

Esther Ruelfs

«Does It Matter Who Owns It?»<sup>1</sup>

Die Arbeit *Living Room Corner, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, New York City* von Louise Lawler als Porträt der Sammler Emily Hall Tremaine und Burton G. Tremaine

Ausgerechnet in einem Interview äußert Louise Lawler ihre Skepsis an der Praxis des Künstlerinterviews: Wenn der Künstler über das von ihm geschaffene Werk Auskunft gebe, so die Künstlerin, komme es immer zu einer Bedeutungsverknäpfung. Die These ist post-strukturalistischer Konsens. Dem von solchen Skrupeln unbeeindruckten Interviewer Douglas Crimp gewährt die Künstlerin nur zögerlich einen Einblick in den Entstehungskontext ihrer Arbeit:

The problem is that you say what's easiest to say or what you can be most articulate about, which neglects other aspects of the work, because you can't talk about everything. It's a matter of focusing, and focusing the meaning of the work limits its reception for the viewer.<sup>2</sup>

In dieser paradoxen Situation einer im Interview gegebenen Interviewkritik, die an der genieästhetischen Verknüpfung von Schöpfer und Werk rüttelt und ihre autoritative Geste doch zugleich fortschreibt, thematisieren Kritiker und Künstlerin die einseitige Interpretation des Werks Lawlers. Ihre Arbeiten wurden häufig auf ihre programmatische Struktur reduziert und selbstverständlich als selbstreflexive Thematisierung der rahmenden Bedingungen von Kunst verstanden: des Kunstmarktes, des Sammlers und der Ausstellungssituation. Die Arbeit wurde als institutionelle Kritik begriffen – oder darauf beschränkt.

Lawlers Hinweis auf diese Fokussierung nehme ich als Erlaubnis, ihre Arbeit *Living Room Corner, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, New York City, 1984* aus dem Kontext des Gesamtwerks herauszunehmen und als Einzelbild in einer zunächst einmal etwas abwegig erscheinenden Lesweise anzuschauen. Die herausgehobene Stellung des Eigennamens im Bildtitel, der die im Interview kritisierte Schöpfer-Werk-Hermeneutik zitiert, bringt mich zu der Frage, ob man die Aufnahmen der *Tremaine Serie* als Porträt des Sammlerehepaars Emily Hall Tremaine und Burton G. Tremaine verstehen kann, deren Individualität sich in den Arrangements ihrer Sammlung gewissermaßen so niedergeschlagen hat wie das Genie in seinem Werk.<sup>3</sup>

Sammlerporträts, darunter stellen wir uns gewöhnlich die Inszenierung des Sammlers vor einem oder inmitten seiner Kunstwerke vor. Sie können von Sammlern eigens in Auftrag gegeben werden oder etwa von einer Zeitschrift, die eine Reportage zum Thema bringt. Dabei wird die Person des Sammlers maßgeblich durch die Kunst porträtiert, die wir meist im Hintergrund sehen und die in eine intime, meist biographische Verbindung zur Person des Sammlers gesetzt wird, um uns eine Vorstellung des Sammlers als Individuum zu geben. Was passiert nun bei Lawler, wo der Sammler überhaupt nicht abgebildet ist?

Die Aufnahme zeigt eine Raumecke des New Yorker Wohnzimmers des Sammlerpaars Tremaine, zentral im Bild die Arbeit *Premier disque* von Robert Delaunay,



1 Louise Lawler, *Living Room Corner, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine*, New York City, 1984, Cibachrome, 71,1 × 99,1 cm.



