Martin Hartung

Collection Building: Making Architecture Public in the Art Market

In June 1984, following the inauguration of the Deutsches Architekturmuseum (DAM) in Frankfurt am Main, a review for the French newspaper *Libération* culminated in the question: 'How much value does the beautiful drawing of a mediocre building have?'[1] High prices at the height of a market that blossomed in the 1980s (and largely slumped in the early 1990s) triggered mixed feelings in architecture circles. At the time, some architectural drawings – previously merely regarded as means to an end – had the potential to become commodities and collectibles through the eager mediation of a handful of gallerists, collectors and museum officials. This relatively short-lived development nevertheless led American critic Joseph Giovannini to observe that 'the architectural drawing market [is] a strong catalyst . . . behind the phenomenon of architecture museums'.[2] Not only did he summarise the unprecedented institutional attention to architecture on an international level since the late 1970s, Giovannini also pointed out the significance of actors in the field of art with regard to a larger public interest in architectural matters.

Between 1975 and 1990, a new market for architectural representations boomed within the profession, which not only partly preceded the foundation of new architecture museums, but was also restructured and kept afloat by some institutions' collecting activities.

The Museum and the Market

From 29 October to 4 January 1976, the architectural drawing took centre stage at the critically debated exhibition 'The Architecture of the École des Beaux-Arts' at The Museum of Modern Art (MoMA). The exhibition's organiser, Arthur Drexler, aimed 'to re-examine our architecture pieties' through large-scale, nineteenth-century drawings on display at this preeminent cultural institution of Western modernism, which had promoted architecture as an art form since the opening of its Department of Architecture and Design.[3] Earlier that same year, the museum had also hosted the informal exhibition 'Architectural Studies and Projects', the first sales exhibition of contemporary architectural drawings, presented by the institution's Art Lending Service (1951-1982) in the Members Penthouse. A more prominent sales exhibition, titled 'Houses for Sale' (1980), offered, for the first time, buildable proposals of single-family homes for purchase through a world-renowned art gallery. The exhibition was held at the gallery of Leo Castelli in New York, and the participants were Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Vittorio Gregotti, Charles Moore, Arata Isozaki, Cedric Price, César Pelli and Oswald Matthias Ungers. By reversing the usual commissioning process of an architectural project and placing it in the context of art, the exhibition drew the attention of a wider public, and presented an opportunity for the architects to make some earnings during a period of scarce commissions, partly associated with the

1
'Francfort: ouverture du musée des Post', *Libération* (9/10 June 1984), 32.
2
Joseph Giovannini, 'Museums Make Room for the Art of Architecture', *The New York Times* (20 May 1984).
3
MoMA press release, 29 October 1977. Arthur Drexler served as MoMA's Chief Curator for Architecture from 1956 to 1986. A debate on the exhibition between architectural professionals was published in *Oppositions,* no. 8 (Spring 1977), 160-175, and edited at the Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS). Six years after its founding, Catha Grace Rambusch established the Committee for the Preservation of Architectural Records (COPAR) in New York (1973). See: Angela Giral, 'International Confederation of Architectural Museums, a History', *ICAM Print,* no. 3 (2009), 8-15. See also: *Kunstforum International* [Architekturmuseen-Architekturvermittlung], no. 2 (1980).

Collectie-opbouw: De introductie van architectuur op de kunstmarkt

In juni 1984 culmineerde een bespreking van de openingsplechtigheid van het Deutsches Architekturmuseum (DAM) in Frankfurt am Main in de Franse krant *Libération* in de vraag: 'Wat is de waarde van een mooie tekening van een middelmatig gebouw?'[1] De hoge prijzen, die in de jaren 1980 op het hoogtepunt van de kunstmarkt floreerden (en in de vroege jaren 1990 grotendeels instortten) riepen in architectuurkringen gemengde gevoelens op. Sommige van deze architectuurtekeningen – die daarvóór werden beschouwd als niet meer dan een middel tot een doel – werden dankzij de enthousiaste tussenkomst van een handvol galeriehouders, verzamelaars en museummedewerkers potentieel verhandelbaar en verzamelbaar. Deze relatief kortstondige ontwikkeling bracht de Amerikaanse criticus Joseph Giovannini er desalniettemin toe op te merken dat 'de markt voor architectuurtekeningen een krachtige katalysator is achter het fenomeen architectuurmuseum'.[2] Giovannini wees niet alleen op de ongekende institutionele aandacht voor architectuur die sinds het einde van de jaren 1970 op internationaal niveau was waar te nemen, maar ook op de belangrijke rol die actoren in de kunstwereld speelden bij de groei van de publieke belangstelling voor architectuur.

Tussen 1975 en 1990 groeide de nieuwe markt voor architectuurbeelden binnen die beroepsgroep explosief en dat ging niet alleen deels vooraf aan de stichting van nieuwe architectuurmusea, maar de markt werd ook gereorganiseerd en ondersteund door de verzamelactiviteiten van sommige instellingen.

Het museum en de markt.

Van oktober 29 tot en met januari 1976 stond de architectuurtekening centraal tijdens de veelbesproken tentoonstelling 'The Architecture of the École des Beaux-Arts' in het Museum of Modern Art (MoMA). Het doel van de curator van de tentoonstelling, Arthur Drexler, was 'onze piëteit tegenover architectuur' te revalueren. Dit deed hij via het tentoonstellen van grote negentiende-eeuwse tekeningen in dit vooraanstaande culturele instituut van het westerse modernisme, dat de architectuur als kunstvorm al sinds de opening van zijn afdeling architectuur en ontwerp had gepromoot.[3]

