



© Phillips, de Pury & Co., NY

Head- shot

An
Interview with
Rick Wester
Director of
Photography
at the Auctionhouse
Phillips, de Pury & Co.
New York

by Marsha Gordon

Rick Wester is Director and Worldwide head of Photography at Phillips, de Pury & Co. Prior to that he was International Director of Photography at Christie's from 1992 to 2001 and Director of Photographs at Gagosian Gallery in 2001. For the 10 years prior to joining Christie's, Mr. Wester was a private dealer and consultant.

I spoke with Mr. Wester at the Phillips, de Pury & Co. offices, 450 West 15th Street, NYC, during August 2006.

Rick Wester ist Direktor und weltweit der Leiter der Abteilung für Fotografie bei Phillips, de Pury & Co. Vorher war er von 1992 bis 2001 Internationaler Direktor für Fotografie bei Christie's und 2001 Direktor für Fotografie bei der Gagosian Gallery. In den zehn Jahren, bevor er anfang bei Christie's zu arbeiten, war Mr. Wester Privathändler und Berater.

Ich habe mit Mr. Wester in den Büroräumen von Phillips, de Pury & Co., 450 West 15th Street, NYC, jetzt im August gesprochen.

Q – Can you discuss the difference in your experience working in an auction house versus working in the private sector.

Könnten Sie den Unterschied zwischen der Arbeit in einem Auktionshaus und der Arbeit im mehr privaten Bereich nennen?

“Galleries are - for the most part - boutique businesses”

A – They are, in effect, the same business, in which a client relies upon a specialist whose beliefs and taste and knowledge and experience are behind the promotion and selling and exhibiting of artwork.

Galleries are – for the most part – boutique businesses. They're like fancy dress shops. There's usually one owner – maybe a pair of owners. Everybody else beneath them works for those people and there is essentially a ceiling in terms of what you can do without approval of the owners. Maybe eventually they let you curate shows or work with artists – but it's never really your thing.

In the auction business, as the head of a department and director with international responsibilities, I'm free to explore whatever I feel I need to explore. So, it might seem like a paradox where you think there'd be a lot more freedom in a gallery as opposed to a large company – but it's really just the opposite.

I'm the one responsible for whatever risks we take and, if they fail, it's my responsibility. If we succeed, I can feel good about having made decisions that got us there. I fail consistently.

“I'm the one responsible for whatever risks we take”

In der Tat ist es das gleiche Geschäft, bei dem ein Kunde auf einen Spezialisten angewiesen ist, dessen Einschätzung, Gefühl, Wissen und Erfahrung noch vor der Verkaufsförderung, dem eigentlichen Verkauf und dem Ausstellen von Kunstwerken kommt. Galerien sind - zum größten Teil - Boutiquegeschäfte. Sie sind wie ausgefallene Bekleidungsgeschäfte. Es gibt normalerweise einen Besitzer – vielleicht zwei. Jeder andere, der unter ihnen steht, arbeitet für sie und es gibt eine bestimmte Obergrenze bis zu der man ohne Zustimmung der Besitzer was machen darf. Vielleicht überlassen sie dir Ausstellungen oder die Arbeit mit Künstlern – aber es ist niemals dein Ding.

Im Auktionsgeschäft, als Leiter einer Abteilung und Direktor mit internationaler Verantwortung, bin ich frei, das zu erkunden, wovon ich glaube, dass ich es erkunden muss. So mag es vielleicht wie ein Paradoxum klingen: Man könnte glauben, es würde viel mehr Freiheit in einer Galerie geben im Gegensatz zu einer großen Firma, aber es ist tatsächlich genau das Gegenteil der Fall.

Ich bin derjenige, der verantwortlich ist für die Risiken, die wir eingehen und wenn etwas fehlschlägt, dann ist es meine Verantwortung. Falls wir erfolgreich sind, kann ich mich gut fühlen bezüglich der Entscheidungen, die uns weiter gebracht haben. Ich versage immer wieder.

Q – Have you ever considered museum work?

Haben Sie jemals Museumsarbeit in Betracht gezogen?