2 Adam Bartos, *Wohnzimmer der Sammler Tremaine* in New York City, abgebildet in: *House & Garden*, April 1984.

rechts neben dem Rundgemälde, unter einem mit Stoff bezogenen Lampenschirm auf einer Kommode platziert, die Skulptur eines Kopfes von Roy Lichtenstein.<sup>4</sup> Konkurrierend zu diesen beiden weltbekannten Kunstwerken zeigt Lawler den angeschalteten Fernseher, auf dessen Bildschirm sich nur schemenhaft ein verwischter Kopf abzeichnet (Abb. 1). 1984 erhält die Künstlerin Zutritt zu der New Yorker Wohnung sowie dem Wohnhaus des Sammlerpaars in Madison, Connecticut und fotografiert die Kunstwerke in ihren alltäglichen Zusammenhängen. Den Kontakt vermittelte Andrea Miller-Keller eine Kuratorin des Wadsworth Atheneums in Hartford, Connecticut. Anlass war eine Ausstellung Lawlers, die zeitgleich zu einer Präsentation der Sammlung der Tremaines im Wadsworth Atheneum stattfand.<sup>5</sup> Die Arbeiten der *Tremaine Serie* zeigen für jedermann wieder erkennbare Ikonen der klassischen Moderne, etwa einen Ausschnitt des Jackson Pollock-Gemäldes *Frieze* oder Jasper Jones Arbeit *White Flag*, die über dem Ehebett des Sammlerpaars hängt. Die Fotografien entstehen mit einer Kleinbildkamera und werden zunächst als Farbabzüge in großformatigen Abzügen produziert, die sie in den Kontext von Kunst und nicht etwa von Dokumentarfotografie stellen.<sup>6</sup>

Man kann den Fernseher in der Arbeit *Living Room Corner, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, New York City* als Vulgarisierung der Ikonen der klassischen Moderne verstehen, die so populär sind wie Serienstars. Der angeschaltete Fernseher schiebt sich vor das Gemälde Delaunays und wetteifert um die Aufmerksamkeit des Betrachters. Dies scheint vor allem in einer Variante des Abzugs plausibel, in der wir Stevie Wonder sehen, der unser Interesse von der ‹hohen Kunst› auf die Banalität nachmittäglicher Talkshows verlagert. Im Gegensatz zu dem verschwommenen bläulichen Licht, das der Fernseher in der erstgenannten Version des Bildes in seine Umgebung ausstrahlt, scheint der bunte und besonders rot leuchtende Pullover Wonders den Farbkreis der *Scheibe* Delaunays aufzugreifen.

Verschiedene Interpretationen der Arbeiten gelangen meist schnell zu der Behauptung, die Kunstwerke in der Wohnung der Sammler seien auf ihren dekorativen Charakter reduziert, was Lawler dann eben kritisierte oder ausstellte. Tatsächlich ist es ein Thema von Zeitschriften wie *House & Garden*, ihren distinguierten Lesern die ‹Kunst der Hängung von Bildern› vorzustellen.<sup>7</sup> Dabei wird vor allem auf Raumarrangements Wert gelegt, die ebenso wie die Bilder als Ausdruck indi-



3 Louise Lawler, *Important Modern Paintings from the Tremaine Collection*, November 5, 1991, Ektachrome, noch nicht als Werk produziert.

viduellen Geschmacks beschrieben und als Teil der dekorativen Künste begriffen werden. Lawler interessiert sich jedoch in ihren Aufnahmen nicht für das Gesamtarrangement, sondern konzentriert sich auf das überraschende, nebensächliche Detail, das sie im fotografischen Ausschnitt herausstellt. Nicht selten werden die Anordnungen von Kunstwerken und Einrichtungsgegenständen, die Lawler festhält, in den Texten über ihre Arbeiten in abwertendem Ton beschrieben, mindestens aber werden die Bilder Lawlers als ironisch aufgefasst, wozu Andrea Fraser mit ihrem bereits 1985 veröffentlichten Artikel «In and Out of Place» in *Art in America* die Vorlage gibt. Kunst werde in Lawlers Bildern in Privatsammlungen lediglich als ein Objekt von vielen im Chaos der Akkumulation von Waren repräsentiert; in den häuslichen Interieurs sei Kunst, ganz gleich, ob sie «kunstvoll» arrangiert oder gleichgültig gegenübergestellt wird, in den Zusammenhang von dekorativen Waren assimiliert.<sup>8</sup> Die Inszenierung klassischer, moderner, teurer Kunst wäre also Teil des Distinktionskampfes der Oberschichten und letztlich «demonstrative Verschwendung», wie Thorstein Veblen dies in seiner *Theorie der feinen Leute* genannt hat.<sup>9</sup> Andrea Fraser reduziert die Bilder Lawlers darauf, die Funktion der Kunst im Kreislauf der Waren aufzudecken. In einer Rezension von Roberta Smith in der *New York Times* werden die Arrangements der Tremaines als eine Sache des «guten» Geschmacks beschrieben. Geschmack ist aber keine Tugend, die sich auf bildende Kunst beschränken lässt: Der namhafte, gute Geschmack der Sammler sei denn auch nicht nur für die Wahl der Kunst zum Einsatz gelangt, sondern auch für die Einrichtung ihres Hauses. «Color coordination is usually the name of the game, which also pits one luxury item against the other.»<sup>10</sup> Dies ist ganz im Sinne des bereits angeführten Artikels «The Art of Picture-Hanging» aus der Zeitschrift *House & Garden*, der in der Hängung der Werke inmitten einer standesgemäßen Inneneinrichtung den visuellen Geschmack des Besitzers ebenso gespiegelt sieht wie in der Auswahl der Kunstwerke.<sup>11</sup>