Het museum had eerder in datzelfde jaar ook onderdak geboden aan de informele tentoonstelling 'Architectural Studies and Projects', de eerste verkooptentoonstelling van eigentijdse architectuurtekeningen; deze werd door de aan de instelling verbonden kunstuitleendienst (1951-1982) gepresenteerd in het Members Penthouse. Tijdens een nog prominentere verkooptentoonstelling, getiteld 'Houses for Sale' (1980), werden voor het eerst uitvoerbare plannen voor eengezinshuizen te koop aangeboden via een wereldberoemde kunstgalerie. In de galerie van Leo Castelli in New York werd werk van deelnemers als Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Vittorio Gregotti, Charles Moore, Arata Isozaki, Cedric Price, César Pelli en Oswald Matthias Ungers getoond. Door de gebruikelijke opdrachtprocedure voor architectonische projecten om te draaien en in het kader van de kunst te plaatsen, trok de tentoonstelling de aandacht van een breder publiek en stelde zij de architecten in de gelegenheid om wat te verdienen in een tijd dat de opdrachten schaars waren – mede in verband met de

1
'Francfort: ouverture du musée des Post', *Libération* (9/10 juni 1984), 32.
2
Joseph Giovannini, 'Museums make Room for the Art of Architecture', *The New York Times* (20 mei 1984).
3
MoMA persbericht, 29 oktober 1977. Arthur Drexler was van 1956-1986 hoofdcurator architectuur van het MoMA. Een discussie over de tentoonstelling tussen leden van de architectuurprofessie werd gepubliceerd in *Oppositions,* nr. 8 (voorjaar 1977), 160-175, en bewerkt aan het Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS). Zes jaar na de oprichting van de afdeling richtte Catha Grace Rambusch het Committee for the Preservation of Architectural Records (COPAR) op in New York (1973). Zie: Angela Giral, 'International Confederation of Architectural Museums, a History', *ICAM Print,* nr. 3 (2009), 8-15. Zie ook: *Kunstforum International* [Architekturmuseen-Architekturvermittlung], nr. 2 (1980).

building slump that followed in the wake of the 1973 oil crisis.[4]

During the 1970s and 1980s, new networks of galleries emerged that focused on commercially marketing architectural representations as primary objects of interest. 'This approach shifted the general perception of architectural drawings from technical useful objects to aesthetic ones with considerable economic value.'[5] Max Protetch, a dealer of contemporary art and architecture and founder of Max Protetch Gallery in New York, was a pioneer in this development. On 23 September 1978, he held his inaugural exhibition at 37 West 57th Street in New York.[6] Despite the efforts of some of his predecessors, Protetch was quick to market architects and their image in the most systematic way, something which writer Lisbet Nilson recognised as an 'important innovative coup for him as an art dealer'. Nilson also emphasised that: 'Many of the presentation drawings and theoretical sketches produced in the name of new architectural directions, are lovely even to a layman's eyes. As architecture, they are important cultural documents. Viewed as art, they are desirable objects of beauty.'[7]

Heinrich Klotz: Market Builder?

To better understand the reciprocal relationship between market and museum, it is worth taking a closer look at the role that German art historian Heinrich Klotz played in the art market as the founding director of the DAM. For the period from 1980 until 1983, Klotz was given 1 million Deutsche Mark by the city of Frankfurt to build up the museum collection.[8] This made him at the time one of the strongest agents in the quickly developing international market for architectural representations, primarily because there was hardly any competition.
The most notable exception was Phyllis Lambert, whose instrumental role in planning the Seagram Building (1954-1958) for her father's company led to an interest in cultural inquiry that 'became the basis for forming Seagram's collection in the 1950s – and ultimately led to [her] founding the Canadian Centre for Architecture (CCA) in Montreal in 1979 as a research center and museum'.[9]

Equipped with significant funds, Phyllis Lambert's early collection of architectural material started with the purchase of the Edmond Fatio Collection in Geneva, where the Swiss architect died in May 1959.[10] From this collection, she acquired several works by the Bibiena family and other eighteenth-century drawings of decorative works. The idea of forming a larger collection, 'not limited to drawings' or to a specific medium, but showcasing 'architectural thought' in general, was established with the strong influence of John Harris, curator of the drawings collection at the Royal Institute

4
Barbara Jakobson in conversation with the author (New York, 28 October 2014). None of the houses were realised at the time, but the design of César Pelli was eventually built in Maryland in 1989. The show was part of three architecture-related sales exhibitions on view at the Castelli Gallery between 1977 and 1983, all of which were orchestrated by the MoMA trustee, Barbara Jakobson.

5
Jordan Kauffman, 'Architecture in the Art Market: The Max Protetch Gallery', Journal of Architectural Education, vol. 70 (2016) no. 2, 257.

6
The invitation card listed Peter Eisenman and Michael Graves as the only two architects at the time. By the late-1980s, Protetch's main roster consisted of more than 20 architects and 13 artists. Protetch opened his first art gallery with his friend, Harold Rivkin, in Washington in 1969. Massimo Scolari, who was the fourth architect to receive a solo exhibition at Protetch's gallery in 1980, remembers that the gallerist 'was not doing a cultural operation, but only a commercial operation'. Massimo Scolari in conversation with the author, Venice, 7 June 2017.

7
Lisbet Nilson, 'New Deals in Art: Marketing the Architect's Fine Hand', *Metropolitan Home* (February 1984), 34-105: 36.

8
Oliver Elser (ed.), 'Klotz-Tapes', *Arch+ Feature*, no. 26 (2014). Here an article in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (22 June 1987), is quoted, mentioning a total of 2.8 million DM spent on the collection up until that point. Klotz mentions the figure of 1 million DM (250,000 over the course of four years) in his memoirs, Heinrich Klotz, *Weitergegeben. Erinnerungen* (Cologne: Dumont, 1999), 89. Between 1980 and 1983, 1 million DM equalled about USD 410,000 (a buying power of USD 1.1 million in 2017). The invoice date of Klotz's first purchase accounted for in the DAM archive is 25 March 1980 (a drawing by the architectural group SITE from the Ronald Feldman Gallery in New York for USD 3,600 (6,535,11 DM), including a 10 per cent discount).