“Like a good uncle”

A – I always thought of museum work as the least likely for me because of the political structure and timing. It takes forever to get things done. Like a good uncle who comes to visit, I'd rather be a guest curator.

continued on pages 2 / 3

continued from page 1

Ich habe immer an Museumsarbeit als das am wenigsten für mich in Frage kommende gedacht, alleine schon wegen der politischen Struktur und dem Timing. Es dauert ewig, bis Dinge erledigt sind. Wie ein guter Onkel, der zu Besuch kommt, würde ich dann schon lieber ein Gastkurator sein.

Q - Can you think of other differences between your experiences working in a gallery and the auction houses?

Fallen Ihnen noch andere Unterschiede zwischen der Arbeit in einer Galerie und der in Auktionshäusern ein?

A - Working in a gallery, things move in geological time as compared with working at an auction house. When I left Christie's I was pretty burned out. The auction business is a lifestyle. It's not a job. It's something you really commit to in a great degree.

“When I left Christie's I was pretty burned out. The auction business is a lifestyle. It's not a job”

Wenn man in einer Galerie arbeitet, bewegen die Dinge sich in geologischem Zeitablauf im Vergleich zur Arbeit in einem Auktionshaus.

Als ich Christie's verließ, war ich ziemlich ausgebrannt. Das Auktionsgeschäft ist ein Lifestyle. Es ist kein Job. Es ist etwas, dem man sich in hohem Maße verpflichtet fühlt.

Q - Can you discuss a little about the early days at Christie's?

Könnten Sie etwas über die erste Zeit bei Christie's erzählen?

A -When I entered the photography department at Christie's, there was virtually no distinction between Christie's and Sotheby's. Both departments had, for many years, been trying to do the Beaumont Newhall, A-Z, approach to photography. Everything from the 19th century on up. (Beaumont Newhall was a historian who wrote what was long considered the standard text of the history of photography. – ed.)

I saw there was a great opportunity to differentiate between the houses. I could not go head to head with Beth Gates Warren, who was the head of photographs at Sotheby's. Beth was a highly respected expert who had lots of experience – a lot more experience than I had. I came out of left field. Nobody knew who I was or where I came from. So, I had to carve out my own path and create an identity for the department at Christie's that was distinctly different from Sotheby's.

Back then it was a very staid, very homogeneous market. Every sale had essentially the same selection. Every sale had “Moonrise over Hernandez”. Every sale had Kertesz's “Chez Mondrian”. Every sale had Cartier-Bresson's “Behind the Gare St. Lazare”. It really became a question of who was more aggressive in selling or who had the luckier day. If it rained one day and didn't rain the other... There was no distinction between the houses.

Als ich in die Abteilung für Fotografie bei Christie's kam, gab es tatsächlich keinen Unterschied zwischen Christie's und Sotheby's. Beide Abteilungen wendeten seit vielen Jahren den Beaumont Newhall, A – Z, Methodenweg zur Fotografie an - jedwedes ab dem 19. Jahrhundert an aufwärts. (Beaumont Newhall war ein Historiker, der einen Text verfasste, der lange als Standardwerk zur Geschichte der Fotografie angesehen wurde - Hrsg.)

Ich erkannte, dass sich mir eine großartige Gelegenheit bot, die beiden Häusern voneinander unterscheidbar zu machen. Ich konnte nicht mit Beth Gates Warren gleichziehen, die die Leiterin der Abteilung für Fotografie bei Sotheby's war. Beth war eine sehr respektable Expertin, die viel Erfahrung hatte – viel mehr Erfahrung als ich hatte. Ich kam aus dem Niemandsland. Keiner wusste, wer ich war oder woher ich kam. So musste ich mir meinen eigenen Weg erarbeiten und der Abteilung bei Christie's eine Identität geben, die deutlich anders war als die von Sotheby's.

© Offermann Publishing ISSN 2626-0077 / Author

Damals gab es einen sehr farblosen, sehr homogenen Markt. Jeder Verkauf bezog sich im Wesentlichen auf dieselbe Auswahl. Jeder Verkauf hatte „Moonrise over Hernandez“. Jeder Verkauf hatte Kertesz's „Chez Mondrian“. Jeder Verkauf hatte Cartier-Bresson's „Behind the Gare St. Lazare.“ Es spitzte sich darauf zu, wer aggressiver verkaufte oder wer den glücklicheren Tag erwischte. Ob es an einem Tag regnete und am anderen nicht... Es gab diesbezüglich keinen Unterschied zwischen den Häusern.

