in an international context. The collection is continually developing thanks to gifts and acquisitions, including materials from Moscow galleries, the personal archives of artists and collectors, and the findings of museum staff.

The Art Projects Foundation archive forms the core of the collection run by Garage Research. It includes physical and digital archive materials from a number of Moscow galleries—XL Gallery, Aidan Gallery, Shkola Gallery, L Gallery, TV Gallery, and others—and the archive of collector Leonid Talochkin, the chronicler of unofficial Soviet art of the postwar period. Several extensive photographic archives—e.g. from the artists Vlad Chizenkov, Igor Makarevich, Igor Palmin and George Kiesewalter—also form part of the collection, as do documents related to Garage exhibitions and educational projects from 2008 onwards. The video archive contains video documentation of Moscow’s contemporary art scene in the 1990s and 2000s. It includes the collections of Joseph Backstein, Vadim Zakharov, Igor Makarevich, Mikhail Nazarov, and numerous videos of Yulia Ovchinnikova as part of the Art Projects Foundation Collection.

In 2017 Garage launched the Russian Art Archive Network (RAAN). It is an online catalogue of documents on the history of Russian contemporary art from the collections of Garage and partner institutions.

# RUSSLAND / MOSKAU

## Garage Museum für zeitgenössische Kunst

*Anastasia Tarasova*



*State of the Art Archives, Berlin, 2017, Anastasia Tarasova © Foto: Robert Gruber*

Das Garage Museum ist ein Ort für Menschen, Kunst und Ideen, um gemeinsam Geschichte zu machen. Über ein umfangreiches Programm von Ausstellungen, Events, Bildungsformaten, Forschung und Publikationen spürt die Institution aktuellen Entwicklungen in der russischen und internationalen Kultur nach und ermöglicht öffentlichen Dialog sowie die Schaffung neuer Werke und Ideen in Moskau. Im Zentrum all dieser Aktivitäten steht die Sammlung des Museums, die das erste Archiv des Landes ist, das sich mit zeitgenössischer russischer Kunst seit den 1950er-Jahren beschäftigt. 2008 von Dasha Zhukova und Roman Abramovich gegründet, ist Garage die erste philanthropische Organisation Russlands mit umfassendem öffentlichen Mandat für zeitgenössische Kunst und Kultur. Am 12. Juni 2015 öffnete Garage das erste Mal die Türen eines eigenen Gebäudes für Besucher. Nach einem Entwurf von Rem Koolhaas und seinem OMA-Studio wurde das berühmte modernistisch-sowjetische, 1968 im Gorki-Park erbaute Restaurant

Vremena Goda («Jahreszeiten») in ein zeitgenössisches Museum umgewandelt – ein wegweisendes Projekt.

Das Garage-Archiv wurde 2012 gegründet und fungiert als Studienzentrum für zeitgenössische russische Kunst im internationalen Kontext. Die Sammlung wird stetig durch Schenkungen und Erwerbungen erweitert, wozu auch Materialien von Moskauer Galerien, persönliche Archive von Künstlern\* und Sammlern und Funde von Museumsmitarbeitern zählen.

Das Art Projects Foundation-Archiv bildet das Herz der Sammlung, die von Garage Research verwaltet wird. Es beinhaltet physisches und digitales Archivmaterial einiger Moskauer Galerien – XL Gallery, Aidan Gallery, Shkola Gallery, L Gallery, TV Gallery und weitere – und das persönliche Archiv des Sammlers Leonid Talochkin, dem Chronisten der inoffiziellen Sowjetkunst der Nachkriegszeit. Auch einige umfangreiche fotografische Archive – etwa von Vlad Chizenkov, Igor Makarevich, Igor Palmin und George Kiesewalter – sind Teil der Sammlung, genau wie Dokumente von Garage-Ausstellungen und -Bildungsprojekten seit 2008. Das Videoarchiv enthält Filmdokumentationen über Moskaus zeitgenössische Kunstszene der 1990er- und 2000er-Jahre. Es schließt die Sammlungen von Joseph Backstein, Vadim Zakharov, Igor Makarevich und Mikhail Nazarov sowie eine Vielzahl von Videos von Yulia Ovchinnikova ein.