9
Phyllis Lambert, *Building Seagram* (New Haven: Yale University Press), 151.

10
Phyllis Lambert in conversation with the author (Montréal, 21 July 2014).

bouwcrisis die de oliecrisis van 1973 op de voet volgde.[4]

In de jaren 1970 en 1980 ontstonden er nieuwe netwerken van galeries die gericht waren op de commerciële vermarkting van architectuurbeelden; er bleek belangstelling te zijn voor deze objecten. 'Door deze aanpak veranderde de algemene perceptie van architectuurtekeningen van technisch nuttig object naar object van grote esthetische en economische waarde.'[5] Max Protetch, een handelaar in hedendaagse kunst en architectuur en de oprichter van de Max Protetch Gallery in New York, was een pionier op dit gebied. De openingstentoonstelling van zijn galerie aan 37 West 57th Street in New York vond plaats op 23 september 1978.[6] Ondanks de pogingen van een aantal voorgangers, liep Protetch voorop bij het op systematische wijze vermarkten van architecten en hun imago, en dat was, zoals auteur Lisbet Nilson onderkende, een 'belangrijke innovatieve coup voor hem als kunsthandelaar'. Nilson benadrukte ook dat 'veel van de presentatietekeningen en theoretische schetsen die in de naam van nieuwe stromingen in de architectuur zijn geproduceerd heel mooi zijn, zelfs in de ogen van leken. Opgevat als architectuur zijn het belangrijke culturele documenten. Opgevat als kunst zijn het begeerlijke, mooie objecten'.[7]

Heinrich Klotz: de marktmaker?

Om de wisselwerking tussen markt en museum beter te begrijpen, is het de moeite waard om de rol die de Duitse kunsthistoricus Heinrich Klotz als oprichter en directeur van het DAM in de kunstmarkt speelde, nader te bekijken. In de periode van 1980 tot en met 1983 kreeg Klotz 1 miljoen Duitse marken van de stad Frankfurt om de museumcollectie op te bouwen.[8] Dit maakte hem destijds een van de sterkste spelers in de zich snel ontwikkelende internationale markt voor architectuurbeelden, voornamelijk omdat er nauwelijks concurrentie was. De opvallendste uitzondering was Phyllis Lambert, die een belangrijke rol speelde bij de planning van het Seagram Building (1954-1958) voor het bedrijf van haar vader. Hierdoor groeide haar belangstelling voor cultureel onderzoek en dat zou 'de basis vormen voor de ontwikkeling van de Seagram-collectie in de jaren 1950 en uiteindelijk leiden tot de oprichting van een onderzoekscentrum en museum, het Canadian Centre for Architecture (CCA) in Montreal, in 1979'.[9]

Voorzien van aanzienlijke middelen begon Phyllis Lambert architectonisch materiaal te verzamelen met de aankoop van de Edmond Fatio-collectie in Genève, waar de Zwitserse architect in mei 1959 was overleden.[10] Met deze collectie kreeg ze verschillende werken van de familie Bibiena en andere achttiende-eeuwse tekeningen met decoratief werk in handen. Het plan om een grotere collectie op te bouwen die 'niet beperkt bleef tot tekeningen' of tot een specifiek medium, maar die een podium zou zijn voor 'architectonisch denken' in het algemeen kon mede worden

4
Barbara Jakobson in gesprek met de auteur (New York, 28 oktober 2014). Indertijd werd geen van de huizen gerealiseerd, maar het ontwerp van César Pelli werd in 1989 uiteindelijk gebouwd in Maryland. De tentoonstelling maakte deel uit van drie aan de architectuur gerelateerde verkooptentoonstellingen die tussen 1977-1983 te zien waren in de Castelli Gallery, allemaal georganiseerd door MoMA-trustee Barbara Jakobson.

5
Jordan Kauffman, 'Architecture in the Art Market: The Max Protetch Gallery', *Journal of Architectural Education,* jrg. 70 (2016) nr. 2, 257.

6
Indertijd waren Peter Eisenman en Michael Graves de enige twee architecten onder de genodigden. Eind jaren 1980 bestond Protetch's portefeuille uit meer dan 20 architecten en 13 kunstenaars. Protetch opende zijn eerste kunstgalerie, met zijn vriend Harold Rivkin, in Washington in 1969. Massimo Scolari, de vierde architect van wiens werk in 1974 een solotentoonstelling in de galerie van Protetch werd gehouden, herinnerde zich dat de galeriehouder 'niet bezig was met een culturele operatie, slechts met een commerciële operatie'. Massimo Scolari in gesprek met de auteur (Venetië, 7 juni 2017).

7
Lisbet Nilson, 'New Deals in Art: Marketing the Architect's Fine Hand', *Metropolitan Home* (februari 1984), 34-105, 36.

8
Oliver Elser (red.), 'Klotz-Tapes', *Arch+ Feature*, nr. 26 (2014). Hier wordt een artikel uit de *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (22 juni 1987) aangehaald waarin een totaal van 2,8 miljoen Duitse marken wordt genoemd dat tot dan toe aan de collectie is besteed. Klotz noemt in zijn memoires een bedrag van 1 miljoen Duitse marken (250.000 gedurende vier jaar) (Heinrich Klotz, *Weitergegeben. Erinnerungen* (Keulen: Dumont, 1999), 89. Tussen 1980-1983 stond 1 miljoen Duitse marken ongeveer gelijk aan 410.000 Amerikaanse dollars (1,1 miljoen Amerikaanse dollars aan koopkracht in 2017). De datum op de factuur van Klotz' eerste in het DAM-archief opgenomen aankoop is 25 maart 1980 (een tekening van architectuurgroep SITE van de Ronald Feldman Gallery in New York voor 3.600 Amerikaanse dollars/6.535, 11 Duitse marken), incl. een korting van 10 procent.