Q - What did you do to implement change? What changes did you make?

Was haben Sie gemacht, um eine Veränderung in Gang zu setzen? Welche Veränderungen haben Sie gemacht?

A - I saw the opportunity to start bringing photography into context. **Beaumont Newhall did what any good art historian would have done.** He took an area of interest that nobody had explored and explored it and wrote the history of it – a basic history – which became his famous text, The History of Photography. **But, the problem was that, while he explores it, he doesn't really get into the cross over between photography and design and media and advertising and the other arts.** He looked at photography as a separate phenomenon from everything else and that's what was taught.

I saw an opportunity to start pulling all these things in and **I kept trying to maintain that there is a context for the importance of these pictures that went beyond just photography.**

In my first sale in October 1992, instead of putting a photograph on the cover, I put a poster. It was the poster for the Film Und Foto, which was held in Stuttgart in 1929. The image on the poster is of an anonymous photographer with one of those box cameras from the 20's. We sold the poster, below the estimate, mind you. The sad part is that it was my first sale and it was a horrible disaster.

Ich sah die Gelegenheit gekommen, die Fotografie in einen Kontext zu bringen. Beaumont Newhall tat, was jeder guter Kunsthistoriker getan hätte. Er nahm ein Interessensgebiet, das keiner erforscht hatte und erforschte es und schrieb dessen Geschichte – eine grundlegende Geschichte – die dann sein berühmter Text wurde - „The History of Photography“. Aber das Problem war, dass er, während er es erforschte, nicht in den Crossover zwischen Fotografie, Design, Medien und Werbung und den anderen Künsten hineinkam. Ich wollte alle diese Bereiche mit einbeziehen und versuchen, darauf zu bestehen, dass es einen Kontext zwischen dem Wichtigen an diesen ganzen Bildern gibt, der jenseits der alleinigen Fotografie liegt.

In meinem ersten Verkauf im Oktober 1992 brachte ich ein Poster auf das Cover anstelle einer Fotografie. Es war das Poster für „Film und Foto“, die es 1929 in Stuttgart gab. Das Bild auf dem Poster ist von einem anonymen Fotografen mit einer jener „box cameras“ aus den 20er gemacht. Wir verkauften das Poster unter der Schätzung, wohlgeemerkt. Der traurige Teil ist, dass es mein erster Verkauf war und es ein schreckliches Desaster war.

Q - Why? Warum?

A - I had no experience. It was a huge sale – over 600 lots. It was awful. It took forever. We did it in 3 sessions in one day. It was terrible.

“I saw the opportunity to start bringing photography into context”

„I came out of left field. Nobody knew who I was or where I came from”

“So, I had to carve out my own path”



Ich hatte keine Erfahrung. Es war ein riesiger Verkauf – über 600 Stück. Es dauerte ewig. Wir machten 3 Sitzungen an einem Tag. Es war schrecklich..

Q - How would you do it differently now? Was würden Sie heute anders machen?

A - I would have taken out half the crap. But, when it comes down to it, the biggest break which allowed me to not only convey my point of view about photography in context but also to financially be successful, was a big stroke of luck. I was really fortunate.

We ended up getting a very important consignment of primarily Alfred Stieglitz photographs which came from the family of Charles and Aline Liebman. The Liebman's had been a prominent New York family going back to the 19th century. They been big supporters of Steichen and Stieglitz. The photographs were in impeccable condition. Some were in their original frames from Stieglitz's gallery as if they were made yesterday.

There were a lot of extenuating circumstances. There's a fantastic story of crime and punishment with all this where Mr. Liebman had been the victim of an unscrupulous home care taker while he was convalescing, who ripped him off.

Ich würde die Hälfte des Schrotts herausnehmen. Aber als sich schließlich alles dem Ende näherte, wurde es der größte Break, der mir erlaubte, nicht nur meine Beurteilung über Fotografie in einem Kontext darzustellen, sondern auch finanziell erfolgreich zu sein - ein großer Glücksstreich. Ich hatte wirklich Glück.