Im Jahr 2017 startete Garage das *Russian Art Archive Network* RAAN. Es ist ein Online-Katalog mit Dokumenten zur Geschichte der zeitgenössischen Kunst Russlands aus den Sammlungen von Garage und Partnerinstitutionen.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.

# WORKSHOP (Part 1)



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Nadine Oberste-Hetbleck © Photo: Robert Gruber*

## Qualitative Art Market Studies

*Nadine Oberste-Hetbleck / Konstanze Rudert  
(Summary)*

Following some introductory remarks on the conception of qualitative art market studies as well as further reflections on its definitional scope, three case studies focusing on persons which can be assigned to various groups of actors within the art market (critics, collectors, artists) were presented:

- Konstanze Rudert, Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Research- and exhibition project *Will Grohmann im Netzwerk der Moderne*<sup>1</sup>
- Marcia Reed, Getty Research Institute: Jean Brown's Avant-Garde Archive<sup>2</sup>
- Nadine Hahn, MMK Museum für Moderne Kunst: Archiv Peter Roehr<sup>3</sup>

On the basis of the keynote talks, it was comparatively illustrated that the individual methodological approach varied among all case studies, so that contents and structure of the respective archives have a determining

influence on the research questions. In particular the oral history with its interviews of contemporary witnesses was discussed in a context of qualitative research approaches which, besides its potentials, also entails a number of challenges (i.a. selective memories, description of subjective impressions and the associated necessity to verify and qualify facts on the basis of further sources).

In view of the contemporary and prospective research of art market structures and actors, the handling of digital data was particularly discussed. How and where can digital data be permanently gathered and archived? In this field, strategies need to be developed on how digital communication (via email, WhatsApp etc.) can be secured—especially in cooperation with art market researchers in dialogue with the digital humanities. If, for example, the history of certain galleries shall be explored on a broad source base in the future, the respective actors need to be aware of their historical responsibility to adequately secure their communication in order to provide it to specialized archives for long-term archiving. From a source-critical perspective, this kind of process naturally exhibits the risk of a conscious selection by the respective actors while documenting their own work for archives and further research. However, even in archives of the pre-digital time, archivists experienced the occurrence of “gaps” in certain inventories for various reasons, which can be seen as a fundamental challenge (not only) for qualitative art market studies in working on archives. Besides approaches from the digital humanities, an archivist's expertise is in great demand in that context. They need to be familiar with the historical origin of the various archives/inventories as well as with the strategies of finding certain transmissions. On the basis of these interconnections between archives, data can be synchronized and connected in a useful way.

Among the workshop's participants, it was conclusively agreed upon the need of a closer cooperation and a more direct scholarly exchange between researchers and archivists. Moreover, it became clear through the composition of the workshop that, the more heterogeneous the occupation groups of the participants, the more diverse are their perspectives on topics, questions and methodological convergence (e.g. concerning development methods). For that reason it would be desirable to realize more cross-disciplinary yet mutually-developed conceptions for larger research projects (Drittmittelprojekte), as part of which different experiences and competences can be incorporated as well as methodologically and substantially combined and refined.

# WORKSHOP (Teil 1)

## Qualitative Kunstmarktforschung

*Nadine Oberste-Hetbleck / Konstanze Rudert  
(Zusammenfassung)*

Nach einführenden Worten zur Begrifflichkeit qualitativer Kunstmarktforschung und Überlegungen zu deren definitorischer Eingrenzung wurden drei Fallbeispiele vorgestellt, die bewusst Personen fokussierten, die unterschiedlichen Akteursgruppen im Kunstmarkt zuzuordnen sind (Kunstkritiker, Sammlerin, Künstler):