9
Phyllis Lambert, *Building Seagram* (New Haven: Yale University Press), 151.

10
Phyllis Lambert in gesprek met de auteur (Montréal, 21 juli 2014).

of British Architects (1962-1986), from 1965 onwards.[11] Eventually, a more fervent effort to build a collection advanced about a decade later, starting in the mid-1970s, with acquisitions from antiquarian dealers, such as Lucien Goldschmidt and book dealer Ben Weinreb, from whom, in 1979, Lambert purchased a vast collection for a total of GBP 665.296.[12] Klotz was offered a similar stock by Weinreb for 2 million US dollars in 1981, but eventually only purchased a selection of titles, including a set of the *Architectural Review*, for GBP 8.194 (34.629,77 Deutsche Mark at the time).[13]

These transactions give an impression of the financial reality during these institutions' founding years. Although Klotz was instrumental in establishing a market for architectural drawings, models and documentation, he was not responsible for its emergence. The one fundamental difference between Klotz's and Lambert's collection strategies, aside from their financial resources, was that the latter initially did not focus on contemporary architects (or artists), whose works essentially entered the CCA's collection through acquisitions of entire archives, which continuously grew in size.[14] In 1981, in light of the Getty Research Institute's (GRI) enormous economic power in this small market, Klotz feared that 'pretty soon there won't be any architectural drawings left to purchase'.[15] Instead, the Getty's focus came close to that of the CCA: both institutions showed enormous interest in archival material and also corresponded with each other in order to limit market confusion. Kurt Forster, founding director of the GRI from 1984 until 1992, and later director of the CCA after Lambert stepped down in 1999, remembers with regard to a purchase of 48 notebooks by Aldo Rossi in 1986, that he was the 'second authority' interested in this material.[16] The first, in fact, was Klotz, who had selected 'a significant number of drawings, about 70 pieces. These were the largest, most pictorial, lastly, because he had to fill a museum.'[17] Forster's recollection of Klotz's purchasing strategy with regard to Rossi thus centres on the 'wall power' of drawings

gerealiseerd dankzij de grote invloed van John Harris, die vanaf 1965 de curator was van de tekeningencollectie van het Royal Institute of British Architects (1962-1986).[11] Uiteindelijk zou ze een tiental jaren later een nog vuriger poging inzetten om de collectie uit te bouwen. Dat begon in het midden van de jaren 1970 met aankopen bij antiquariaten zoals Lucien Goldschmidt en de boekhandelaar Ben Weinreb, van wie Lambert in 1979 een enorme collectie kocht voor in totaal 665.296 Britse ponden.[12] In 1981 bood Weinreb Klotz een soortgelijke voorraad aan voor 2 miljoen Amerikaanse dollars, maar Klotz kocht uiteindelijk slechts een paar stukken, inclusief een aantal nummers van de *Architectural Review* voor 8.194 Britse ponden (indertijd 34.629,77 Duitse marken).[13]

Deze transacties geven een indruk van de financiële gang van zaken tijdens de beginjaren van deze instellingen. Hoewel Klotz een rol speelde bij het ontstaan van de markt voor architectuurtekeningen, maquettes en documentatie was hij niet verantwoordelijk voor de opkomst van die markt. Het enige fundamentele verschil tussen de collectiestrategieën van Klotz en Lambert, afgezien van hun financiële middelen, was dat de laatste zich in eerste instantie niet richtte op eigentijdse architecten (of kunstenaars). Dergelijke werken zijn de voortdurend groeiende collectie van de CCA feitelijk ingestroomd via aankopen van volledige archieven.[14] In 1981 vreesde Klotz dat er, gezien de enorme economische macht van het Getty Research Institute (GRI) in deze kleine markt: 'binnenkort geen enkele architectuurtekening meer te koop zal zijn'.[15] De focus van het GRI benaderde in plaats daarvan die van het CCA: beide instellingen toonden een grote belangstelling voor archiefmateriaal en correspondeerden ook met elkaar om verwarring op de markt te beperken. Kurt Forster, oprichter en directeur van het GRI van 1984 tot en met 1992 en later, nadat Lambert zich in 1999 had teruggetrokken, de directeur van het CCA herinnert zich met betrekking tot de aankoop van de 48 notitieboeken van Aldo Rossi in 1986 dat hij de 'tweede autoriteit' was die belangstelling toonde voor het materiaal.[16] De eerste, zo bleek, was Klotz geweest en hij had 'een aanzienlijk aantal tekeningen gekozen, ongeveer 70 stuks.

11
Notes handed over to the author by Phyllis Lambert on 21 July 2014.

12
Ibid. In 2017, this amount would equal c. 5 million USD (c. 1.4 million USD in 1979).

13
Elser (ed.), 'Klotz-Tapes', op. cit. (note 8), 134. See also: Julia Voss, 'Heinrich Klotz, The Price Explosion, and The Star System. A Lesson on the Relationship between the Art Market and Museums', ibid., 38-44. In 1981, 2 million USD would have amounted to more than 4.8 million DM. See also the acquisitions binder for 1981, DAM Archives. I am grateful to Oliver Elser for granting me unrestricted access to the DAM acquisition files.

14
Phyllis Lambert, 'The Archeology of Collecting', *En chantier: The Collections of the CCA, 1989-1999* (Montréal: CCA, 1999) 17-33: 29. In her text, Lambert defines the CCA's mission 'to make architecture a public concern'. See also: Andres Lepik (ed.), *Show+Tell. Collecting Architecture* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2014).

15
Elser (ed.), 'Klotz-Tapes', op. cit. (note 8), 135. Klotz also recalls: 'It's almost impossible to compete with the wealth of the Americans, although I still seem to be the only one armed with a concrete budget. Also, no one else yet has thought to go from architecture office to architecture office, obtaining information from the source and acquiring works there.'