Es gelang uns, eine sehr wichtige Lieferung von hauptsächlich Alfred Stieglitz-Fotografien zu bekommen, die von der Familie Charles und Aline Liebman kamen. Die Liebmans waren eine bekannte New Yorker Familie, deren Wurzeln bis ins 19. Jahrhundert zurückreichten. Sie waren große Förderer von Steichen und Stieglitz gewesen. Die Fotografien waren in einem tadellosen Zustand. Einige waren in ihrem Originalrahmen von Stieglitz' Galerie, so als ob sie gestern gemacht worden wären.

Es gab hierzu eine außergewöhnlichen Geschichte von Verbrechen und Bestrafung mit mildernden Umständen, in der Herr Liebman das Opfer eines skrupellosen Pflegers wurde, der ihn während seiner Genesungszeit ausgebeutet hatte.

Q - Stole from him? Von ihm gestohlen?

A - Yeah. And we ended up working with the New York Police Department to set up a sting operation to catch the thief.

So, I put Georgia O'Keeffe's “Hands with Thimble” on the cover of the October 1993 sale. It was the only platinum-paladium print of that image in private hands. All the other known prints of that image were in museums and it was a stunning picture. It ended up selling for just shy of \$ 400,000, which in 1993 was huge for a photograph.

I think we had about a dozen or more Stieglitz's, which I put in over the next couple sales and that's really what secured our position in the field. We started to get more and more good material that way.

Ja. Und wir arbeiteten schließlich mit dem New York Police Department zusammen, um eine verdeckte Operation (zur Aufdeckung von Korruption) vorzubereiten und den Dieb zu fangen.

1993 setzte ich Georgia O Keeffe's “Hands with Thimble” auf das Cover des Oktober-Verkaufs. Es war der einzige Platin-Paladium-Druck dieses Bildes in Privatbesitz. Alle anderen bekannten Drucke dieses Bildes waren in Museen. Es war ein unglaubliches Bild und wurde schließlich für schlappe \$ 400 000 verkauft, was 1993 unglaublich viel für eine Fotografie war.

Ich glaube, wir hatten ungefähr zwölf Stieglitz-Fotografien, die ich in die nächsten Verkäufe gab und das war es, was unsere Position in dem Bereich sicherte. Wir begannen, so mehr und mehr gutes Material zu bekommen.

continued on last page

continued from page 2 Rick Wester

Q - People see you're doing well, so they give you better material?

Die Leute sehen, dass man es ordentlich macht, also geben Sie einem besseres Material?

A - Success begets success in this business. **When I went to Christie's in 1992, we had 37% market share and at one point we were at 66 or 67% market share.** So, there was a complete reversal of fortunes in terms of the photography markets.

In diesem Geschäft erzeugt Erfolg Erfolg. Als ich 1992 zu Christie's ging, hatten wir 37% Marktanteil, an einem bestimmten Punkt waren wir bei 66% oder 67%. Es gab also eine totale Umkehrung des Erfolgs, was den Markt für Fotografie anging.

Q - But, the photography market has grown in absolute terms too, hasn't it?

Aber der Fotografie-Markt ist - absolut gesehen - gewachsen, nicht wahr?

A - I remember going to auctions in the late 70's, early 80's where there'd be 12 or 15 people – maybe 30 – people in the audience, and that was it. That was everybody in the market.

Ich erinnere mich daran, in den späten 70ern, frühen 80ern zu Auktionen gegangen zu sein, bei denen 12 oder 15 Leute – vielleicht 30 – Leute im Publikum saßen und das war's. Das war jeder in diesem Markt.

Q - What has fueled the growth?

Was hat das Wachstum beschleunigt?

A - I think all the people who've been involved in the photography market for the last 20, 30 years have done their job in terms of spreading the word about the medium. The classic question "Is photography art?" – we lived through all that.

Ich glaube, dass alle Leute, die in den letzten 20 bis 30 Jahren im Fotografie-Markt involviert waren, ihren Job gemacht haben bezüglich der Verbreitung dessen, was alles das Medium ausmachte. Die klassische Frage: „Ist Fotografie Kunst?“ – haben wir alle durchlebt.

Q -The photography world certainly has changed over time.

Die Welt der Fotografie hat sich sicherlich mit der Zeit verändert.

