

MATERIALIEN UND FORSCHUNGEN ZUR GESCHICHTE DES KUNSTMARKTS
RESOURCES FOR AND STUDIES IN THE HISTORY OF THE ART MARKET

SEDIMENT

NO 33 | 2024

Women Artists
as Protagonists

**BARBARA
GROSS**

 **ZADIK**

MATERIALIEN UND FORSCHUNGEN ZUR GESCHICHTE DES KUNSTMARKTS
RESOURCES FOR AND STUDIES IN THE HISTORY OF THE ART MARKET

SEDIMENT

NO 33 | 2024



UNIVERSITÄT
ZU KÖLN

 **ZADIK**

ZENTRALARCHIV FÜR DEUTSCHE UND INTERNATIONALE KUNSTMARKTFORSCHUNG

INHALT CONTENT

Editorial	1
Nadine Oberste-Hetbleck	
„Barbara Gross – Women Artists as Protagonists“ ▽▲ Ausstellung im ZADIK & Sonderschau auf der ART COLOGNE	12
‘Barbara Gross – Women Artists as Protagonists’ ▽▲ Exhibition at the ZADIK & Special Presentation at the <i>ART COLOGNE</i>	
Edition Gross ▽▲ Beginn der Ausstellungs- und Vermittlungstätigkeit	24
Edition Gross ▽▲ Start of the Exhibition and Mediation Activities Brigitte Jacobs van Renswou	
CONTINUUM ▽▲ Initiativen zur Förderung der Kunst von Frauen	34
CONTINUUM ▽▲ Initiatives to Promote Art by Women Brigitte Jacobs van Renswou	
Entrevue ▽▲ Beginn der Galerietätigkeit	50
Entrevue ▽▲ Start of the Gallery Activities Brigitte Jacobs van Renswou	
Silvia Bächli	60
Brigitte Jacobs van Renswou	
Michaela Melián	70
Brigitte Jacobs van Renswou	
Maria Lassnig	82
Nadine Oberste-Hetbleck	
INFORMATIONSDIENST – WAC – Guerrilla Girls	92
Nadine Oberste-Hetbleck	

Kiki Smith	104
Nadine Oberste-Hetbleck	
Anna Oppermann	116
Brigitte Jacobs van Renswou	
Boris Mikhailov	124
Brigitte Jacobs van Renswou	
Ida Applebroog	134
Brigitte Jacobs van Renswou	
Nancy Spero	144
Nadine Oberste-Hetbleck	
Münchener Galerien ▼▲ Gemeinsame Initiativen & Auftritte	158
Munich Galleries ▼▲ Joint Initiatives and Presence	
Nadine Oberste-Hetbleck	
„Wenige sind so intensiv vom Künstlerischen berührt wie Barbara“ ▼▲ Interview mit Brigitte Reinhardt und Barbara Gross geführt von Nadine Oberste-Hetbleck	174
‘Few are as deeply touched by art as Barbara’ ▼▲ Interview with Brigitte Reinhardt and Barbara Gross, Conducted by Nadine Oberste-Hetbleck	
„Weiblicher Olymp“ – Barbara Gross aus Sicht einer Kunstkritikerin ▼▲ Interview mit Brita Sachs geführt von Brigitte Jacobs van Renswou	188
‘Female Olympus’: Barbara Gross from the Perspective of an Art Critic ▼▲ Interview with Brita Sachs, conducted by Brigitte Jacobs van Renswou	
Statements zu Barbara Gross	204
Statements on Barbara Gross	
Dank	219
Acknowledgements	
Impressum	220
Imprint	

*Women Artists
as Protagonists*

**BARBARA
GROSS**



V.l.n.r. / from left to right: Helena Sommer, Susann Geiermann, Julia Geng, Barbara Gross, Brigitte Jacobs van Renswou, Nadine Oberste-Hetbleck, ART COLOGNE 2023

EDITORIAL

Woman as Protagonist lautete der Titel einer Ausstellung von Nancy Spero 2009 in Salzburg, die anlässlich ihrer Auszeichnung mit dem *Hans Boeckl Preis für Internationale Malerei* veranstaltet wurde. Diesen erhielt sie als erste Künstlerin überhaupt. Diesen erhielt sie als erste Künstlerin überhaupt. Der Ausstellungstitel inspirierte das ZADIK zur justierten Fassung *Women Artists as Protagonists*¹ für die eigene Ausstellung über Barbara Gross. Denn die seit 1985 bestehende enge Verbindung und Zusammenarbeit von Barbara Gross und Nancy Spero ist exemplarisch zu verstehen: Die vorliegende Publikation beleuchtet das herausstechende, über fast 40 Jahre währende Engagement von Barbara Gross für Künstlerinnen, für deren Sichtbarkeit im Kunstmarkt, deren Präsenz in Museen und bedeutenden internationalen Ausstellungsprojekten, in Dokumentationsfilmen und letztendlich im Kanon der Kunstgeschichte. Dabei schloss sie nie die männlichen Kollegen aus, sondern setzte sich ebenso für Künstler wie Leon Golub, Boris Mikhailov oder Rémy Zaugg ein.

Woman as Protagonist was the title of an exhibition dedicated to Nancy Spero in Salzburg in 2009, on the occasion of her receiving the *Hans Boeckl Prize for International Painting*. She was the first female artist ever to receive this prize. The title of this exhibition inspired ZADIK to create a modified version, *Women Artists as Protagonists*,¹ for its own exhibition dedicated to Barbara Gross. The close relationship and collaboration between Barbara Gross and Nancy Spero, which began in 1985, is exemplary: this publication sheds light on Barbara Gross's outstanding commitment to women artists over almost forty years, to their visibility in the art market, their presence in museums and major international exhibition projects, in documentary films, and ultimately in the canon of art history. She never excluded male artists, but also championed Leon Golub, Boris Mikhailov, and Rémy Zaugg, among others.

2

Seit Beginn ihres Lebens spielte die Kunst eine große Rolle: Barbara Gross' Vater Werner Gross war Professor für Kunstgeschichte an der *Ludwig-Maximilians-Universität München*, ihre Mutter studierte als Meisterschülerin an der *Akademie der Künste München*, und der Kunsthistoriker Theodor Hetzer war ihr Patenonkel. Die Familie verkehrte in einem Umfeld mit Akteuren der zeitgenössischen Kunst. Regelmäßig besuchte Barbara Gross zudem in frühen Jahren die *Alte Pinakothek* und Galerien für zeitgenössische Kunst in der Stadt. Nach dem Abitur konnte sie sich für ein Jahr in Paris orientieren und erlebte die Ausstellungen in den dortigen Museen und Galerien. So lag es nahe, dass sie Kunstgeschichte in München und Freiburg studierte. Schnell wurde ihr während des Studiums bewusst, dass sie einen anderen Weg einschlagen würde: Die Aussicht auf das ‚Katalogisieren von Kunst‘ im Rahmen der Museumsarbeit – wie sie selbst sagt – reizte sie nicht, vielmehr das Vermitteln zeitgenössischer Positionen. Deshalb folgte das Studium der bildenden Kunst zunächst von 1968–70 an der damaligen *Hochschule der Künste* (HdK, heute *Universität der Künste*, UdK) in Berlin und in der Folge ab 1970 an der *Akademie der Bildenden Künste München* mit Schwerpunkt Kunsterziehung. Bereits während dieser Zeit interessierte sie sich für die Frage, „wieviel Kunst es von Frauen überhaupt gibt. Es gab natürlich extrem wenig“². Sie recherchierte, folgte ihrem Interesse und arbeitete anfänglich in der Arbeitsgruppe zur Vorbereitung der ersten großen Frauenausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* in Berlin mit. Zudem war Barbara Gross in der Neuen Frauenbewegung aktiv, was durch ihre Mitbewohnerinnen in der Wohngemeinschaft in München noch intensiviert wurde. Für das Frauentreffen der deutschen Frauenemanzipationsgruppen 1973 stellte sie den Kontakt zum *Kunstverein München* her und fotografierte das Geschehen. Vom Kunstverein aus startete auch ein Protestmarsch von 40 Frauen als Demonstration gegen den Abtreibungsparagraphen 218 zum Odeonsplatz.³ Barbara Gross hielt dieses Ereignis mit der eigenen Kamera fest und wehrte sich erfolgreich gegen deren Konfiszieren durch die Polizei. Darüber hinaus sind Fotografien von ihr erhalten, welche die Aktivitäten der Theatergruppe *Rote Rübe* bei einer weiteren Demonstration am 16. März 1974 festhalten (Abb. 1, 2). Während ihrer Studienzeit in Berlin hatte sie die Gründung der *neuen Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) miterlebt und erfahren, wie eine Programmsteuerung des Vereins durch seine Mitglieder funktionierte. Zurück