- Konstanze Rudert, Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Will Grohmann im Netzwerk der Moderne*<sup>4</sup>
- Marcia Reed, Getty Research Institute: Jean Brown's Avant-Garde Archive<sup>5</sup>
- Nadine Hahn, MMK Museum für Moderne Kunst: Archiv Peter Roehr<sup>6</sup>

Anhand der Impulsvorträge wurde vergleichend verdeutlicht, dass sich die individuelle methodische Herangehensweise bei allen Fallstudien recht unterschiedlich darstellte und dabei die Inhalte und Struktur der jeweiligen Archive die Forschungsfragen stark mitbestimmten. Insbesondere die Oral History mit Zeitzeugeninterviews wurde im Kontext qualitativer Forschungsansätze diskutiert, die neben Potentialen auch einige Herausforderungen mit sich bringt (u.a. selektive Erinnerung, Schilderung subjektiver Eindrücke und die damit verbundene Notwendigkeit zur Überprüfung und Relativierung von Fakten durch weitere Quellen).

Mit Blick auf die heutige und zukünftige Erforschung von Kunstmarktstrukturen und -akteuren\* wurde speziell der Umgang mit digitalen Daten diskutiert. Wie und wo können diese in welcher Form nachhaltig nicht nur archiviert sondern auch erfasst werden? Es müssen hier – gerade auch mit Unterstützung der Kunstmarktforscher im Dialog mit den Digital Humanities – Strategien entwickelt werden, wie die digitale Kommunikation (per E-Mail, Whatsapp etc.) gesichert werden kann. Wenn beispielsweise zukünftig die Geschichte der Galerien auf breiter Quellenbasis erforscht werden soll, müssen sich die entsprechenden Akteure ihrer

historischen Verantwortung bewusst sein, ihre Kommunikation adäquat sichern und diese für entsprechend spezialisierte Archive zur Langzeitar Archivierung bereitstellen. Aus quellenkritischer Perspektive besteht in diesem Prozess jedoch die Gefahr, dass durch das Bewusstsein, die eigene Arbeit direkt für das Archiv und zukünftige Forschung zu dokumentieren, die entsprechenden Akteure bewusst selektieren könnten. Wobei auch in Archiven vordigitaler Zeit Archivare die Erfahrung gemacht haben, dass – aus diversen Gründen – »Lücken« in den Beständen bestehen. Hier ist eine grundsätzliche Herausforderung der Arbeit mit Archiven (nicht nur) für die qualitative Kunstmarktforschung zu sehen. In diesem Kontext ist – neben Ansätzen aus den Digital Humanities – die Expertise der Archivare gefragt. Sie müssen Kenntnis darüber haben, wie die unterschiedlichen Archive/Bestände historisch entstanden sind und wo Gegenüberlieferungen zu suchen und zu finden sind. Auf der Grundlage dieser Querverbindungen zwischen den Archiven können die Daten dann auch sinnvoll miteinander abgeglichen und vernetzt werden.

Konsens bestand abschließend bei den Teilnehmern in dem Appell, dass die engere Kooperation und der direkte Austausch von Forschenden und Archivaren äußerst sinnvoll wären. Denn – dies wurde auch durch die Zusammensetzung der Workshop-Teilnehmer deutlich – so heterogen die Berufsgruppen sind, so unterschiedlich sind auch die Perspektiven auf Themen, Fragestellungen und methodische Annäherung (z.B. hinsichtlich der Erschließungsmethoden). Wünschenswert seien deshalb mehr übergreifende und gemeinsam entwickelte Konzeptionen für größere Forschungsprojekte (Drittmittelprojekte), in deren Rahmen die unterschiedlichen Erfahrungen und Kompetenzen einfließen, sowohl methodisch als auch inhaltlich zusammengeführt und weiterentwickelt werden könnten.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

## WORKSHOP (Part 2)



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Christian Huemer © Photo: Robert Gruber*

### Quantitative Art Market Studies

*Christian Huemer / Maximilian Schich  
(Summary: Claudia Friedrich)*

The examination of quantitative research methods within the humanities, compared to natural and economic sciences, rather underdeveloped up to now. However, this workshop provided an opportunity to specifically discuss the potentialities and challenges of quantitative art market studies. To illustrate the issue being presented, the Getty Provenance Index® was introduced, a curated collection of databases, which with its close to two million entries currently provides extensive source material for the research on historical art markets.<sup>7</sup>