A -You know, a lot of people think photography has changed. You know – the digital revolution – what some people would describe as the encroachment of contemporary art on photography. **But, I don't think it's changed.** I still find photographs incredibly seductive. I still think that photographs have a very basic power to captivate – elucidate and intrigue and mystify and disengage the viewer from reality. They are the most magical objects at times and the most transcendental of modernist objects. And, in contemporary photography – particularly when it comes to digital work – I'm amazed. Photography's always relied on revolutions – technical revolutions leading to aesthetic and cultural revolutions and the digital age is no different from that. **It's just another revolution in terms of what photography can do – and it's amazing.** And so, while I have friends and colleagues and peers whose interest is in primarily vintage photography – they are missing the boat by not grasping the remarkable power of what's happening today in photography.

„Photography's always relied on revolutions - technical revolutions... and the digital age is no different from that“

Wissen Sie, viele Leute glauben, dass Fotografie sich verändert hat und die digitale Revolution für sie ein Übergriff auf die zeitgenössischen Kunst der Fotografie darstellt. Aber ich glaube nicht, dass sie sich verändert hat. Ich finde Fotografien immer noch unglaublich verführerisch. Ich glaube immer noch, dass Fotografien das sehr grundlegende Potential haben zu fesseln, aufzuklären, mystisch zu sein oder den Betrachter von der Realität frei zu machen.

Sie sind die in der jeweiligen Zeit magischsten und transzendentesten Objekte modernistischer Gegenständlichkeit. Und über die zeitgenössische Fotografie – besonders wenn es um die Digitalisierung geht – muss ich staunen. Fotografie hing immer von Revolutionen ab, technischen Revolutionen, die wiederum zu ästhetischen und kulturellen Revolutionen führten, wie auch jetzt im digitalen Zeitalter. Es ist nur eine andere Revolution bezüglich dessen, was Fotografie machen kann – und es ist überraschend. Doch ich habe Freunde, Kollegen und Gleichgesinnte, deren Interesse vorrangig bei alter Fotografie liegt, aber sie verpassen den Anschluss dadurch, das sie nicht erkennen, wie bemerkenswert das Potential ist von dem, was heute in der Fotografie passiert.

The key issues today in terms of how photographs test our sense of truth and reality - how the veracity of the photograph has been questioned and so you get artists like Hiroshi Sugimoto – in his wax figure portraits where you really don't know whether it's real or not and so that extremely fine line between fact and fiction and lie and truth ends up being an amazing reflection on our own experience as human beings. You can look at them as explorations into the effect of information on our sense. We don't know what the truth is about a lot of what is happening in the world today. A lot of things presented as real are really artificial. I find that body of work, as one example, to be distinctly powerful.

Eine Gelenkstelle bezüglich der Überprüfung unserer Sinne für Wahrheit und Realität durch Fotografie und wie Wahrhaftigkeit der Fotografie hinterfragt wurde, findet sich bei Künstlern wie Hiroshi Sugimoto. In seinen Wachsfigurenporträts, bei denen man nicht weiß, ob es reale Personen sind oder nicht, endet diese extrem feine Linie zwischen Faktum und Fiktion, Lüge und Wahrheit als erstaunliche Reflexion unserer eigenen Erfahrung als Mensch. Man kann sie ansehen als ein Erforschen dessen, wie unsere Sinne auf Informationen reagieren. Wir wissen nicht, welches die Wahrheit vieler Dinge ist, die heute in der Welt passieren. Eine Menge Dinge, die als real präsentiert werden, sind tatsächlich künstlich. Ich sehe deshalb diesen o.a. "body of work" als ein bemerkenswertes Beispiel an.

„...between fact and fiction and lie and truth...“

Edward Weston sought what he called "the thing itself" - the total transcendence of a 3 dimensional world into a 2 dimensional object that still retained its direct relationship to reality. And then you have Garry Winogrand saying "I photograph in order to see what things look like photographed". You can see the whole notion of photography changing over 50 – 60 years, **to the point where artifice and manipulation of reality becomes more and more important.**

Edward Weston suchte, was er "the thing itself" (die Sache selbst) nannte, nämlich die vollständige Transzendenz einer dreidimensionalen Welt in ein zweidimensionales Objekt, das immer noch seine direkte Beziehung zur Realität behält. Und dann hat man Garry Winogrand, der sagt „Ich fotografiere um zu sehen, welche Dinge wie fotografiert aussehen“. Man sieht, wie sich die ganze Auffassung von Fotografie über die letzten 50-60 Jahre verändert hat bis zu jenem Punkt, an dem der Kunstgriff und die Manipulation der Realität wichtiger und wichtiger geworden ist.