16
Kurt Forster in conversation with the author and Dora Imhof (Basel, 20 May 2016).

17
Ibid.



APPRAISALS

Single-handedly, dealer Max Protetch has catapulted architectural drawings into art's mainstream. Along the way, he's turned architects into stars

New Deals in Art: Marketing the architect's fine hand

By Lisbet Nilson

"The sad thing about these times," Max Protetch is saying casually, perched on a carpeted outcropping in the inner sanctum of his Manhattan gallery, "is how conservative they are. So much of the art produced is too thin or faux that it's not about optimism—what we're seeing, basically, is decadence. But there are some areas where artists are moving very quickly. Barriers are being broken down. And that's what excites me: tracking those new ways of seeing."

It is Saturday afternoon in the Max Protetch Gallery at 37 West 57th Street—a Saturday afternoon that positively bristles with discerning weather. Still, a steady stream of visitors courses through the gallery to peruse the current exhibition of architectural drawings.

Protetch, as he talks, is keeping an eye out to see who has come. If it is a client, an important contact or a good friend, he bounds away with a quick "Excuse me," presses a hand or pecks at a cheek. As soon as he returns, it seems, an assistant invariably announces a phone call. Protetch leaves once more ("Sorry about this") to take the call from a Japanese architect staying at the Algonquin. Then he is back again, trying to remember where he left off.

Max Protetch's new gallery on the leading edge of SoHo is a launching pad for the next new wave of art.

Drawing card: Michael Graves' sketches, like the Plonk house above, were part of Protetch's breakthrough show in 1979.

He was talking about the breaking down of artistic barriers. Actually, it is probably more like the bending of boundaries, but either way, Protetch has a point. There is some fascinating cross-fertilization going on right now among the fields of art, architecture and design. With a good art dealer's sense of trends and timing, the 38-year-old Protetch has sought out those whose work falls in the fertile interstices between the three—and has staked out an impressive claim to represent the new creative territory that's emerging.

In his stable are sculptors such as Siah Armajani, Jackie Ferrara and Richard Fleischner, whose installations verge on architecture, given their concern with some of its practical and spatial issues. Scott Burton, on the other hand, designs furniture—but furniture that also must be seen as sculpture. There is a structural urge to the work of some of the painters Protetch has attracted, including Pinchas Cohen Gan. And the drawings by the contemporary architects that Protetch represents—among them such pillars of architecture-cum-innovation as

Continued on page 98

Journalist LISBET NILSON *reports on art and photography for a number of magazines.* Photograph by Larry Williams.

Protetch feature by Lisbet Nilson, 'New Deals in Art: Marketing the Architect's Fine Hand', Metropolitan Home, February 1984 / Artikel over Protetch van Lisbet Nilson, 'New Deals in Art: Marketing the Architect's Fine Hand', *Metropolitan Home* (februari 1984)

11
Aantekeningen die op 21 juli 2014 door Phyllis Lambert aan de auteur zijn overhandigd.

12
Ibid. In 2017 zou dit bedrag gelijk zijn aan ca. 5 miljoen Amerikaanse dollars (ca. 1,4 miljoen Amerikaanse dollars in 1979).

13
Elser (red.), 'Klotz-Tapes', op. cit. (noot 8), 134. Zie ook: Julia Voss, 'Heinrich Klotz, The Price Explosion, and The Star System. A Lesson on the Relationship between the Art Market and Museums', in: ibid., 38-44. In 1981 stond 2 miljoen Amerikaanse dollars ongeveer gelijk aan meer dan 4,8 miljoen Duitse marken. Zie ook de acquisitiemap voor 1981 in het DAM-archief. Mijn dank gaat uit naar Oliver Elser die mij onbeperkt toegang gaf tot de acquisitiedossiers van het DAM.

14
Phyllis Lambert, 'The Archeology of Collecting', *En chantier: The Collections of the CCA, 1989-1999* (Montréal: CCA, 1999), 17-33, 29. Lambert definieert in haar tekst de missie van het CCA als: 'van de architectuur een zaak van algemeen belang maken'. Zie ook: Andres Lepik (red.), *Show+Tell. Collecting Architecture* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2014).

15
Elser (red.), 'Klotz-Tapes', op. cit. (noot 8), 135. Klotz herinnert zich ook: 'Het is bijna onmogelijk om te concurreren met de rijkdom van de Amerikanen, hoewel ik nog steeds de enige lijk te zijn die gewapend is met een concreet budget. Ook heeft niemand anders er tot nu toe aan gedacht van architectenbureau naar architectenbureau te gaan om zich aan de bron van de informatie te laven en daar werken aan te kopen.'

16
Kurt Forster in gesprek met de auteur en Dora Imhof (Bazel, 20 mei 2016).

for exhibition purposes, which Protetch was also keen to highlight.[18] At the same time, Klotz's focus on the work of living architects did not just fall in line with his own interests, but also matched the limited funds at his disposal, as the prices occasionally could be negotiated to the institution's advantage. In some instances, he found more affordable niches, for the most part directly related to the museum's exhibitions. For comparison: at the Getty, Forster and his staff of some 120 employees – among them Nicholas Olsberg, who frequently dealt with the Max Protetch Gallery – had an annual budget of approximately 12 million US dollars at their disposal.[19]

Despite a few high-priced purchases, Klotz proved to be very keen on spending financial resources wisely, and only rarely made acquisitions of single pieces. Of the roughly 300 traceable acquisitions Klotz managed during his directorship of the DAM from 1979 to 1989, only around 25 per cent were made through art and architecture galleries, as well as antiquarian and book dealers, amounting to a total of about 1 million Deutsche Mark spent on these purchases. The remaining three quarters of all acquisitions were made through institutions, artists, and private individuals, of which more than half were architects. Klotz's strategy to circumvent the gallery system in favour of better deals points to the marginality of the market, as such measures were (then as now) uncommon in the art world. Among his purchases, Klotz directed the most of his collecting funds to Rossi, on whom he spent over 140,000 Deutsche Mark alone until 1981. From 1985

18
Jeremy Howard, who worked at Clarendon Fine Art in London between 1979 and 1987, mentions the 'wall power' of architectural drawings as their most important feature to be included in art sales (Jeremy Howard in conversation with the author (Leeds, 30 March 2017). Similarly, Mary McLeod has tackled the 'return to architecture as a primarily formal and artistic pursuit [within] postmodern currents'. Mary McLeod, 'Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism', *Assemblage*, no. 8 (1989), 23-59. Protetch typically exhibited architectural drawings framed like works of art, despite his frequently expressed claim of not equalling art with architecture.