As an example, the recent entering of all transactions documented in Galerie Knoedler's account books into the database makes it possible to utilize the addresses of buyers for various mapping methods in order to exhibit how New York's art market shifted from Lower Manhattan to the Upper East Side between 1870 and 1970, or that in the end of the 19th century surprisingly many collectors were residing in Brooklyn. Although geographic mapping often seems to be the most obvious approach among humanities scholars, it appeared during the analysis of historical

auction data that especially the visualization of social networks can be extremely fruitful. On the basis of 267,000 transactions, it could be shown how closely the actors on the British, French, Dutch, and Belgian secondary market were connected to each other despite the Napoleonic Wars, or how the intensity of their dialogue was constantly changing. In consideration of the temporal dimension, a previously underresearched art dealer (Pierre-Joseph Lafontaine), who acted as intermediary between these regional/national markets during the whole period, came into view.<sup>8</sup>

The challenges in the process of data acquisition were illustrated using the example of *German Sales 1930-1945*, for which an innovative, cooperative and modular workflow was developed: Kunstbibliothek Berlin researched and documented more than 3,000 catalogue copies, which were preserved in various libraries of the German-speaking world; Universitätsbibliothek Heidelberg digitalized ca. 200,000 pages of material, which was then made accessible on their website; later on, the OCR files from Heidelberg were fed into the Getty Provenance Index® with the help of automatic syntax analysis in specific data fields for artists' names, work titles, measures, material, etc., and manually edited afterwards. By means of this method, 250,000 datasets of sales of paintings, sculptures and drawings in the time of National Socialism could be captured and were thereafter linked to authority files as well as marked with prices and buyer names.<sup>9</sup>

With regard to all of the aforementioned challenges, a crucial criterion of quantitative art market studies is to make transparent all sources in order to be able to contextualize and scrutinize them. Another necessity can be seen in the contemplation and avoidance of generalizations in scientific articles. Of course, this also applies to scientific visualizations, which show evidence, but like a scientific text always remain the subject of criticism and interpretation. In other words: scientific visualizations are scientific arguments, just like scientific texts. And as such, they require a corresponding visual literacy.

# WORKSHOP (Teil 2)

## Quantitative Kunstmarktforschung

*Christian Huemer / Maximilian Schich*  
(Zusammenfassung: Claudia Friedrich)

Die Auseinandersetzung mit quantitativen Forschungsmethoden ist in den Geisteswissenschaften, im Gegensatz zu den Natur- oder Wirtschaftswissenschaften, bislang eher gering ausgeprägt. Dieser Workshop bot die Möglichkeit, sich mit den Potentialen und Herausforderungen speziell der quantitativen Kunstmarktforschung auseinanderzusetzen. Exemplarisch wurde hierfür der Getty Provenance Index® vorgestellt, eine kuratierte Sammlung von Datenbanken, welche mit gegenwärtig fast zwei Millionen Einträgen einen umfangreichen Quellenbestand für die Erforschung historischer Kunstmärkte zur Verfügung stellt.<sup>10</sup>

Seit kurzem besteht mit der Aufnahme aller in den Geschäftsbüchern der Galerie Knoedler dokumentierten Transaktionen etwa die Möglichkeit, die Adressen der Käufer\* für diverse Kartierungen zu nutzen, um zu zeigen, wie sich der New Yorker Kunstmarkt im Zeitraum von ca. 1870 bis 1970 von Lower Manhattan zur Upper East Side verschob, oder dass im späten 19. Jahrhundert überraschend viele Sammler in Brooklyn angesiedelt waren. Obwohl geographische Kartierung oft die naheliegendste Idee für Geisteswissenschaftler zu sein scheint, stellte sich bei der Analyse von historischen Auktionsdaten heraus, dass v.a. die Visualisierung von sozialen Netzwerken extrem fruchtbar sein kann. So wurde auf der Basis von mehr als 267.000 Transaktionen gezeigt, wie eng die Akteure am britischen, französischen, niederländischen und belgischen Sekundärmarkt von 1800 bis 1820 trotz napoleonischer Kriege verbunden waren bzw. dass sich die Intensität des Austausches ständig änderte. Unter Berücksichtigung der zeitlichen Dimension wurde auch ein bislang weitgehend unerforschter Kunsthändler (Pierre-Joseph Lafontaine) im Netzwerk sichtbar, der über den gesamten Zeitraum zwischen diesen regionalen/nationalen Märkten vermittelte.<sup>11</sup>