Art has played an important role in Barbara Gross's life from the very beginning: her father, Werner Gross, was a professor of art history at the *Ludwig-Maximilian-University Munich*, her mother studied as a master student at the *Akademie der Künste München* [Academy of Fine Arts Munich], the art historian Theodor Hetzer was her godfather. The family socialised with various protagonists of contemporary art. In her youth, Barbara Gross also regularly visited the *Alte Pinakothek* and the various contemporary art galleries in the city. After graduating from high school, she spent a year in Paris, visiting exhibitions in the museums and galleries there. It was therefore a logical step for her to study art history in Munich and Freiburg. During her studies, she quickly realised that she wanted to take a different path: The prospect of 'cataloguing art' as part of museum work – as she put it – did not appeal to her; she was much more interested in the mediation of contemporary positions. So from 1968 to 1970 she studied fine arts at the *Hochschule der Künste Berlin* (HdK, now *University of the Arts*, UdK) in Berlin and from 1970 at the *Akademie der Bildenden Künste München* [Academy of Fine Arts Munich], specialising in art education. Even then, she was interested in the question of 'how much art is made by women. There was, of course, very little'². She conducted research, followed her interest, and was initially involved in the working group that prepared the first major women's exhibition *Künstlerinnen international 1877–1977* [Female Artists International] in Berlin. Barbara Gross was also active in the New Women's Movement, which was further intensified by her flatmates in Munich. For the Women's Meeting of the German Women's Emancipation Groups in 1973, she made contact with the *Kunstverein München* and photographed the event. A protest march of forty women also set off from the Kunstverein [art association] to Odeonsplatz to demonstrate against the anti-abortion Paragraph 218 of the German Penal Code.³ Barbara Gross recorded this event with her own camera and successfully resisted the police confiscating it. She also photographed of the activities of the theatre group *Rote Rübe* at another demonstration on 16 March 1974 (Fig. 1, 2). During her time as a student in Berlin, she had witnessed the founding of the *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) [New Society for Visual Art] and experienced how the association's programme was controlled by its members. On her return to Munich, while still a student, she joined a working group on the transformation of the *Kunstverein München*

in München trat sie deshalb noch während ihrer Studienzzeit in eine Arbeitsgruppe zur Transformation des *Kunstvereins München* ein. Das Interesse an Veränderungen zieht sich wie ein roter Faden weiter durch Barbara Gross' Leben: Sie entwickelte ebenfalls als Studentin in einer Arbeitsgruppe Vorschläge zur Reform des Curriculums für den Kunstunterricht.

[Munich Art Association]. Her interest in change is a recurring theme in Barbara Gross's life: as a student, she was also part of a working group that developed proposals for reforming the art curriculum.

After completing her studies, Barbara Gross worked as an art teacher at a grammar school. Her



Abb. 1 / Fig. 1



Abb. 2 / Fig. 2

Nach Abschluss ihres Studiums übte Barbara Gross den Beruf der Kunsterzieherin im Lehramt am Gymnasium aus. Mit der Geburt ihrer Tochter endete ihre Zeit als Lehrerin. Anfang der 1980er Jahre begann sie Editionen von Künstlerinnen aus ihren privaten Räumlichkeiten heraus zu verlegen. Als Kunstvermittlerin engagierte sie sich bei Ausstellungsprojekten, bei Podiumsdiskussionen, in eigenen Zeitschriftenbeiträgen oder bei *CONTINUUM*, dem von ihr mitbegründeten *Verein zur Förderung der Kunst von Frauen*. Brigitte Jacobs van Renswou beschreibt diese Zeit in ihren Beiträgen im vorliegenden *sediment* ausführlich.

teaching career ended with the birth of her daughter. In the early 1980s, she began publishing editions by women artists from her home. As an art mediator, she was involved in exhibition projects and panel discussions, wrote magazine articles and co-founded *CONTINUUM*, an association for the promotion of women's art. Brigitte Jacobs van Renswou describes this period in detail in her contributions to this *sediment*.

In 1988, Barbara Gross founded her own gallery in Munich, which she ran until 2020. In its first year, the gallery's programme focused exclusively on women artists such as Nancy Spero, Miriam Cahn,

1988 gründete Barbara Gross ihre eigene Galerie in München, die sie bis 2020 führte. Das Galerieprogramm des ersten Jahres zeigte ausschließlich weibliche Künstlerinnen wie Nancy Spero, Miriam Cahn und Maria Lassnig. In der Publikation *Küssen und Fahrradfahren* (1996) sagt sie dazu rückblickend: „Ich habe mein Engagement für Künstlerinnen nicht als Lücke gesehen, das konnte man gar nicht, sondern als Notwendigkeit.“⁴ Nachdem die *Barbara Gross Galerie* knapp ein Jahr bestand, wurde das Programm 1989 zunächst in Gruppenausstellungen um männliche Positionen erweitert – eine Entscheidung, um nicht wegen der Künstlerinnen in eine Nische im Kunstmarkt gedrängt zu werden. Das vorliegende *sediment* untersucht an ausgewählten Beispielen die enge und meist langjährige Zusammenarbeit von Barbara Gross mit ihren Künstler:innen. Diese lässt sich bereits an ihrem Verständnis von Galeriearbeit ablesen, welches sie 1998 in einem Interview äußerte:

„Die Galerie ist meiner Ansicht nach zunächst der Ort, an dem der Künstler oder die Künstlerin eine Ausstellung machen kann. Auch andere Institutionen bieten diese Möglichkeit, jedoch nicht mit der Kontinuität, wie es die Galerie tut. Ich biete meinen KünstlerInnen eine kontinuierliche Zusammenarbeit an. Ich begleite ihre Arbeit, wir dokumentieren, archivieren und tragen die Arbeit nach außen. Die Galerie ist ein Kontinuum, ebenso wie der Künstler ein Kontinuum darstellt. Eine vernünftige Galeriearbeit überschreitet das temporäre Engagement.“⁵

Um die Jahrtausendwende kam es zu einem Prozess der Neuorientierung und programmatischen Weiterentwicklung der *Barbara Gross Galerie*: Darin zeigte sich auch Barbara Gross' Freude, internationale und junge Positionen aus China, Indien, Kuba oder Venezuela zu entdecken und den kunsthistorischen Kanon zu erweitern. Dieser Spirit war bis zur Schließung der Galerie 2020 spürbar – und ist es bis heute. Jenen Abschnitt der Galerie zu untersuchen, bleibt zukünftigen Projekten vorbehalten.

Insgesamt präsentierte Barbara Gross in ihrer Galerie von 1988 bis 2020 in 196 Ausstellungen die Werke von 178 Künstler:innen. Das Verhältnis der Geschlechter beeindruckt ganz besonders bei Berücksichtigung der damaligen gesellschaftspolitischen Verhältnisse: 113 Künstlerinnen und 65 Künstler waren Teil des Galerieprogramms. Ein Indikator, der bereits darauf hinweist, dass die Galeristin Barbara Gross immer jenseits von Trends gedacht und die museale Würdigung der Künstler:innen vor den eigenen kommerziellen Erfolg gesetzt hat. Das

and Maria Lassnig. In the publication *Küssen und Fahrradfahren* (1996) [Kissing and Bicycling], she says in retrospect: 'I didn't see my commitment to women artists as filling a gap, which was impossible, but rather as a necessity.'⁴ In 1989, after *Barbara Gross Galerie* had been in existence for barely a year, the programme was initially extended to include male positions in group exhibitions – a decision taken to avoid being relegated to a niche in the art market because of the women artists. This *sediment* examines selected examples of Barbara Gross's close and usually long-term collaboration with her artists. This is already evident in her understanding of gallery work, which she expressed in an interview in 1998 as follows:

'In my opinion, the gallery is first and foremost the place where an artist can have an exhibition. Other institutions also offer this opportunity, but not with the continuity that the gallery does. I offer my artists an ongoing collaboration. I accompany their work, we document it, archive it, and make it public. The gallery is a continuum, just as the artist is a continuum. Meaningful gallery work goes beyond temporary engagement.'⁵

Around the turn of the millennium, *Barbara Gross Galerie* underwent a process of reorientation and programmatic development: this also reflected Barbara Gross's joy in discovering international and young positions from China, India, Cuba, and Venezuela and in expanding the art historical canon. This spirit was palpable until the gallery's closure in 2020 – and still is today. The exploration of this chapter of the gallery's history is reserved for future projects.

Between 1988 and 2020, Barbara Gross presented the works of 178 artists in a total of 196 exhibitions at her gallery. The gender balance is particularly impressive given the socio-political conditions of the time: 113 female artists and 65 male artists were part of the gallery programme. This shows that the gallerist Barbara Gross always thought beyond trends and put the appreciation of artists in the museum before her own commercial success. *ZADIK's sediment* sheds light on the period from the beginnings of Barbara Gross's multifaceted mediation work to the late 1990s.

In Germany, for example, Monika Sprüth, Philomene Magers, Isabella Kacprzak, and Barbara Weiss have also been very active in establishing individual women artists, with each gallerist pursuing her own individual concepts and strategies. Their activities, and those of many other female players

sediment des ZADIK beleuchtet die Zeitspanne von den Anfängen der vielfältigen Vermittlungsarbeit von Barbara Gross bis Ende der 1990er Jahre.