19
See note 16.

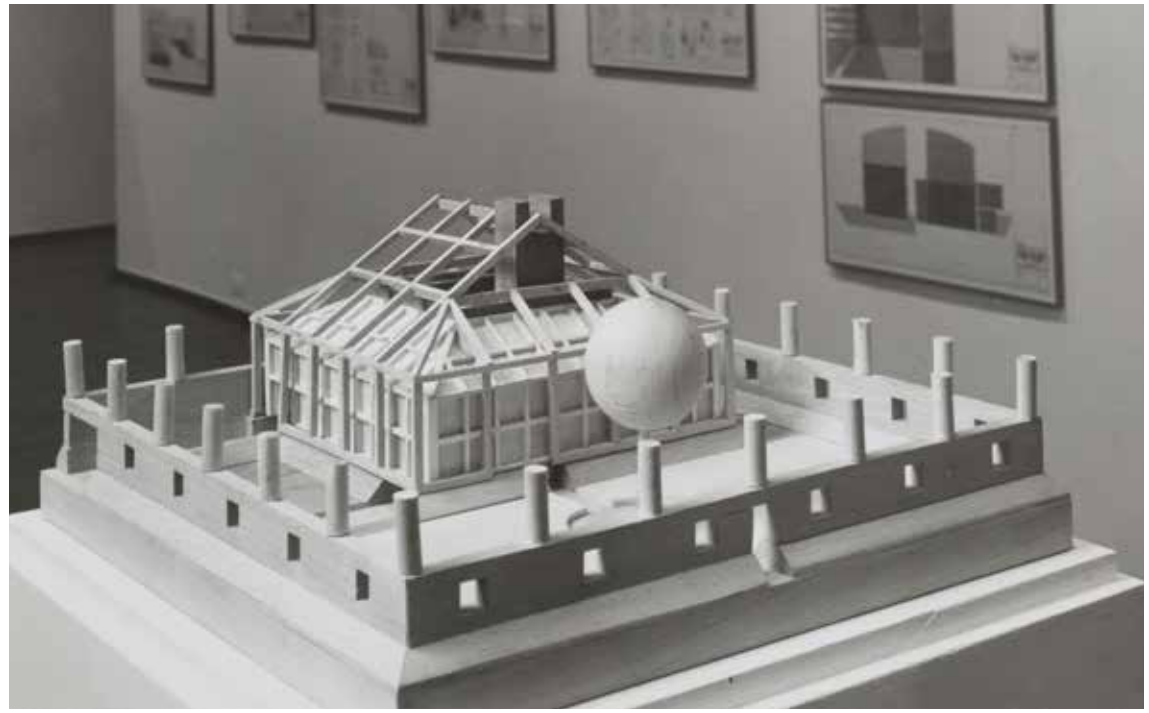
Dit waren de grootste en de meest picturale, omdat hij per slot van rekening een museum moest vullen'.[17] In Forster's herinneringen aan Klotz' aankoopstrategie met betrekking tot Rossi draait het dus om de *wall power* van tekeningen voor tentoonstellingsdoeleinden, iets waar Protetch ook graag de nadruk op legde.[18] Tegelijkertijd was Klotz' focus op het werk van nog levende architecten niet alleen in overeenstemming met zijn eigen belangstelling, maar was die ook terecht gezien het beperkte budget dat hij tot zijn beschikking had, en er soms in het voordeel van de instelling over de prijzen kon worden onderhandeld. In sommige gevallen slaagde hij erin beter betaalbare marktsegmenten te vinden, vaak direct gerelateerd aan de tentoonstellingen van het museum. Ter vergelijking: bij het Getty beschikten Forster en zijn staf van circa 120 werknemers – onder wie Nicholas Olsberg, die vaak zakendeed met de Max Protetch Gallery – over een jaarlijks budget van ongeveer 12 miljoen Amerikaanse dollars.[19]

Ondanks een paar dure aankopen bleek Klotz erop gebrand, zijn beperkte financiële middelen verstandig te besteden en kocht hij slechts zelden enkele stukken. Van de ongeveer 300 achterhaalbare aankopen die Klotz tussen 1979 en 1989 realiseerde tijdens zijn directeurschap van het DAM, is ongeveer 25 procent tot stand gekomen via kunst- en architectuurgaleries, antiquariaten of boekhandels, en gaf hij in totaal ongeveer 1 miljoen Duitse marken uit aan dergelijke aankopen. De overige driekwart van alle aankopen kwam tot stand via instellingen, kunstenaars en particulieren, meer dan de helft van hen architecten. De strategie van Klotz om het galeriesysteem te omzeilen