Die Herausforderungen im Prozess der Datenbeschaffung wurden exemplarisch anhand von *German Sales 1930-1945* dargestellt, wofür eine innovative, kooperative und modulare Arbeitsweise entwickelt

wurde: Die Kunstbibliothek Berlin recherchierte und dokumentierte mehr als 3.000 noch in diversen Bibliotheken im deutschsprachigen Raum erhaltene Katalogexemplare; die Heidelberger Universitätsbibliothek digitalisierte ca. 200.000 Seiten und stellte die durch optische Zeichenerkennung (OCR) gewonnenen Volltexte über deren Website zur Verfügung; für den Getty Provenance Index® wurden die Heidelberger OCR Dateien mithilfe automatischer Syntaxanalyse in spezifische Datenfelder für Künstlernamen, Werktitel, Maße, Material etc. eingelesen und anschließend manuell editiert. Die damit gewonnenen 250.000 Datensätze zu Verkäufen von Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen zur Zeit des Nationalsozialismus wurden mit Normdateien verknüpft und durch Zusatzinformation wie Hammerpreise und Käufernamen angereichert.<sup>12</sup>

Bei all diesen Herausforderungen bleibt es ein wesentliches Kriterium quantitativer Kunstmarktforschung die verwendeten Quellen transparent zu machen, zu kontextualisieren und zu hinterfragen. Unerlässlich ist die Reflexion über und das Vermeiden von Generalisierungen und Pauschalisierungen in den wissenschaftlichen Ableitungen. Dies gilt selbstverständlich auch für wissenschaftliche Visualisierungen, die zwar Evidenz zeigen, jedoch genau wie ein wissenschaftlicher Text stets Gegenstand von Kritik und Interpretation bleiben. In anderen Worten: wissenschaftliche Visualisierungen sind wissenschaftliche Argumente, genau wie wissenschaftliche Texte. Und als solche bedürfen sie einer entsprechenden visuellen »Literacy«.

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

## Appendix / Anhang

<sup>1</sup> For more information, visit: <http://www.willgrohmann.de>.

<sup>2</sup> Contributions on the topic a.o. Reed, Marcia: Jean Brown's Avant-Garde Archive, in: Art in Print 2017, Volume 7, Number 2, verfügbar unter: <http://artinprint.org/article/jean-browns-avant-garde-archive>.

<sup>3</sup> The archive can be accessed online under: <http://www.archiv-peter-roehr.mmk-frankfurt.de>.

<sup>4</sup> Informationen sind über die Projekt-Homepage einsehbar unter: <http://www.willgrohmann.de>.

<sup>5</sup> Beiträge zum Thema u.a. Reed, Marcia: Jean Brown's Avant-Garde Archive, in: Art in Print 2017, Volume 7, Number 2, verfügbar unter: <http://artinprint.org/article/jean-browns-avant-garde-archive>.

<sup>6</sup> Das Archiv ist online einsehbar unter: <http://www.archiv-peter-roehr.mmk-frankfurt.de>.

<sup>7</sup> To access the Getty Research Provenance Index®, visit: <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>.

<sup>8</sup> Maximilian Schich, Christian Huemer, Piotr Adamczyk, Lev Manovich and Yang-Yu Liu, "Network Dimensions in the Getty Provenance Index", 2017: <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1706/1706.02804.pdf>.