Eine weitere Arbeit Lawlers zeigt Jackson Pollocks Gemälde *Frieze*, von dem wir lediglich einen schmalen Streifen der unteren Kante sehen und das fast die ganze obere Bildhälfte der Fotografie ausfüllt.<sup>12</sup> Es wird in der Wohnung Tremaine zusammen mit einer Porzellanterrine gezeigt, die unterhalb des Gemäldes platziert ist. Ihre Farbgebung ebenso wie das florale Muster korrespondieren mit den gestrichelten Strichen des Gemäldes. Dietmar Elger stellt in einem Aufsatz an diesem Bildbeispiel eine Bedeutungsverschiebung des Kunstwerks fest, die er wertend kommentiert.<sup>13</sup> Dort – in der Wissenschaft und im Museum – stehe das Kunstwerk «im Kontext eines künstlerischen Gesamtwerks und einer kunstge-

schichtlichen Epoche», hier – im Sammlerhaushalt – erscheinen die Kunstwerke «vor allem als Bestandteile einer eleganten Raumausstattung, nicht anders als eine dekorative Suppenterrine». <sup>14</sup> Fraser sah schon 1985 in dem Gemälde Pollocks, wie es Lawler zeigt, nichts als eine «apokalyptische Tapete, hinter der Antiquität einer Porzellanschüssel». <sup>15</sup>

Sowohl meine Suche nach künstlerischen Werken, die sich mit dem Thema des Kunstsammlers beschäftigen, wie auch die angeführte Literatur über Lawler lassen es als einen Topos erscheinen, dass der Künstler sich der Figur des Sammlers nur ironisch nähern kann. Der Topos erinnert an ein ähnliches Phänomen in der sozialdokumentarischen Fotografie: Um Anteil zu nehmen und politisches Engagement zu zeigen, kann sie den Blick nur nach «unten» auf die sozial benachteiligten Schichten richten, während der selten, weil schwierig zugängliche Blick nach «oben» fast ausnahmslos einen ironischen Umgang erzwingt. Ich möchte dagegen die These vertreten, dass die Aufnahmen Lawlers keineswegs eindeutig ironisch sind und auch nicht als wertend zu verstehen sind. Vielmehr lenken sie unseren Blick auf das Detail der Kombination von Wohnungseinrichtung mit der Kunst der Tremaines. Müsste man nicht, wie bei jedem Werk, nach den formalen Regeln des Arrangements fragen, wie etwa Roberta Smith es tut, wenn sie die Farbarrangements als Muster herausstellt? Könnten diese Arrangements nicht als Werke aufgefasst werden, die einen Urheber haben? Wären also die Bilder dieser Arrangements auch in dem Sinne Sammlerporträts, insofern die Sammler sich in ihre Sammlung eingeschrieben haben?

Ein Blick auf den Titel der Bilder der *Tremaine Serie* macht deutlich, dass Louise Lawler die Fragen offen hält. *Arranged by Mr. and Mrs. Tremaine*: Wir wissen nicht recht, was hier arrangiert wird. Soll der Titel uns Glauben machen, die Kombination von Delaunays *Premier disque* und dem Fernseher sei von Tremaines intendiert und arrangiert? Oder ist es gar ein kreativer Akt, ein gemeinsames Werk der Tremaines und Lawlers? Etwa wenn sie einen Blick in das Schlafzimmer der Tremaines wirft und dem Ergebnis den Titel *Monogram (Tremaine Flag)* <sup>16</sup> gibt. Das cremefarbene Interieur des Zimmers zeigt eine mit einem Monogramm bestickte Tagesdecke, die unterhalb des Gemäldes von Jasper Jones, der *White Flag*, über das Bett ausgebreitet ist. Wäre der Jones womöglich ein schöpferisch angelegener, gleichsam zitierter Teil des Gesamtkunstwerks, das genau deshalb *Tremaine Flag* heißen kann?