Einen ebenfalls sehr starken Einsatz für die Etablierung von einzelnen Künstlerinnen findet sich in Deutschland beispielsweise bei Monika Sprüth, Philomene Magers, Isabella Kacprzak oder Barbara Weiss – wenn gleich jede Galeristin eigene, individuelle Konzepte und Strategien verfolgt hat. Ihre und die Aktivitäten vieler weiterer Akteurinnen im Kunstmarkt gilt es noch zu untersuchen. Das ZADIK leitet deshalb seit 2021 das fortlaufende Forschungs- und Vermittlungsprojekt *Women in the Art Market* mit dem gleichnamigen wissenschaftlichen Blog, um hierdurch das Spektrum, die Vielfalt und Komplexität dieses Themenfeldes in den Blickpunkt zu rücken.

Die Ausstellung *Barbara Gross. Women Artists as Protagonists* und das begleitende *sediment* sind wie alle Projekte des ZADIK geprägt durch intensives Teamwork auf sämtlichen Ebenen. Insbesondere möchte ich Barbara Gross für die Schenkung ihres Archivs, unseren Interview- und Statementgeber:innen für die vertrauensvollen Einblicke sowie meinen Kolleginnen Brigitte Jacobs van Renswou und Helena Sommer für ihren fantastischen Einsatz und ihre Leidenschaft für das Projekt danken – alle zusammen machen dieses *sediment* zu einem wichtigen Beitrag in der Auseinandersetzung und Sichtbarmachung der Leistungen von Frauen im Kunstmarkt.

Viel Freude beim Lesen wünscht

▲ Nadine Oberste-Hetbleck

¹Wir danken ihrer Nichte Luzi Gross, selbstständige Kuratorin und Kunstvermittlerin im Bereich der zeitgenössischen Bildenden Künste, für die Anregung zu diesem Titel. Seit 2019 ist sie im Archiv der *Barbara Gross Galerie* engagiert.

²(Barbara Gross / o.V. 1996) Barbara Gross, in: Dies. / o.V.: ‚Es sind nur wenige, die gekämpft haben‘, in: Walter Eigenheer / Beate Engl (Hrsg.): *Küssen und Fahrradfahren*, Ausst.-Kat. Akademie der Bildenden Künste in München, Klasse Olaf Metzler, München 1996, S. 51.

³Vgl. o.V. [Kunstverein München]: *Frauentreffen der deutschen Frauenemanzipationsgruppen*. 10.–11.02.1973, <https://tinyurl.com/frauentreffen> (abgerufen am: 08.04.2024).

⁴Barbara Gross / o.V. 1996, S. 53.

⁵Barbara Gross, in: ‚Das Kriterium war nie ihr Frausein, sondern ihre inhaltlich konsequente und starke Kunst. Interview mit Barbara Gross‘, in: Yvonne P. Doderer (Hrsg.): *Never give up! Zur neuen Frauenbewegung. Ein Reader*, München 1999, S. 14.

in the art market, remain to be explored. Since 2021, ZADIK has therefore been spearheading the ongoing research and education project *Women in the Art Market* with the academic blog of the same name in order to focus on the range, diversity, and complexity of this subject area.

The exhibition *Barbara Gross. Women Artists as Protagonists* and the accompanying *sediment* are, like all ZADIK projects, characterised by intensive teamwork at all levels. In particular, I would like to thank Barbara Gross for donating her archive, our interview partners and statement providers for their trusting insights, and my colleagues Brigitte Jacobs van Renswou and Helena Sommer for their fantastic commitment and passion for the project – together they make this *sediment* an important contribution to the discussion and visibility of women’s achievements in the art market.

I hope you enjoy reading it!

▲ Nadine Oberste-Hetbleck

¹We would like to thank her niece, Luzi Gross, an independent curator and art mediator in the field of contemporary visual arts, for suggesting this title. She has been working in the archive of *Barbara Gross Galerie* since 2019.

²(Barbara Gross / N.N. 1996) Barbara Gross, in: idem / N.N.: ‚Es sind nur wenige, die gekämpft haben‘, in: Walter Eigenheer / Beate Engl (eds.): *Küssen und Fahrradfahren*, exhib. Cat. Akademie der Bildenden Künste in München, Klasse Olaf Metzler, Munich 1996, p. 51 [translated].

³See: *Women’s Meeting of the German Women’s Emancipation Groups*. 10–11 February, 1973, <https://tinyurl.com/emancipationgroup> [last accessed on 10 May 2024].

⁴Barbara Gross / N.N. 1996, p. 53.

⁵Barbara Gross, in: ‚Das Kriterium war nie ihr Frausein, sondern ihre inhaltlich konsequente und starke Kunst. Interview mit Barbara Gross‘, in: Yvonne P. Doderer (ed.): *Never give up! Zur neuen Frauenbewegung. Ein Reader*, Munich 1999, p. 14 [translated].

Barbara Gross

Galerie Gallery

1988–2020

196 Ausstellungen *Exhibitions*
in der Galerie *at the Gallery*

ausgestellte **178** *Exhibited*
Künstler:innen *Artists*

davon **113 Künstlerinnen** *Including 65 Male*
und 65 Künstler *and 113 Female Artists*

Bächli Smith Sander
Grosse Mikhailov Lassnig
Melián Golub Dachun
Mendieta Zaugg Anxiong

Hornig Hesse Prangenberg
und viele weitere. *and many more.*

WOMEN IN THE ART MARKET



BLOG:
WITAM.HYPOTHESES.ORG





Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung
Central Archive for German and International Art Market Studies

10

Das ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung ist ein wissenschaftliches Institut der Universität zu Köln und widmet sich der Archivierung, Aufbereitung, kritisch-reflektierenden Erforschung und Vermittlung der Historie, Strukturen, Kontexte und Entwicklungen internationaler Kunstsysteme. Heute umfasst das Zentralarchiv über 200 Bestände von Galerist:innen, Kunsthändler:innen, Auktionshäusern, Kunstkritiker:innen, Kurator:innen, Fachfotograf:innen und weiteren Akteur:innen des Kunstmarktes mit Fokus auf die Zeitspanne vom beginnenden 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Als weltweit erstes Spezialarchiv zur Geschichte des Kunsthandels wurde das ZADIK 1992 gegründet und 2020 an die *Philosophische Fakultät der Universität zu Köln* überführt.

The ZADIK | *Central Archive for German and International Art Market Studies* is an academic institute of the University of Cologne. It is dedicated to archiving, processing, critically and reflectively researching, and communicating the history, structures, contexts, and developments of international art systems. Today, the Central Archive comprises over 200 holdings of gallery owners, art dealers, auction houses, art critics, curators, specialist photographers, and other protagonists in the art market, focusing on the period from the early 20th century to the present. As the world's first specialized archive on the history of art market, ZADIK was founded in 1992 and transferred to the *Faculty of Arts and Humanities at the University of Cologne* in 2020.



Jeden ersten Donnerstag im Monat gibt es eine öffentliche Führung in unseren Räumlichkeiten im Mediapark 7. Jeweils um 18:00 Uhr wird die laufende Ausstellung vorgestellt. Die Teilnahme ist kostenlos und ohne vorherige Anmeldung möglich.

Every first Thursday of the month at 6:00 pm, there is a public guided tour of the current exhibition in our premises at Mediapark 7. Participation is free of charge. Nor prior registration is required.

Society for the Promotion of the ZADIK e.V.

Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V.

Wir unterstützen und begleiten das ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung an der Universität zu Köln seit 2020. Als zentrale Aufgabe verstehen wir die Arbeit des ZADIK in den Bereichen Lehre, Forschung, Vermittlung sowie im Aufbau und der Erschließung von Archivbeständen zu fördern.

Wer sind wir?

Die Mitglieder des Vereins bilden ein Netzwerk aus den Bereichen der Kunst- und Kulturbranche, der Wissenschaft und Wirtschaft.

Was bieten wir?

- Einladungen zu den Previews der Ausstellungen
- Exklusive Führungen, Vorträge und Veranstaltungsangebote
- Private Führungen auf Anfrage nach personeller Verfügbarkeit kostenfrei buchbar
- Netzwerktreffen
- Blick hinter die Kulissen der Kunst- und Kulturbranche
- Jedes neue Mitglied begrüßen wir mit einem Willkommensgeschenk.

Der Mitgliedsbeitrag ist steuerlich absetzbar.

Weitere Informationen zur Gesellschaft und der Zugriff auf das Beitrittsformular unter:
<https://zadik.phil-fak.uni-koeln.de/zadik-ev>

Since 2020 we support and accompany the ZADIK | Central Archive for German and International Art Market Studies at the University of Cologne. We define our central task as promoting the work of ZADIK in the areas of academic teaching, research, communication as well as the set-up and exploration of archive holdings.

Who we are?

The members of the association form a network from the fields of the art industry, the cultural sector, science and business.

What do we offer?

- Invitations to previews of the exhibitions
- Exclusive guided tours, lectures and events
- Private guided tours can be booked free of charge on request, subject to staff availability
- Network meetings
- A look behind the scenes of the art and culture industry
- We welcome every new member with a welcome gift.

The membership fee is tax-deductible.