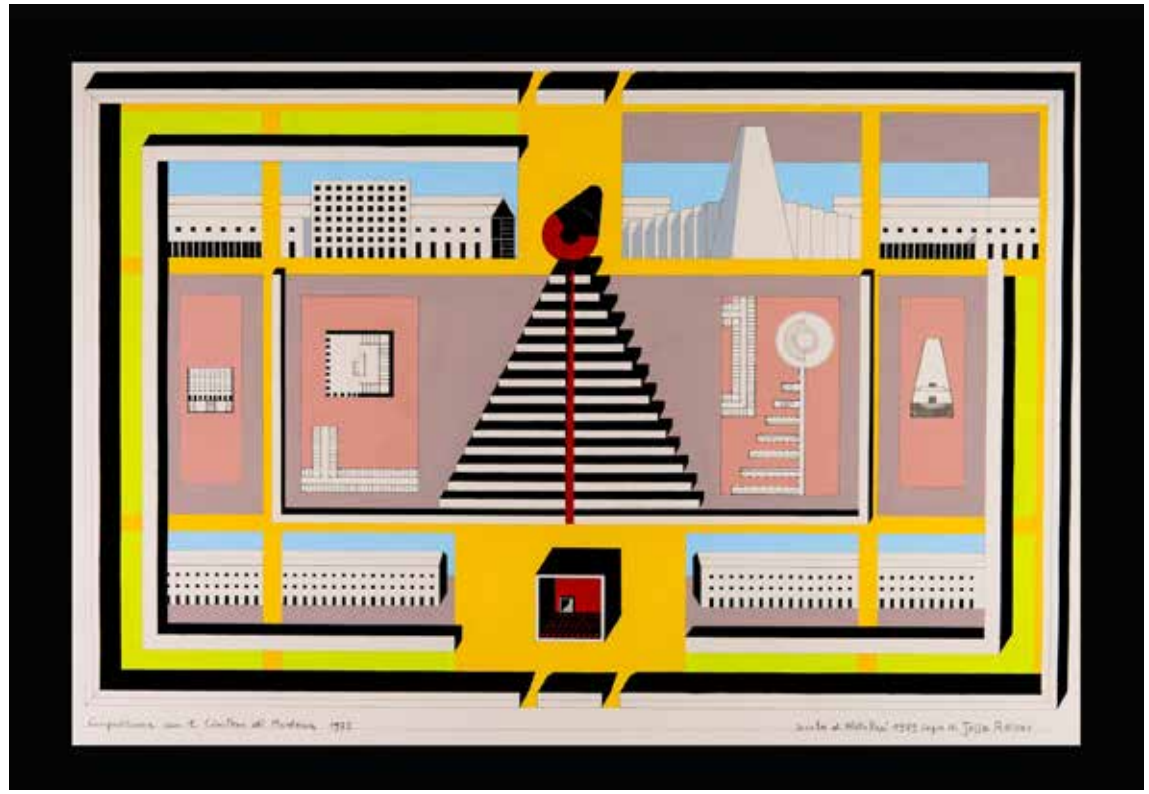
17
Ibid.

18
Jeremy Howard, die tussen 1979-1987 werkzaam was bij Clarendon Fine Art in Londen, noemt de *wall power* van architectuurtekeningen als het belangrijkste argument om ze als kunst te verkopen. (Jeremy Howard in gesprek met de auteur, Leeds, 30 maart 2017). Ook Mary McLeod heeft de 'terugkeer naar architectuur als een voornamelijk formele en artistieke activiteit [binnen] postmoderne stromingen' aan de orde gesteld. (Mary McLeod, 'Architecture and Politics in the Reagan Era: from Postmodernism to Deconstructivism', *Assemblage*, nr. 8 (1989), 23-59.) Protetch stelde typische architectuurtekeningen ten toon die als kunstwerken waren ingelijst, ondanks het feit dat hij vaak herhaalde dat hij niet vond dat architectuur en kunst gelijkwaardig waren.

19
Zie noot 16.



Oswald Mathias Ungers, House within a House, model, exhibition 'Houses for Sale (Architecture II)', Leo Castelli Gallery, New York, 1980 / Oswald Mathias Ungers, House within a House, maquette, tentoonstelling 'Houses for Sale (Architecture II)', Leo Castelli Gallery, New York, 1980



Aldo Rossi, Composizione con il cimietero di Modena, inscribed and dated 'Scuola di Aldo Rossi, 1973, copia di Jesse Reiser', 1979 / Aldo Rossi, Composizione con il cimietero di Modena, met inscriptie en datum 'Scuola di Aldo Rossi, 1973, copia di Jesse Reiser', 1979

onwards, the DAM's purchases gradually started to decrease, albeit with some amount of fluctuation, partially due to budget cuts and administrative hurdles. For Protetch, who, after a survey show on Michael Graves, held his second solo exhibition on an architect with Rossi in October 1979, some of the presented drawings had been executed directly for a presentation on the market, an example of which is the sepia and gouache drawing *Composizione con il Cimitero di Modena*.[20] Two years later, Klotz commented on Protetch's prices as 'simply outrageous', but he must have realised that he himself had quickly become one of the most active parts in the market carousel,[21] much like Lambert, who, in 1987, stated that 'every buyer contributes to price inflation'.[22]

A Museum Industry

In 1990, art historian Rosalind Krauss described the fundamental, infrastructural changes of art museums since the mid-1980s against the backdrop of the 'restructuring [of] the aesthetic original . . . into an asset'.[23] When the DAM opened to the public in 1984, as part of a larger urban development along the river Main into a so-called museum waterfront (*Museumsufer*), a museum industry within a global leisure society came to the fore, creating a paradoxical situation for the architectural profession. Architecture museums and related institutions were bound to focus on the architectural idea as potentially decoupled from the built environment. However, according to French philosopher Hubert Damisch, the link 'created between architecture and the museum has a double meaning: while the institution is capable of restoring to the art of building some of the symbolic value that it has lost by the importance increasingly accorded use value or function, it expects of architecture in return not only that it procure for it the spaces it needs, but also that it strengthen the museums' desired self-image.'[24] On the one hand, architecture museums proved instrumental in the emancipation of the discipline; on the other, they intrinsically promoted new conceptual approaches in the context of educational values of non-circulation – and with a longer run than art galleries. Art historian Michael J. Lewis described this circumstance as a key trait of the *starchitect*, whose 'business of image-making is akin to that of making a theatrical backdrop, which is judged by its graphic qualities, not by the makeshift scaffold of boards that holds it aloft'.[25]

20 This drawing was coloured by architect Jesse Reiser, who interned at Rossi's studio in Milan in the summer before the exhibition opened at Protetch's. Jesse Reiser, telephone interview with the author on 8 August 2016.