Q - Do you think the part of your brain that was trained to view vintage photography has influenced the way you see contemporary photograph?

Glauben Sie, dass der Teil unseres Gehirns, der konditioniert war auf das Betrachten herkömmlicher Fotografie, nicht die Art und Weise bestimmt, zeitgenössische Fotografie zu rezeptieren?

A - Every era of photographic print making has created different objects with different aesthetic criteria. It's no different today with digital print making and the introduction of digital processes into more conventional print making. **The generations that follow us are going to grow up with different sets of eyes.** And, the technology that's going to be around that produces photographic imagery – in whatever form it is – is going to change their eyes. **It's happening now.**

Jede Zeit hat bei der Herstellung von Fotoprints ihre jeweiligen unterschiedlichen Objekte mit unterschiedlichen ästhetischen Kriterien geschaffen. Heute ist es nicht anders bei der Verwendung des Digitaldrucks und der Einführung von digitalen Prozessen in die konventionellere Druckherstellung. Die Generationen, die nach uns kommen, werden mit einem anderen Blickwinkel aufwachsen. Und die Technologie, die es geben wird und fotografische Bilder ermöglicht – in welcher Form auch immer – wird wiederum deren Sehweise verändern. Es passiert jetzt schon.

Q - Do you have any sense of the future of photography? *Haben Sie eine Vorstellung von der Zukunft der Fotografie?*

A - I think nostalgia and sentiment play a huge role in collecting photographs. It's very different from collecting contemporary art or any other kind of art. Because of the relationship between the image and reality and how we relate to that in human nature, sentiment and nostalgia play a big role.

„I think nostalgia and sentiment play a huge role in collecting photographs“

We will no longer have silver photography within JUST a few years. It's just going to be absent. It's going to go away. And so I think that in the future nostalgia's going to play a big role and people are going to collect conventional photographs – silver photographs – basically because the stuff is going to disappear. **So, the increasing rarity factor of 19th and 20th century is going to come into play.** But, I'm also very concerned that, as younger people get more and more interested in photographic imagery, they're going to be identifying with digital imagery. I don't know who's going to replace the people who have been committed to conventional photography. I think the vintage photograph market is, in the long run, in trouble. I have great regard for the first 150-170 years of the medium. Photography doesn't end with the photographers of the early 70's. It goes on and on and on. And, that's important. But, preserving what happened before is also pretty important.

Ich glaube, Nostalgie und innere Haltung spielen eine große Rolle beim Sammeln von Fotografien. Es unterscheidet sich sehr vom Sammeln zeitgenössischer Kunst oder einer anderen Form von Kunst wegen der Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit und wie wir das Ganze auf die menschliche Natur beziehen. Innerhalb weniger Jahre werden wir keine „Silber-Fotografie“ mehr haben. Sie ist im Begriff, sich zu verabschieden und zu gehen. Und so glaube ich, dass Nostalgie in der Zukunft eine große Rolle spielen wird und Leute konventionelle Fotografien sammeln – „Silber-Fotografien“ – einfach, weil das Zeug verschwinden wird. So wird der Faktor „Rarität“ bzgl. des 19. und 20. Jahrhunderts ins Spiel kommen. Ich bin sehr besorgt darüber, dass junge Leute, je mehr sie sich für Fotografie interessieren, umso mehr auch das digitale Bild verinnerlichen. Ich weiß nicht, wer anstelle der Leute kommt, die sich der konventionellen Fotografie verschrieben haben. Ich glaube, dass der Markt für herkömmliche Fotografie – auf lange Sicht – seine Schwierigkeiten hat. Ich habe großen Respekt vor den ersten 150-170 Jahre dieses Mediums. Fotografie endet nicht mit den Fotografen der frühen 70er. Sie geht weiter und weiter und weiter, was wichtig ist. Aber das aufzubewahren, was vorher war, ist ebenso sehr wichtig.

It's very different from collecting contemporary art or any other kind of art. Because of the relationship between the image and reality and how we relate to that in human nature...