Dafür, dass Lawler den Begriff des Arrangements zunächst einmal ernst meint, spricht, dass sie das *Arrangement* zur Kunst zählt, deren Urheber der Arrangeur ist. Der befreundete Künstler Allan McCollum ist einer von ihnen, wenn er sich für die Hängung seiner Bilder im Schlafzimmer von Mr. and Mrs. Robert Kaye verantwortlich zeigt. Auch die Künstlerin wird zur Arrangeurin der Werkgruppe *Arrangements of Pictures*, die sie 1982 in der Galerie *Metro Pictures, New York* zeigt und 1983 als Bildstrecke in der Zeitschrift *October* veröffentlicht. In dem vorderen Galerieraum arrangiert sie, darin dem Sammler oder dem Kurator ähnlich, die Werke der Künstler der Galerie in einer auffälligen Hängung und bietet diese Zusammenstellung von Arbeiten zum Kauf an. Die Wandbeschriftung verrät den Titel: *Arranged by Louise Lawler*. Der Preis der Arbeit setzt sich aus den Preisen der einzelnen Kunstwerke plus einer Vermittlungsgebühr für Lawler zusammen. Man kann in diesem Rollentausch der Künstlerin mit der Kuratorin gewiss einen Hinweis auf die verschiedenen Rollen sehen, die Künstler, Galerist,

Kurator usw. im Kunstsystem einnehmen. Doch lässt sich das Arrangieren als Urheberrechtliche, honorarfähige Tätigkeit auch als Teil des Werks begreifen.

Auch die Tremaines sind für Lawler Arrangeure ihrer Sammlung: Der Bildtitel *Living Room Corner, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, New York City* verweist auf die Fortführung dieser Arbeit *Arranged by*. Normalerweise tritt der Sammler in der Ausstellungspräsentation auf dem Bildschildchen auf der Museumswand hinter dem Künstler zurück. In der Arbeit Lawlers hingegen wird er zur Hauptperson und Teil des Bildtitels. Dabei scheint in einigen Fällen der Name des Sammlers wichtiger als der des Künstlers des abgebildeten Werkes zu werden, etwa in der Arbeit *Bedroom with Fireplace, Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremaine Sr., New York City, 1984/1989*. Während es uns überlassen bleibt, das abgebildete Werk als Mondrians *Pier and Ocean* zu erkennen, wird der Name des Sammlers Teil des prominent platzierten Titels. Denn in der Weiterführung des Werkteils 1989 befindet er sich als eingepägter Schriftzug auf dem Passepartout ganz deutlich im Bild und innerhalb des Rahmens.<sup>17</sup> Die von Lawler gefundenen und ausgesuchten Arrangements, die «situations trouvées», wie Johannes Meinhardt sie in Anlehnung an die surrealistischen objets trouvés nennt,<sup>18</sup> sind im fotografischen Ausschnitt und in ihrer Bildkomposition rearrangiert und lenken ihren persönlichen Blick auf das Detail. Dabei sind die Orte der provozierten Begegnung jedoch Arrangements der Sammler. Wie deutlich sich ihr Blick dabei von dem der Sammler unterscheidet, zeigt ein Blick auf eine Bildstrecke, die Adam Bartos 1985 für *House & Garden* über das Sammlerehepaar aufgenommen hat. Er fotografiert wie Louise Lawler das Appartement des Ehepaars in New York sowie deren Wohnhaus in Madison.<sup>19</sup> Die Fotografien zeigen unter anderem auch die Sammlungsstücke, die Lawler auswählt und die stellvertretend für die Sammlung Tremaine stehen: Robert Delaunays *Premier disque*, Mondrians *Pier and Ocean*, Pollocks *Frieze* und Warhols *S & H Green stamps*. Bartos Aufnahmen zeigen jedoch Raumansichten mit stets mehreren Kunstwerken in einem Raum und bilden so die in der Hängung angelegten Korrespondenzen ab. So präsentiert eine Aufnahme Delaunays Gemälde und Mondrians *Boogie Woogie* in symmetrischer Entfernung links und rechts von dem schwarzen, rechteckigen Kamin, der in das Bildzentrum gerückt ist. Die Korrespondenz der beiden Gemälde wird in zwei roten Kugeln auf dem Couchtisch und den sich gegenüberstehenden Sofas fortgesetzt. (Abb. 2) Bartos inszeniert dabei mit seiner Fotografie die Hängung des Sammlerpaars, wozu der Text der Journalistin uns die Geschichte des Erwerbs des Gemäldes von der Witwe Delaunay liefert. Diese habe das Gemälde in der Nähe von Mondrians *Boogie Woogie* sehen wollen, was ausschlaggebend für den 1953 stattgefundenen Verkauf an die Sammler gewesen sei.<sup>20</sup>