<sup>9</sup> Christian Huemer, "The German Sales 1930-45 Database Project", *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals* 10, no. 3-4 (Summer/Autumn 2014), S. 33-38.

<sup>10</sup> Zugang zu den Getty Research Provenance Index® Datenbanken unter: <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>.

<sup>11</sup> Siehe: Maximilian Schich, Christian Huemer, Piotr Adamczyk, Lev Manovich und Yang-Yu Liu, »Network Dimensions in the Getty Provenance Index«, 2017: <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1706/1706.02804.pdf>.

<sup>12</sup> Siehe: Christian Huemer, »The German Sales 1930-45 Database Project«, *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals* 10, no. 3-4 (Sommer/Herbst 2014), S. 33-38.



# STATE OF THE ART ARCHIVES SPEAKERS / VORTRAGENDE



*State of the Art Archives, Berlin 2017 © Photo: Robert Gruber*

## WELCOME ADDRESSES / GRUSSWORTE

### **Staatsministerin Professorin Monika Grütters**

Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien  
Bundeskanzleramt  
Willy-Brandt-Str. 1  
10557 Berlin  
Germany  
[www.bundesregierung.de](http://www.bundesregierung.de)

### **Pascal Decker**

dtb Rechtsanwälte  
Pergamon Palais  
Am Kupfergraben 4  
10117 Berlin  
Germany  
[www.dtb.eu](http://www.dtb.eu)

## OPENING SPEECH / ERÖFFNUNGSREDE

### **Klaus Gerrit Friese**

ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung  
Im Mediapark 7  
50670 Köln  
Germany  
[www.zadik.info](http://www.zadik.info)

## KEYNOTE

### **Chris Stolwijk**

RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis  
Prins Willem-Alexanderhof 5  
2595 BE Den Haag  
Netherlands  
[www.rkd.nl](http://www.rkd.nl)

## BOOK PRESENTATION / BUCHPRÄSENTATION

### **Marije Vellekoop**

Van Gogh Museum  
Museumplein 6  
1071 DJ Amsterdam  
Netherlands  
[www.vangoghmuseum.nl](http://www.vangoghmuseum.nl)

## SPEAKERS / VORTRAGENDE

### **Günter Herzog**

ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung  
Im Mediapark 7  
50670 Köln  
Germany  
[www.zadik.info](http://www.zadik.info)

### **Helene Baur**

basis wien – Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst  
Fünfhausgasse 5  
1150 Wien  
Austria  
[www.basis-wien.at](http://www.basis-wien.at)

**Kathrin Mayer**

Institut für moderne Kunst Nürnberg  
Luitpoldstraße 5  
90402 Nürnberg  
Germany  
[www.moderne-kunst.org](http://www.moderne-kunst.org)

**Andrea Neidhöfer**

basis wien – Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst /  
EAN – European-art.net  
Fünfhausgasse 5  
1150 Wien  
Austria  
[www.basis-wien.at](http://www.basis-wien.at)

**Hanna-Leena Paloposki**

Finnish National Gallery Archive Collections  
Kaivokatu 2  
00100 Helsinki  
Finland  
[www.kansallisgalleria.fi](http://www.kansallisgalleria.fi)

**Anne Thurmann-Jajes**

Zentrum für Künstlerpublikationen / Weserburg  
Teerhof 20  
28199 Bremen  
Germany  
[www.weserburg.de](http://www.weserburg.de)

**Júlia Klaniczay**

Artpool Art Research Center  
Liszt Ferenc tér 10  
1277 Budapest 23  
Hungary  
[www.artpool.hu](http://www.artpool.hu)

**Michelle Harvey**

The Museum of Modern Art Archives  
4 West 54 Street  
10019 New York City  
USA  
[www.moma.org](http://www.moma.org)

**Anita Hopmans**

RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis  
Prins Willem-Alexanderhof 5  
2595 BE Den Haag  
Netherlands  
[www.rdk.nl](http://www.rdk.nl)