Please find further information about the association and access to the membership form at:
<https://zadik.phil-fak.uni-koeln.de/zadik-ev>





**„Barbara Gross – Women Artists as Protagonists“
Ausstellung im ZADIK & Sonderschau auf der *ART COLOGNE***

**‘Barbara Gross – Women Artists as Protagonists’
Exhibition at the ZADIK & Special Presentation
at the *ART COLOGNE***

Barbara Gross hat immer jenseits von Trends gedacht und die museale Würdigung der Künstler:innen vor den eigenen kommerziellen Erfolg gesetzt. Sie arbeitete als Herausgeberin von Kunst-Editionen seit 1981 und als Galeristin in eigenen Räumen in München seit 1988 über fast 40 Jahre für mehr Sichtbarkeit von Frauen im Kunstmarkt. Die Ausstellung beleuchtet die Zeitspanne von den Anfängen der vielfältigen Vermittlungstätigkeit von Barbara Gross bis Ende der 1990er Jahre. Anhand ausgewählter Projekte und der über Jahrzehnte währenden Zusammenarbeit mit Nancy Spero, die stellvertretend für die anderen Künstler und Künstlerinnen steht, wird die Programmatik der Galerie dargestellt.

The gallery owner Barbara Gross has always thought beyond trends and put the museum's appreciation of the artists before her own commercial success. She worked as a publisher of art editions from 1981 and as a gallery owner in her own premises in Munich from 1988 for almost 40 years for more equal rights for women in the art market. The exhibition illuminated the period from the beginnings of Barbara Gross' multifaceted mediation work to the end of the 1990s. The gallery's programme was presented on the basis of selected projects and the decades-long collaboration with Nancy Spero, who is representative of the other artists.

BARBARA CR...

Women Artists as Protagonists



20.11.2
30.0



DIGITALER
GUIDE



20.11.2023 –
30.08.2024
ZADIK

Ausstellungstätigkeit



Die Idee für diese Edition ist entstanden aus dem Wunsch heraus, daß es von wichtigen Künstlerinnen unserer Zeit, Arbeiten zu einem erschwinglichen Preis geben soll. Mit der Edition will ich erreichen, daß die Künstlerinnen einem breiten Publikum bekannt werden und daß es vielen Interessenten möglich wird, sich ein Bild von ihnen zu kaufen.



Die Idee für diese Edition ist entstanden aus dem Wunsch heraus, daß es von wichtigen Künstlerinnen unserer Zeit, Arbeiten zu einem erschwinglichen Preis geben soll. Mit der Edition will ich erreichen, daß die Künstlerinnen einem breiten Publikum bekannt werden und daß es vielen Interessenten möglich wird, sich ein Bild von ihnen zu kaufen.

Ein großer Teil der Künstlerinnen arbeitet in Medien, die nicht vielfältig sind, wie Tafelbilder, Filme, Installationen und Arrangements. Hier wurden die Künstlerinnen aufgefordert, extra für die Edition eine Arbeit zu machen. Viele taten dies zum ersten Mal – vor allem mit den Fotoarbeiten – und teils in einer Auflage zu machen. Die Preise der Bilder sind unterschiedlich, was teils der Aufgabenhöhe entspricht. Die höheren Preise bei den Fotoarbeiten, (vor allem bei den Farblotos) sind auf deren Herstellungskosten zurückzuführen, die höher sind als bei Litho und Radierung bei doppelter Auflage. Trotzdem wurde bei allen Arbeiten versucht, durch eine knappe Kalkulation, die Preise – gerade im Vergleich zu Galeriepreisen – sehr niedrig zu halten. Und somit hoffe ich, daß das Ziel einer großen Verbreitung erreicht werden kann.

– Broschüre Edition Frauenbilder, 1981)



Continuum

Beginn der Vermittlungstätigkeit

Barbara Gross: Die Kunst ist ein Mittel, um die Welt zu verstehen. Sie ist ein Spiegelbild der Gesellschaft, die wir leben. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu verändern. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu verbessern. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu retten.

Barbara Gross: Die Kunst ist ein Mittel, um die Welt zu verstehen. Sie ist ein Spiegelbild der Gesellschaft, die wir leben. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu verändern. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu verbessern. Sie ist ein Mittel, um die Welt zu retten.



Barbara Gross
Galerie
1988–2020
196 Ausstellungen
in der Galerie
ausgestellte **178**
Künstler:innen
davon 113 Künstlerinnen
und 65 Künstler
Bächli Smith
Grosse Mikhailov
Sander Golub
Melián Zaugg
Mendieta Lassnig
Anxiong Dachun Hornig
Hesse P...

„Ich würde schon sagen, daß es mein Anliegen ist, mich im Kulturellen einzumischen.“
Auf vielen Ebenen.
– Barbara Gross, Texte zur Kunst (1993)

ART GALLERY SCHNEIDER SCHAU
ZADIK

„Ich habe mein Engagement für...“







16.–19.11.2023
ART COLOGNE

ART COLOGNE SONDER SCHAU



BARBARA GROSS arbeitete als Herausgeberin von Kunst-Editionen seit 1981 und Galeristin in eigenen Räumen in München seit 1988 über fast 40 Jahre für mehr Sichtbarkeit von Frauen im Kunstmarkt. Die Ausstellung würdigt die Zeitspanne von den Anfängen der vielfältigen Vermittlungstätigkeit von Barbara Gross bis Ende der 1990er Jahre. Anhand ausgewählter Projekte und der über Jahrzehnte andauernden Zusammenarbeit mit Nancy Spero, wird die Programmatik der Vermittlungstätigkeit dargestellt.

ZADIK
FÜR DEUTSCHE UND INTERNATIONALE KUNSTMARKTFORSCHUNG









lyptothek | München 1991

documenta X | Kassel 1997

Barbara Gross G
Beginn der Galerietätigkeit ab 1988







**„Ich habe sehr viele Künstlerinnen
zum ersten Mal bei dir gesehen.
Es war immer eine große
Entdeckungsreise.“**

– Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet über Barbara Gross

**‘I have seen a lot of women
artists for the first time
with you. It was always a great
journey of discovery.’**

– Prof. Dr Anne-Marie Bonnet about Barbara Gross



Beginn der Ausstellungs- und Vermittlungstätigkeit

„Mein Ziel bei der Editionsarbeit ist, preiswert Bilder von guten Künstlerinnen unserer Zeit anzubieten, damit vor allem Frauen es sich leisten können, diese zu kaufen. Die Arbeit von Künstlerinnen soll dadurch bekannter und mehr verbreitet werden. Und die Frauen, die noch immer nicht zu den Großverdienern in unserer Gesellschaft zählen, sollen trotzdem zu einer Sammeltätigkeit angeregt werden.“

Barbara Gross: ‚Noch lebe ich vom eigenen Geld. Edition Barbara Gross‘, in: *Courage*, Bd. 5, Nr. 8, 1983, S. 12

Edition Gross – Start of the Exhibition and Mediation Activities

‘My aim with the edition work is to offer inexpensive pictures by good women artists of our time so that women in particular can afford to buy them. The aim is to make the work of women artists better known and more widely appreciated. And women, who are still not among the top earners in our society, should nevertheless be encouraged to collect.’

Barbara Gross: ‘Noch lebe ich vom eigenen Geld. Edition Barbara Gross’, in: *Courage*, vol. 5, no. 8, 1983, p. 12 [translated]



Im Januar 1980 hegte Barbara Gross Pläne, in ihrem Privathaus in Bergen bei Moosburg eine Edition und „in fernerer Zukunft eine Galerie für Kunst von Frauen“¹ zu gründen, wie aus einem Brief an die Journalistin Ulrike Evers hervorgeht. Sie verfolgte und reflektierte damals die aktuellen Feminismus-Debatten sowie die unzureichende Vertretung von Künstlerinnen im Kunstsystem. Mit ihrer Idee einer Künstlerinnen-Edition wollte sie Frauen als Käuferinnen gewinnen und die weibliche Autonomie in dem von Männern geprägten Kunstmarkt fördern.

Für ihre Pläne einer Editionstätigkeit verfolgte Barbara Gross in den Jahren 1980 und 1981 den Aufbau eines Netzwerks von Frauen im Kunstbetrieb (Künstlerinnen, Galeristinnen, Theoretikerinnen, Museumskuratorinnen, Kunstkritikerinnen), wie zahlreiche Briefe in ihrem Archivbestand im ZADIK (A 113) belegen. Zur Vorbereitung und Realisierung war sie zunächst auf der Suche nach Künstlerinnen für ihre erste Editions-ausgabe. Am 25. Mai 1980 schrieb Barbara Gross an Ulrike Evers, die an einem neuen Künstlerinnenlexikon arbeitete, und bat um Empfehlungen und wechselseitigen Austausch. In diesem Brief bemängelte sie das 1979 von Jörg Krichbaum und Rein A. Zondergeld im *DuMont Verlag* herausgegebene *Künstlerinnen-Lexikon*. Es sei „schlecht geschrieben, lückenhaft und diffamiert mal wieder Frauen, indem neben ein paar vergessenen Größen die Mittelmäßigkeit der Frauen als Ursache für ihren geringen Bekanntheitsgrad hingestellt wird. Zusammenhänge von gesellschaftlicher Stellung und Entfaltungsmöglichkeit, Ideologie und künstlerischem Produkt werden hier gar nicht gesehen, noch aufgearbeitet.“² Ein reger brieflicher Austausch über Künstlerinnen entstand auch mit der Kunstkritikerin und -wissenschaftlerin Gisliind Nabakowksi³, die sich schon seit Mitte der 1970er Jahre als Chefredakteurin der Kunstzeitschrift *heute Kunst* mit Gendertheorie und feministischen Kunstformen beschäftigte und 1980 das zweibändige Standardwerk *Frauen in der Kunst*⁴ initiierte.