Die von Lawler ins Bild gebrachte Kombination des Gemäldes mit dem Fernseher hingegen, bildet nicht eine Sammlungs- oder Erwerbsgeschichte ab, sondern ein Arrangement, das Lawler in seiner Kombinatorik 1991 bei der Versteigerung des Gemäldes durch Christie's wiederfindet und erneut aufnimmt. (Abb. 3) Die Aufnahme, die in dem Katalog *For Sale* veröffentlicht wurde, zeigt einen Blick auf das zu versteigernde Objekt und den Auktionator. Gleichzeitig sehen wir am linken Bildrand in einem angrenzenden Raum der Auktion einen Fernseher, der die Situation verdoppelt und gleichzeitig ein Detail zeigt, das beim Blick auf den Auktionator und den Gegenstand der Auktion nicht sichtbar ist: die Anzeigentafel der Gebote und den derzeitigen Stand der Auktion bei 1,6 Mill. Dollar.

Lawler fotografiert eine ganze Reihe von Arbeiten in der Sammlung Tremaine, die sie jedoch mit unterschiedlichen Titeln in unterschiedliche Kontexte stellt. Eine Praxis, die sie auch bei anderen Werkteilen anwendet. Die Bildtitel lassen die Bilder dabei nicht in allen Fällen als Arrangements oder Sammlungsstücke der Tremaines erkennen. So gibt die Farbfotografie *Who Are You Close To?* (1990), sich erst vor dem Hintergrund des Zeitschriftenartikels aus *House & Garden* über die Sammler als eine Aufnahme aus ihrem leuchtend rot getäfelten Esszimmer in Madison zu erkennen, wo Warhols *S & H Green stamps* von zwei gleichfarbigen Porzellanpferden flankiert werden. Einen Hinweis, dass Lawler die Serie durchaus als zusammenhängenden Werkkomplex begreift, gibt sie 1999 mit dem Titel *Tremaine Serie*, unter dem sie die Bilder in der Galerie *Skarstedt Fine Arts*, New York ausstellt.

Was Lawler zeigt, sind Fragmente eines Porträts, wobei das Porträt die Folie bleibt, vor der sie das Kunstwerk und die Situation des Arrangements dekonstruiert. Dem Sammler alle kreativen Anteile abzusprechen, scheint mir die Arbeit lediglich auf konzeptuelle Strategien zu reduzieren. Ich komme nochmals auf die eingangs formulierte These zurück, dass Lawler den Zusammenhang von Künstler und Werk und die Deutungshoheit des Künstlers über sein Werk fortschreibt oder voraussetzt, bevor sie beides in Frage stellt. Ähnlich wird von ihr das Arrangement des Sammlers als kreativer Akt verstanden oder mindestens als eine Handlung, die Sinnzusammenhänge herstellt, bevor die Künstlerin diesen Zusammenhang aufbricht und auf andere Faktoren (etwa Geschmack oder Kunstmarkt) zurückführt. Die Bilder der *Tremaine Serie* verweisen aber nicht nur über ihren Rahmen hinaus auf ihre institutionellen, diskursiven, ökonomischen oder sozialen Kontexte, sondern auch auf das Arrangement als ästhetischem Verfahren, dessen sich Lawler genauso bedient wie die Tremaines und das die These erlaubt, in diesem Werkkomplex ein Sammlerporträt zu sehen. *«It's a matter of focusing.»*



## Anmerkungen

1 «Does It Matter Who Owns It?» ist der Titel einer Arbeit von Louise Lawler von 1990, in: Louise Lawler, *An Arrangement of Pictures*, New York 2000, ohne Paginierung.