**Kate Haw**

Archives of American Art, Smithsonian Institution  
750 9th Street / NW Victor Building / Suite 2200  
Washington, DC 20001  
USA  
[www.aaa.si.edu](http://www.aaa.si.edu)

**Laurie A. Stein**

Archives of American Art, Smithsonian Institution  
750 9th Street / NW Victor Building / Suite 2200  
Washington, DC 20001  
USA  
[www.aaa.si.edu](http://www.aaa.si.edu)

**Marcia Reed**

Getty Research Institute  
1200 Getty Center Drive  
Los Angeles, CA 90049-1679  
USA  
[www.getty.edu](http://www.getty.edu)

**Didier Schulmann**

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou  
Rue Beaubourg  
75004 Paris  
France  
[bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr](http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr)

**Sandra Klopper**

University of Cape Town  
Rondebosch  
Cape Town 7700  
South Africa  
[www.uct.ac.za](http://www.uct.ac.za)

**Debora Rossi**

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC)  
Calle Paludo Sant'Antonio 830  
30122 Venezia VE  
Italy  
[www.labiennale.org/it/asac](http://www.labiennale.org/it/asac)

**Barbora Špičáková**

The Fine Art Archive  
Náměstí Smiřických 49  
281 63 Kostelec nad Černými lesy  
Czech Republic  
[www.artarchiv.cz](http://www.artarchiv.cz)

**Irena Lehkoživová**

The Fine Art Archive  
Náměstí Smiřických 49  
281 63 Kostelec nad Černými lesy  
Czech Republic  
[www.artarchiv.cz](http://www.artarchiv.cz)

**Marta Vega**

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)  
Plaça dels Àngels, 1  
08001 Barcelona  
Spain  
[www.macba.cat/en/archive-library](http://www.macba.cat/en/archive-library)

**Anthony Yung**

Asia Art Archive  
11/F Hollywood Centre, 233 Hollywood Road  
Sheung Wan, Hong Kong  
China  
[aaa.org.hk](http://aaa.org.hk)

**Anastasia Tarasova**

Garage Archive Collection  
9/32 Krimsky Val st.  
119049 Moscow  
Russia  
[garagemca.org/en/collection](http://garagemca.org/en/collection)

# WORKSHOPS

## **Nadine Oberste-Hetbleck**

Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln  
An St. Laurentius 8  
50931 Köln  
Germany  
[khi.phil-fak.uni-koeln.de](mailto:khi.phil-fak.uni-koeln.de)

## **Christian Huemer**

Belvedere Research Center  
Rennweg 4  
1030 Wien  
Austria  
[www.belvedere.at/de/forschung](http://www.belvedere.at/de/forschung)

## **Maximilian Schich**

UT Dallas Arts & Technology  
Arts and Technology Building  
Richardson TX 75080  
USA  
[atec.utdallas.edu](http://atec.utdallas.edu)

## **Konstanze Rudert**

Staatliche Kunstsammlungen Dresden  
Taschenberg 2  
01067 Dresden  
Germany  
[www.skd.museum](http://www.skd.museum)

On the occasion of the anniversaries of their foundation, the ZADIK – Central Archive for German and International Art Market Studies in cooperation with the Department of Art History at the University of Cologne, the basis wien – Documentation Centre for Contemporary Art and the Institute of Modern Art Nuremberg organized the international conference State of the Art Archives in Berlin from 21 to 23 September 2017. The conference proceedings assemble the oral presentations of the 24 art archives from 13 different countries, providing information on their respective collection profiles and educational work.

Anlässlich ihrer Gründungsjubiläen initiierten das ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung e.V. in Kooperation mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln, die basis wien – Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst und das Institut für moderne Kunst Nürnberg e.V. die internationale Konferenz State of the Art Archives (21.-23.9.2017) in Berlin. Der vorliegende Tagungsband enthält die Vorträge der 24 Kunstarchive aus 13 Ländern. Darin werden die Sammlungsprofile und die Vermittlungsarbeit der einzelnen Institutionen vorgestellt.