Ab Januar 1981 begann Barbara Gross systematisch und gezielt Künstlerinnen anzuschreiben, die sie interessierten und „die sich mit dem Thema Frau intensiv beschäftigt haben“⁵, wie die Briefe in ihrem Archiv anschaulich dokumentieren. Unter den angeschriebenen Künstlerinnen waren u. a. Ulrike Rosenbach, Katharina Sieverding, VALIE EXPORT, Anna Oppermann, Annegret Soltau, Ingeborg Lüscher, Elvira Bach und Niki de Saint Phalle.

In January 1980, in a letter to the journalist Ulrike Evers, Barbara Gross wrote that she planned to publish a portfolio of editions and ‘in the distant future, a gallery for art by women’¹ in her private home in Bergen, near Moosburg. At the time, she was following and reflecting on the current debates about feminism and the inadequate representation of women artists in the art system. With her idea of a portfolio of editions by women artists, she wanted to attract women as buyers and promote female autonomy in the male-dominated art market.

In 1980 and 1981, in order to realise her plans to publish such a portfolio of editions, Barbara Gross sought to establish a network of women in the art world (artists, gallerists, theorists, museum curators, art critics), as evidenced by numerous letters in her archive at ZADIK (A 113). In preparing and carrying out the project, she first sought out women artists for her first portfolio of editions. On 25 May 1980, Barbara Gross wrote to Ulrike Evers, who was working on a new lexicon of women artists, asking for recommendations and mutual exchange. In this letter, she criticised the *Künstlerinnen-Lexikon* [Lexicon of Women Artists] edited by Jörg Krichbaum and Rein A. Zondergeld and published by *DuMont Verlag* in 1979. In her opinion, it was ‘badly written, incomplete and, with the exception of a few forgotten greats, once again defames women by presenting their mediocrity as the cause of their lack of recognition. Connections between social status and opportunities for development, ideology, and artistic product are neither seen nor analysed here.’² There was also a lively exchange of letters about women artists with the art critic and scholar Gisliind Nabakowksi³, who, as editor-in-chief of the art magazine *heute Kunst*, had been involved with gender theory and feminist art forms since the mid-1970s and who, in 1980, initiated the two-volume standard work *Frauen in der Kunst*⁴ [Women in Art].

Beginning in January 1981, Barbara Gross began to write systematically and specifically to women artists who interested her and who were ‘intensively engaged with the theme of women’⁵, as the letters in her archive vividly document. Among the artists she wrote to were Ulrike Rosenbach, Katharina Sieverding, VALIE EXPORT, Anna Oppermann, Annegret Soltau, Ingeborg Lüscher, Elvira Bach, and Niki de Saint Phalle.

Kunst von Frauen

Eine kleine schöne Frühlingsphantasie: Ich gehe zu meiner Frauenärztin, Zahnärztin, Rechtsanwältin, sitze im Wartezimmer und betrachte die Bilder an der Wand. Die Signaturen der Bilder zeigen weibliche Vornamen. Es sind Bilder von Künstlerinnen. Ich gehe nach Hause und betrachte meine eigenen vier und mehr Wände. Betrachte die Posters, Reproduktionen, die da hängen, Frauen darstellen und von Frauen stammen und überlege: Warum hängt da nicht statt der Reproduktion das Kunstwerk selbst? Die Antwort ergibt sich nur scheinbar von selbst: weil ich mir das nicht leisten kann.

Kunst von Frauen ist weder unerreichbar noch unerschwinglich. Es geht nicht um Tausende von Mark, nicht immer. Die Galerie Gross – initiiert und betreut von Barbara Gross, die sich schon lange Gedanken über das Verhältnis von Frauen zur Kunst macht – stellte sich mit einer Serie von „Frauenbildern“ im November letzten Jahres der Öffentlichkeit vor. 13 Arbeiten von Künstlerinnen sind zu sehen – und zu kaufen – alle in einer Auflage von 50 bis 100 Stück, die Preise liegen zwischen 150 und 350 Mark. Wer selbst nicht nach Bayern kommt, kann bei der Edition Gross den Katalog bestellen: Inkofener Str. 6, 8052 Bergen-Moosburg. Wir haben aus den Arbeiten der Künstlerinnen Anna Blume, Gisela Breitling, Valie Export, Annalies Klophaus, Maria Lassnig, Ingeborg Lüscher, Verita Monselles, Ulrike Rosenbach, Sarah Schuhmann, Katharina Sieverding, Annegret Soltau und der Gruppe Weisbilder diese fünf Beispiele ausgesucht.

Elvira Bach
„Kopie
als Original“
1981



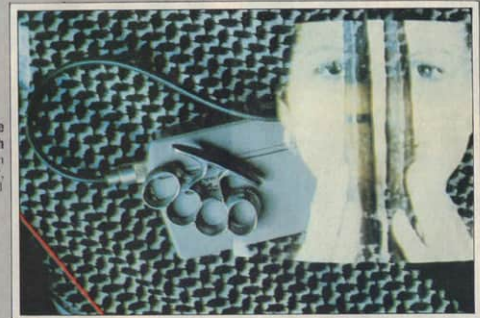
Maria Lassnig
dreifarbig
Lithografie,
1981



Sarah Schuhmann
„Der gemeißelte Schlaf“
1980



Ulrike Rosenbach
„Stilleben mit Selbstportrait“
1981



Valie Export
Farbfoto,
1981

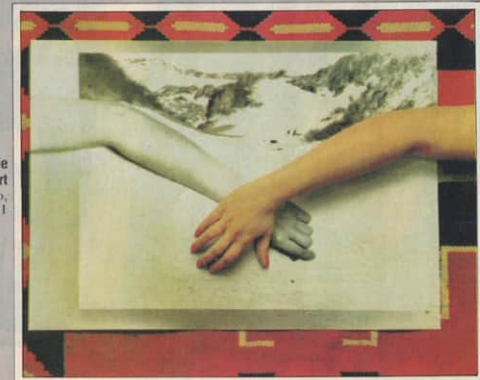


Abb. 1 / Fig. 1

Gleichzeitig forcierte Gross ihre Vernetzung in der Kunstszene und kontaktierte Frauen aus dem Kunstbetrieb wie die Wiener Galeristin Ursula Krinzinger⁶, die gerade eine Ausstellung von Meret Oppenheim präsentierte, oder die Leiterin des *Bonner Kunstvereins*, Margarethe Jochimsen, die zusammen mit der Bonner *Galerie Philomene Magers* die Ausstellung *Typisch Frau*⁷ kuratierte. Beide engagierten sich seit längerem für Frauen in der Kunst und Barbara Gross bat um Empfehlungen weiterer Künstlerinnen.⁸

At the same time, Gross continued to network on the art scene, contacting women in the art world, such as the Viennese gallerist Ursula Krinzinger⁶, who had just presented an exhibition of Meret Oppenheim's work, and the director of the *Bonner Kunstverein* [Bonn Art Association], Margarethe Jochimsen, who curated the exhibition *Typisch Frau*⁷ [Typical Woman] in collaboration with *Galerie Philomene Magers* in Bonn. Both had a long history of supporting women in the arts, and Barbara Gross asked for recommendations of other women artists.⁸

Bis November 1981 konnte Barbara Gross 14 Arbeiten von Künstlerinnen für ihre erste Edition mit dem Titel *Frauenbilder* gewinnen. Die Edition umfasste signierte und nummerierte Siebdrucke sowie Lithografien von Elvira Bach, Anna Blume, Gisela Breitling, Maria Lassnig, Sarah Schumann, der Münchner Frauenmalgruppe *Weibsbilder* sowie Fotoarbeiten von VALIE EXPORT, Annalies Klophaus, Ingeborg Lüscher, Verita Monselles, Ulrike Rosenbach, Katharina Sieverding und Annegret Soltau (Abb. 1). Die Auflagenhöhe war noch gering und lag zwischen 50 und 100 Exemplaren, die mit moderaten Preisen von 130 bis 350 DM angeboten wurden. Barbara Gross finanzierte die Herstellungs- und Werbekosten mit einem Eigenkapital von 60.000 DM, die Künstlerinnen erhielten 10% als Honorar auf den Subskriptionspreis. Sobald die Hälfte der Edition verkauft war, bekamen die Künstlerinnen einen weiteren Anteil von 15% auf 50% des Verkaufspreises.⁹ Ferner wurde die Edition in der Presse, Kunstzeitschriften, mit Textbeiträgen, Anzeigen und einer Broschüre zur Edition beworben. Auf dem Titelblatt ist die dreifarbige Lithografie von Maria Lassnig *O.T.* (1981) zu sehen (Abb. 2).