2 «Prominence Given, Authority Taken. An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp», in: *Grey Room. Architecture Art Media Politics*, H. 4, 2001, S. 71–81, hier S. 74–75. [Wiederabdruck des Interviews, das 2000 in Louise Lawler 2000 (wie Anm. 1) erschien.]

3 Vgl. *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, hg. v. Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner u. Katharina Sykora, München 2003.

4 *Head with Blue Shadow*, 1965.

5 In der Ausstellung *Home/Museum – Arranged for Living and Viewing*, die Miller-Keller 1984 im Wadsworth Atheneums kuratierte, machte Lawler das Arrangement im häuslichen und musealen Zusammenhang zum Thema. Neben den Arbeiten der *Tremaine Serie* widmeten sich ein Teil der ausgestellten Arbeiten dem Privathaus der Familie der Architektin Theodate Pope in Connecticut, das in seiner Einrichtung und der Hängung der impressionistischen Gemälde als Ensemble konserviert und als Hill-Stead Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Der, im meiner Überschrift zitierte Bildtitel «Does It Matter Who Owns It?», bezeichnet ein Arrangement aus dem Hill-Stead Museum.

Ich danke Andrea Miller-Keller, Kathleen L. Housley sowie Stewart J. Hudson, Emily Hall Tremaine Foundation für die Informationen über die Zusammenarbeit von Louise Lawler und den Tremaines.

6 Das Blattmaß der Cibachromeabzüge beträgt jeweils 71,1 × 99,1 cm und 96,5 × 122 cm.

7 Anonym, «Design Focus: Pictorial Influences. Hanging Considered As a Decorative Art», in: *House & Garden*, Jg. 39, H. 398, Juni 1985, S. 81–88. Im Inhaltsverzeichnis wird der Artikel mit «Design Focus: The Art of Picture-Hanging» angeführt.

8 Andrea Fraser, «In and Out of Place», in: *Art in America*, Juni 1985, S. 122–129, hier S. 127.

9 Thorstein Veblen, «Theorie der feinen Leute. Die Normen des Geschmacks [1899]», in: *Die Listen der Mode*, hg. v. Silvia Bovenschen, Frankfurt am Main 1986, S. 106–155.

10 Roberta Smith, «Art in Review», *The New York Times*, 23. April 1999.

11 Anonym 1985 (wie Anm. 7), S. 81.

12 Dieses Detail reicht bereits zur Identifikation – wie bei bekannten Logos oder Gesichtern von Stars.

13 Dietmar Elger, «Mit Louise Lawler an den Orten der Kunst», in: *Louise Lawler. For Sale*, hg.

v. Dietmar Elger, Ostfildern 1994, S. 39–45, hier S. 40, im weiteren Verlauf spricht er von «ironischer Anteilnahme» und «kritischer Distanz», S. 41.

14 Ebd., S. 40.

15 Fraser 1985 (wie Anm. 8), S. 127.

16 Den Titel entnehme ich der Homepage der Galerie, <http://skarstedt.com>, Zugriff am 14. August 2006. An anderer Stelle ist die Arbeit mit *Monogram*, 1984 betitelt, vgl. *Louise Lawler and Others*, hg. v. Philipp Kaiser, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, Ostfildern 2004, S. 126.

17 (Passepartoutmasse 71 × 81,3 cm, Bildmasse 54,6 × 38,1 cm). Der Hinweis auf einen Neuauszug taucht in der folgenden Publikation auf: *Louise Lawler. For Sale*, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern 1994. Abbildungsverzeichnis S. 66. Ebenfalls *Louise Lawler and Others* (wie Anm. 16) S. 31.

18 Johannes Meinhardt, «Louise Lawler. Die Orte der Kunst – Kontext, Situation, Markt», in: *Kontext Kunst*, hg. v. Peter Weibel, Köln 1994, S. 167–177, hier S. 171.

19 Mary Ann Tighe und Fotografien von Adam Bartos, «Art at its Best», in: *House & Garden*, 1984, April, S. 146–155.

20 Vgl. auch Kathleen L. Housley, *Emily Hall Tremaine. Collector on the Cusp*, Meriden, CT 2001, S. 46.

*«An der Kunst interessiert mich  
nicht das Sammeln, sondern das  
Suchen.»*