21 Elser (ed.), 'Klotz-Tapes', op. cit. (note 8), 147.

22 Harvey Enchin, 'A Building May Be Gone but It Has New Value on Paper', *The Globe and Mail* (19 January 1987), 2. For more information on the market for architectural drawings and projects, see: Charles Hind, 'Scholars and Decorators', *ICAM Print,* no. 2 (2009), 20-28. See also: Rosemarie Haag Bletter, 'Architektur Marketing', *Archithese,* no. 2 (1982), 22-24.

23 Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', *October*, no. 54 (Autumn 1990), 3-17: 6.

24 Hubert Damisch, 'Skyline', in: Mieke Bal and Hent de Vries (eds.), *Cultural Memory in the Present series* (Stanford: Stanford University Press, 2001), 60.

25 Michael J. Lewis, 'The Rise of the "Starchitect"', *The New Criterion* (December 2007), 4-9.

om tot gunstiger transacties te komen, geeft wel aan hoe marginaal de markt was, aangezien een dergelijke handelwijze (zowel toen als nu) in de kunstwereld ongebruikelijk was. Klotz spendeerde het grootste deel van zijn collectiebudget aan werk van Rossi, waaraan hij alleen al tot 1981 meer dan 140.000 Duitse marken uitgaf. Vanaf 1985 begon het aantal aankopen van het DAM geleidelijk af te nemen, hoewel er wat fluctuaties waren, wat deels het gevolg was van bezuinigingen en administratieve obstakels. In het geval van Protetch, wiens tweede solotentoonstelling over een architect na de overzichtstentoonstelling over Michael Graves in oktober 1979 over Rossi ging, waren enkele van de gepresenteerde tekeningen speciaal gemaakt om op de markt te brengen, bijvoorbeeld de sepia gouache-tekening Composizione con il Cimitero di Modena.[20] Twee jaar daarna noemde Klotz de prijzen van Protetch 'gewoon schandalig', maar hij moet hebben geweten dat hijzelf al snel een van de actiefste onderdelen van de marktcarrousel was geworden.[21] Dat gold ook voor Lambert, die in 1987 stelde dat 'elke koper bijdraagt aan de prijsinflatie'.[22]

Een museumindustrie

In 1990 beschreef de kunsthistoricus Rosalind Krauss de fundamentele, infrastructurele veranderingen die kunstmusea sinds het midden van de jaren 1980 hadden ondergaan tegen de achtergrond van de 'herstructurering van het esthetische origineel (...) tot een verhandelbaar object'.[23] Toen het DAM in 1984 zijn deuren opende voor het grote publiek als onderdeel van een groter stadsontwikkelingsproject aan de rivier de Main ten behoeve van een zogenaamde 'museumoever' (*Museumsufer*), was dit het begin van een museumindustrie als onderdeel van een wereldwijde vrijetijds-maatschappij, waardoor een voor de architectonische beroepsgroep paradoxale situatie ontstond. Architectuurmusea en aanverwante instellingen waren geneigd zich voornamelijk te richten op het architectonische idee en dat los te zien van de gebouwde omgeving. Volgens de Franse filosoof Hubert Damisch echter heeft de relatie 'die is ontstaan tussen de architectuur en het museum een dubbele betekenis: terwijl de instelling in staat is de bouwkunst iets van de symbolische waarde terug te geven die zij heeft verloren door het belang dat meer en meer wordt toegekend aan gebruikswaarde of functie, verwacht de instelling in ruil daarvoor dat de architectuur niet alleen de ruimte verschaft die de instelling nodig heeft, maar ook dat de architectuur het gewenste zelfbeeld van het museum kracht bijzet.'[24] Enerzijds speelden de architectuurmusea een rol in de emancipatie van de discipline; anderzijds stimuleerden zij nieuwe conceptuele benaderingen in het kader van blijvende educatieve waarden – bestendiger dan kunstgaleries. De kunsthistoricus Michael J. Lewis heeft deze toestand beschreven als een belangrijke eigenschap van de sterarchitect, wiens 'imagovormende activiteiten verwant zijn aan het maken van een achterdoek in het theater, dat beoordeeld wordt op zijn grafische kwaliteiten, niet op de tijdelijke steiger waaraan het hangt'.[25]

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

20 Deze tekening werd ingekleurd door architect Jesse Reiser, die vlak voor de opening van de tentoonstelling bij Protetch, stage liep bij Rossi's studio in Milaan. (Jesse Reiser, telefonisch interview met de auteur op 8 augustus 2016.)

21 Elser (red.), 'Klotz-Tapes', op. cit. (noot 8), 147.

22 Harvey Enchin, 'A Building May Be Gone but It Has New Value on Paper', *The Globe and Mail* (19 januari 1987), 2. Zie voor meer informatie over de markt voor architectuurtekeningen en projecten: Charles Hind, 'Scholars and Decorators', *ICAM Print*, nr. 2 (2009), 20-28. Zie ook: Rosemarie Haag Bletter, 'Architektur Marketing', *Archithese*, nr. *2* (1982), 22-24.

23 Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', *October*, nr. 54 (najaar 1990), 3-17, 6.

24 Hubert Damisch, 'Skyline', in: Mieke Bal en Hent de Vries (red.), *Cultural Memory in the Present series* (Stanford: Stanford University Press, 2001), 60.

25 Michael J. Lewis, 'The Rise of the "Starchitect"', *The New Criterion* (december 2007), 4-9.