By November 1981, Barbara Gross had acquired fourteen works by women artists for her first portfolio entitled *Frauenbilder* [Images by Women]. The portfolio included signed and numbered silkscreens and lithographs by Elvira Bach, Anna Blume, Gisela Breitling, Maria Lassnig, Sarah Schumann, and the Munich women's painting group *Weibsbilder* [Pictures by Women], as well as photographic works by VALIE EXPORT, Annalies Klophaus, Ingeborg Lüscher, Verita Monselles, Ulrike Rosenbach, Katharina Sieverding, and Annegret Soltau (Fig. 1). The edition sizes were small, between 50 and 100 copies, which were offered at moderate prices of DM 130 to DM 350. Barbara Gross financed the production and marketing costs with her own capital of DM 60,000, and the artists received 10% of the subscription price as a fee. Once half of the edition had been sold, the artists received a further 15% of 50% of the sales price.⁹ The edition was also promoted in the press and art magazines, with articles, advertisements, and a portfolio brochure. Maria Lassnig's three-colour lithograph, *O.T.* (1981) was illustrated on the cover (Fig. 2).

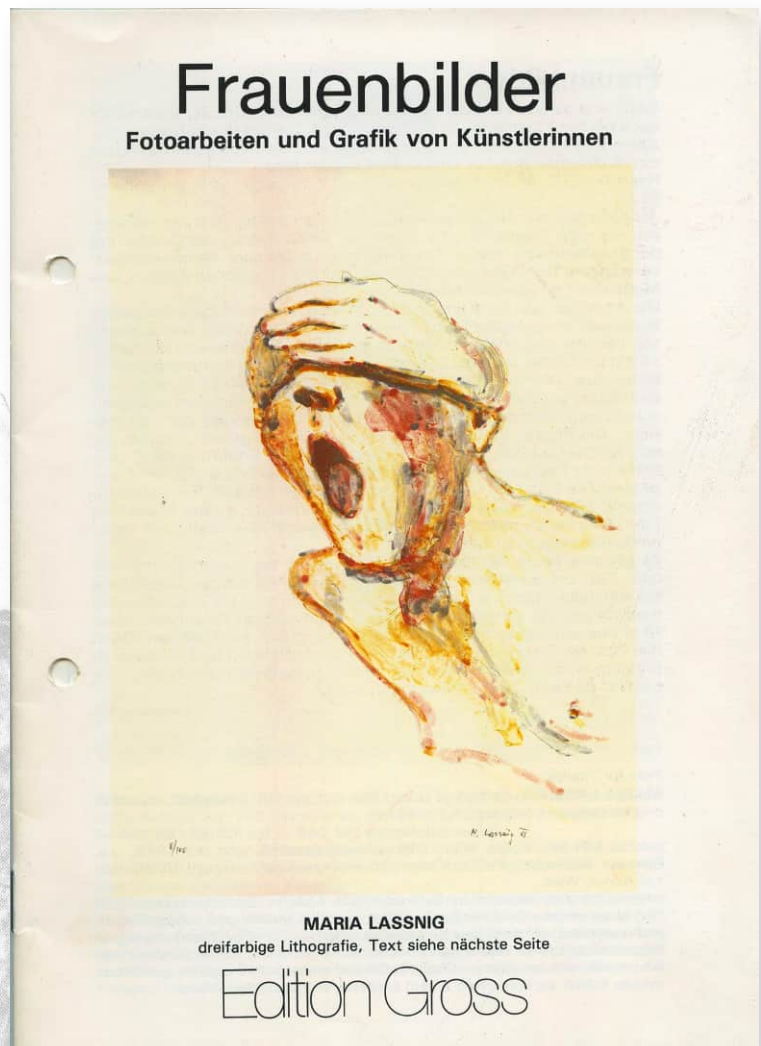


Abb. 2 / Fig. 2



Abb. 3 / Fig. 3

Um für ihre Editionsarbeit eine größere Sichtbarkeit und Präsenz zu erreichen, schickte Barbara Gross die Edition auf ‚Ausstellungstournee‘. Im November 1981 wurden die *Frauenbilder* erstmals in einer öffentlichen Institution, in der *Künstlerwerkstatt Lothringer Str. 13* in München präsentiert. Die 1980 unter dem damaligen Namen *Künstlerwerkstatt* gegründeten und vom Kulturreferat der Stadt München geförderten Räume einer ehemaligen Maschinenfabrik boten eine frühere Plattform für zeitgenössische Kunst und den Diskurs zwischen den Institutionen für die Münchner Kunstszene. In den weitläufigen Räumen waren 13 Arbeiten der Künstlerinnen-Edition zu sehen (Abb. 3).

In order to achieve greater visibility and presence for her edition work, Barbara Gross sent the edition on an ‘exhibition tour’. In November 1981, *Frauenbilder* was presented for the first time in a public institution, the *Künstlerwerkstatt Lothringer Str. 13* [Artists’ Workshop] in Munich. Founded in 1980 under the former name *Künstlerwerkstatt* and supported by the Cultural Department of the City of Munich, the premises of a former machine factory offered the Munich art scene an early platform for contemporary art and inter-institutional discourse. Thirteen works from the artists’ edition were exhibited in the spacious rooms (Fig. 3).



Abb. 4 / Fig. 4

Weitere Ausstellungsstationen der *Frauenbilder* waren u. a. 1982 das *Frauenmuseum Bonn* (07.08.–30.09.1982, Abb. 7), die *Modern Art Galerie* in Wien (22.09.–09.10.1982) oder 1983 die *Frankfurter Buchmesse* (06.–11.10.1983). Am Messestand des Verlegers und Sammlers Egidio Marzona war Barbara Gross eingeladen, ihre Editionen auszustellen (Abb. 4). Im selben Jahr fand im Schweizerischen Lelanderon die erste und einzige avantgardistische Triennale *L’art et la femme* mit 42 Künstlerinnen statt – auch hier wurde die Edition in einem Raum ausgestellt. Im März 1985 eröffnete dann im *Museum moderner Kunst* in Wien die vielbeachtete Ausstellung

Other venues for *Frauenbilder* included the *Frauenmuseum Bonn* [Women’s Museum Bonn] in 1982 (7 August – 30 September 1982), the *Modern Art Galerie* in Vienna (22 September – 9 October 1982) and the *Frankfurter Buchmesse* [Frankfurt Art Fair] in 1983 (6 – 11 October 1983). At the book fair, Barbara Gross was invited to exhibit her editions at the stand of the publisher and collector Egidio Marzona (Fig. 4). In the same year, the first and only avant-garde triennial *L’art et la femme* took place in Lelanderon, Switzerland, with forty-two women artists – the edition was also exhibited in one room there. In March 1985, the

Kunst mit Eigen-Sinn, konzipiert von Silvia Eiblmayr, VALIE EXPORT und Cathrin Pichler. Im Foyer des Museums stellte Barbara Gross einige Arbeiten ihrer Editionen aus und im Begleitheft zum Katalog erschien ein Text zu ihrer Künstlerinnen-Edition.¹⁰ Während dieser Ausstellung lernte Barbara Gross die Kunsthistorikerin und Kuratorin Silvia Eiblmayr kennen, die in den Folgejahren einige Galerieausstellungen eröffnete und 2015 in die Ausstellung *Female Views on Russia* der *Barbara Gross Galerie* involviert war.

Neben der Editionstätigkeit veranstaltete Barbara Gross in Bergen seit 1983 Ausstellungen, Lesungen, Konzerte und Aktionen, die sich mit der Arbeit und Forschung von Frauen in der Kunst, Musik und Literatur beschäftigten. Darunter waren 1984 ein Vortrag von Heide Göttner-Abendroth über weibliche Ästhetik aus dem Buch *Die tanzende Göttin – Prinzipien einer weiblichen Ästhetik*, ein Konzert zur *Rolle der Frau in der Musik* oder die Ausstellung *Umgang mit dem Körper* mit Fotoarbeiten von sechs Künstlerinnen. VALIE EXPORT, Barbara Hamann, Irene Peschick, Friederike Petzold, Katharina Sieverding und Annegret Soltau hatten bereits seit den 1970er Jahren mit bewegten Bildern in Performances, Videoinstallationen und Videofilmen gearbeitet und aus verschiedenen Perspektiven den Blick auf den eigenen Körper reflektiert (Abb. 5).

highly acclaimed exhibition *Kunst mit Eigen-Sinn* [Art with Self-Will], conceived by Silvia Eiblmayr, VALIE EXPORT, and Cathrin Pichler, opened at the *Museum moderner Kunst* [Museum of Modern Art] in Vienna. Barbara Gross exhibited several works from her portfolio of editions in the museum's foyer, and a text on her women artists' edition appeared in the booklet accompanying the catalogue.¹⁰ During this exhibition, Barbara Gross met the art historian and curator Silvia Eiblmayr, who held the opening speeches for several of the gallery's exhibitions in the following years and was involved in the exhibition *Female Views on Russia* at *Barbara Gross Galerie* in 2015.

In addition to her edition work, Barbara Gross had organised exhibitions, readings, concerts, and events in Bergen since 1983, focusing on the work and research of women in art, music, and literature. These included a lecture by Heide Göttner-Abendroth on female aesthetics, based on her book *Die tanzende Göttin – Prinzipien einer weiblichen Ästhetik* [The Dancing Goddess: Principles of a Feminine Aesthetic] in 1984, a concert on the 'role of women in music', and the exhibition *Umgang mit dem Körper* [Dealing with the Body] with photographic works by six women artists. VALIE EXPORT, Barbara Hamann, Irene Peschick, Friederike Petzold, Katharina Sieverding, and Annegret Soltau had already been working with moving images in performances, video installations, and video films since the 1970s, reflecting on the view of their own bodies from different perspectives (Fig. 5).



Abb. 5 / Fig. 5



Eine besondere Aktion fand 1986 begleitend zu Lili Fischers Edition *Räuchergang* statt. Lili Fischer hatte in den 1970er Jahren das Konzept der empirischen Feldforschung in die Kunst übertragen und integrierte Heilpflanzen und Insekten in ihre Kunstpraxis. In Bergen performte die Aktionskünstlerin vor rund 40 geladenen Gästen ihre sogenannte *Gewürzpredigt für Pfeffersäcke* (Abb. 6).

A special action took place in 1986 to accompany Lili Fischer's edition *Räuchergang* [smoking session]. In the 1970s, Lili Fischer had transferred the concept of empirical field research to art, integrating medicinal plants and insects into her artistic practice. In Bergen, the action artist performed her so-called *Gewürzpredigt für Pfeffersäcke* [Spice Sermon for Pepper Bags] in front of some forty invited guests (Fig. 6).

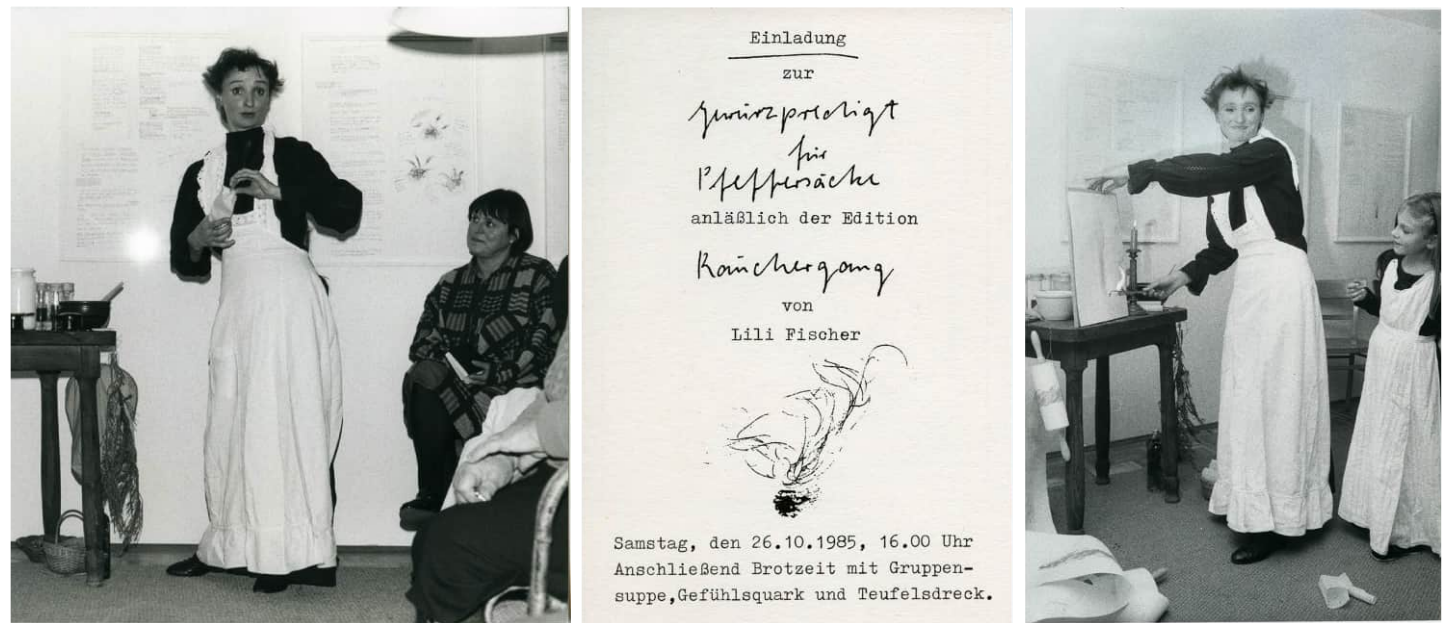


Abb. 6 / Fig. 6

In der interaktiven Performance assistierte die Tochter von Barbara Gross. Bei Anbruch der Dämmerung trat Lili Fischer in langem schwarzem Gewand mit Schürze vor die Gäste, hielt an einem Gewürzpult ihre Predigt mit *Räuchergang* durch die ‚Anrufung der Gewürze‘ und teilte Gewürzproben und Rezepte aus. Die Gäste verfolgten das Geschehen, begaben sich zu den Rauchquellen und sammelten Inspirationen für die bei ihnen durch die Gerüche wachgerufenen Verwendungsmöglichkeiten.¹¹ Einige Ergebnisse des *Räuchergangs* sind in der signierten Edition enthalten.

Barbara Gross's daughter assisted in the interactive performance. At dusk, Lili Fischer appeared before the guests in a long black robe with an apron, delivered her sermon at a spice lectern with a smoking process through the 'invocation of spices', and handed out spice samples and recipes. The guests followed the events, approached the sources of the smoke, and were inspired by the possible uses evoked by the scents.¹¹ Some of the results of the *Räuchergang* are included in the signed edition.

Bis 1985 hatte die *Edition Gross* Einzelgrafiken und Mappenwerke von mehr als 30 Künstlerinnen verlegt.¹² 1988 fand die letzte Ausstellung in Bergen statt und Barbara Gross gründete eine Galerie in München.

By 1985, *Edition Gross* had published individual prints and portfolios by more than thirty women artists.¹² In 1988, the last exhibition was held in Bergen, and Barbara Gross founded a gallery in Munich.

im sternen Kammerlein versuchte ich
meine Erwartungen und Ansprüche zu
Papier zu bringen und merkte, daß ich
in Utopien schwelgte, die so nicht zu-

heranzuwürschtem, sondern erheben
die aufgenommenen Kredite zurückzah-
len zu können und einem Fernziel von
bezahlter Arbeit entgegenzusteuern.

Ordnungszeiten: Mo-Fr 10-18.30,
Sa 10-14 Uhr

Noch lebe ich vom eigenen



Edition Barbara Gross

Geld

Seit ungefähr einem Jahr
betreibe ich
eine Edition, die Bilder
von Künstlerinnen herausbringt.
Eine Edition bedeutet,
daß es Kunstwerke
in der Auflage von mehreren
Exemplaren gibt,
sei es als
Druckgrafik
(wie Radierung,
Lithografie, etc.)
oder als Fotos.
Bei mir sind aber auch
kleine Originale,
(die in Serienarbeit
entstanden sind), zu finden.

12

¹ Brief von Barbara Gross an Ulrike Evers, Berlin, 25.05.1980.

² Ebd.

³ Briefe von Barbara Gross an Gisliind Nabakowski, o.O., 17.02.1981 und 13.03.1981.

⁴ Nabakowski, Gisliind / Sander, Helke / Gorsen, Peter (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Frankfurt am Main 1980 (Nabakowski / Sander / Gorsen 1980).

⁵ Typoskript verfasst von Barbara Gross, 1983.

⁶ Brief von Barbara Gross an Ursula Krinzinger, Gräfelfing, 11.05.1981.

⁷ Ausstellung *Typisch Frau*, Bonner Kunstverein und Galerie Magers 19.09.-01.11.1981.

⁸ Brief von Barbara Gross an Margarethe Jochimsen, o.O., 20.02.1981.

⁹ Brief von Barbara Gross an Maria Lassnig, Bergen, 10.08.1981.

¹⁰ Eiblmayr, Silvia / Export, Valie / Prischl-Maier, Monika (Hrsg.): *Kunst mit Eigensinn. Internationale Ausstellung aktueller Kunst von Frauen*. Ausst.-Kat. Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1985 (Begleitheft).

¹¹ Vgl. Kronawitter-Rintelen, Edith: 'Nach dem Gefühlsquark kommt der Räuchergang', *Süddeutsche Zeitung* 31.10./01.11.1985; Müller, Dorothee: 'Feminismus in der Provinz', *Süddeutsche Zeitung*, 14./15.08.1986.

¹² Gross 1983 (siehe Fußnote 5).

¹ Letter from Barbara Gross to Ulrike Evers, Berlin, 25 May 1980 [translated].

² Ibid. [translated].

³ Letters from Barbara Gross to Gisliind Nabakowski, location unknown, 17 February 1981 and 13 March 1981.

⁴ Gisliind Nabakowski, Helke Sander, and Peter Gorsen (eds.), *Frauen in der Kunst* (Frankfurt am Main 1980) [Nabakowski/Sander/Gorsen 1980].

⁵ Barbara Gross, untitled typescript, 1983 [translated].

⁶ Letter from Barbara Gross to Ursula Krinzinger, Gräfelfing, 11 May 1981.

⁷ *Typisch Frau*, Bonner Kunstverein and Galerie Philomene Magers, Bonn, 19 September – 11 November 1981.

⁸ Letter from Barbara Gross to Margarethe Jochimsen, location unknown, 20 February 1981.

⁹ Letter from Barbara Gross to Maria Lassnig, Bergen, 10 August 1981.

¹⁰ Eiblmayr, Silvia / Export, Valie / Prischl-Maier, Monika (eds.): 'Kunst mit Eigensinn. Internationale Ausstellung aktueller Kunst von Frauen', exhib. Cat. Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna 1985 (booklet).

¹¹ See: Edith Kronawitter-Rintelen: 'Nach dem Gefühlsquark kommt der Räuchergang', *Süddeutsche Zeitung*, 31 October/1 November 1985; Dorothee Müller: 'Feminismus in der Provinz', *Süddeutsche Zeitung*, 14/15 August 1986.

¹² Gross 1983 (see note 5).

FRAUEN ♀ MUSEUM

Vom 7. August 1982 bis 30. September zeigen wir die Ausstellung der Edition Gross

Frauenbilder

Maria Lassnig
Annalies Klophaus
Niki de Saint Phalle
• Verita Monselles
Annegret Soltau
Ulrike Rosenbach
Valie Export
Katharina Sieverding
Anna Blume
Ingeborg Lüscher
Elvira Bach
Sarah Schumann
Gisela Breitling



**Fotoarbeiten und
Grafik von
Künstlerinnen**

ANNA BLUME, s/w Lithografie, 1981, Auflage 70 Exemplare,
numeriert und handsigniert, Format 76 x 55,5 cm

Zur Ausstellungseröffnung am 7.8.82 um 20.00 Uhr laden wir herzlich ein
Am selben Abend werden die Ausstellungen
Mythenräume - Frauengärten und die
"Serie Selbst" von Helga Bosten eröffnet, geöffnet ist auch das Gastatelier von
Rsowitha Lüder

Frauen Museum e. V.
Marianne Pitzen Edelgard Breitkopf
Im Krausfeld 10
5300 Bonn 1
Tel. 0228/69 13 44

Öffnungszeiten:
Dienstag - Sonntag 15 - 18.00 Uhr

Bankverbindung: Sparkasse Bonn (BLZ 380 50000)
Konto-Nr. 19 000 819

CONTINUUM

Initiativen zur Förderung der Kunst von Frauen

„Das CONTINUUM will der globalen Diaspora-Situation von Künstlerinnen entgegenwirken. Die Münchener Künstlerinnen Annalies Klophaus und Barbara Hammann und die Herausgeberin der Künstlerinnen-Edition Barbara Gross haben sich zum CONTINUUM zusammengeschlossen und erarbeiten aufgrund ihrer unterschiedlichen Fähigkeiten neue Perspektiven für eine zeitgemäße Kunstvermittlung.“

Konzeptpapier: ‚CONTINUUM. Verein zur Förderung der Kunst von Frauen e.V. München‘

CONTINUUM – Initiatives to Promote Art by Women

‘CONTINUUM aims to counteract the global diaspora situation of women artists. The Munich-based artists Annalies Klophaus and Barbara Hammann and the publisher of Edition Barbara Gross, which focuses on women artists, have joined forces to form CONTINUUM and are developing new perspectives for the mediation of contemporary art on the basis of their different skills.’

Concept paper: ‘CONTINUUM. Verein zur Förderung der Kunst von Frauen e.V.’, Munich [translated]

sediment No. 33 | <https://doi.org/10.11588/sediment.2024.33.104351>

... sondern wir wollen zeigen, wie verhin-
... diese Strukturen gewirkt haben.
... wir einen Freiraum.

... bedrohend, daß die Gesell-
... nstler und Künstlerinnen
... renzdruck auseinander-

... el: In der Vorbereitungs-
... zu unserer Gegenausstellung, die
... „Aktuell(e) 83“ nennen, wurde ich

... und wieder gefragt,
... keine Männer zulassen. Das

... darüber den, was

... dabei

... harmon-

... und Frau

... lang werden

... für Männer ma-

... und

... und

... und

... und

... und

... und

... und

... und

... und

... und

... und



Barbara Gros
Wille zur Ma
Der Wille zu
aber notwend
kommt als ein
Der Gedanke
daß sich die I
sammentun,
Zeit für ihre A
chen wurde es
mit den Kü
geschlossen, da
mittlerinnen g
des Lenbachh
zwischen ist N
der Künstlerin

Claudia Jaeck
sammenstellun



s: Den Frauen wird der
acht nicht zugestanden.
Macht und Ehrgeiz ist
ig, damit mehr heraus-
begabter Dilettantismus.
von NET war deshalb,
Kunstvermittlerinnen zu-
um den Künstlerinnen
arbeit zu lassen. In Mün-
notwendig, daß wir uns
nstlerinnen zusammen-
es zuwenige Kunstver-
ibt, um gegen die Macht
auses aufzukommen. In-
NET zum Betätigungsfeld
nen geworden.

el: Durch die jetzige Zu-
g von Künstlerinnen

fleischten Grenzen gesprengt. Ist das
nicht gut? . . .

Annelies Klophaus: . . . Die Tatsache
ist, daß wir noch nicht so viele Kunst-
vermittlerinnen haben wie Künstlerin-
nen. Künstlerinnen korrumpieren ihre
Notwendigkeit nicht so schnell wie Ver-
mittlerinnen oder Kritikerinnen in der
Presse, die sich schnell den männlichen
Kategorien anpassen, um es sich nicht
zu verderben . . . Was die Künstlerin-
nen in den letzten Jahren allerdings
herausgebracht haben, ist vergleichbar
mit dem Allround-Genie Leonardo da
Vinci. Die Frauen sind nicht nur Male-
rinnen, nicht nur Köchinnen, nicht nur
Geliebte, sondern sie beginnen auch ih-
re verschiedenen Rollen positiv einzu-
setzen. Das sind die Wurzeln der neuen

Barbara Hamann: Also nicht die Tren-
nung von theoretischen Objekten, sinn-
entleert und im Museum abgesetzt,
sondern aus dem Leben wachsend. Da
steht der Mensch dahinter.

Annelies Klophaus: Der Sinn dieses ge-
genwärtigen Lebens scheint uns nicht
mehr nachgehbar und nachvollziehbar
zu sein. Jeder einigermaßen erlebnisfä-
hige und kritische Mann wird auch auf
diesen Gedanken kommen. Wir wollen
unsere Arbeit auf keinen Fall von Män-
nern getrennt sehen. Meine
„ER/SIE“-Kunst als beschwörende
Sprache ist der Wunsch, daß man sich
wieder nähert und respektiert.

Claudia Jaeckel: Berührungsängste
sind nach wie vor da . . .

**Gruppenbild mit „Herr“: D
len“ gegen Damen Claudia
Barbara Groß, Barbara Ha
Annelies Klopstock im Ges
dem weiter links stehenden K
sinn.**





AKTUELL(e) 83
Münchner Künstlerinnen

Am 20. September wird in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, die Ausstellung "Aktuell 83" eröffnet - eine Ausstellung, die mit je zehn Künstlern die gegenwärtige Kunstszene der vier Städte Mailand, Wien, Zürich und München widerspiegeln soll.

Im Gegensatz zu Wien, Zürich und Mailand wurde für München keine einzige Künstlerin zur Teilnahme an der "Aktuell 83" eingeladen. Das entspricht einer Kulturpolitik, die in München seit Jahren zu beobachten ist.

- Nicht eine einzige Künstlerin wurde (zunächst) zum Wettbewerb um die künstlerische Ausgestaltung des Kulturzentrums am Gasteig aufgefordert.
- Keine einzige Arbeit einer Bildhauerin war bei der Eröffnung der IGA ausgestellt.
- Seit über einem Jahr zeigt das Lenbachhaus bei der Präsentation seiner aktuellen Ankäufe keine Werke von Künstlerinnen mehr.
- Der von Gabriele Münter gestiftete Förderpreis wurde noch nie an eine Künstlerin vergeben.

Diese für die Münchener Künstlerinnen unbefriedigende Situation basiert auf der einseitigen Perspektive der Kulturverantwortlichen dieser Stadt.

Um das Bild der Münchener Kunstszene zurechtzurücken, findet parallel zur "Aktuell 83" die Ausstellung "AKTUELL(e) 83" statt, die von einer Gruppe Münchener Künstlerinnen und Kunstvermittlerinnen getragen wird: Regine von Chossy, Verena von Gagern, Barbara Gross, Barbara Hammann, Claudia Jaeckel, Annalies Klophaus, Dagmar Rhodius.

Im Rahmen einer gemeinschaftlichen Installation wird ein Programm mit zahlreichen Vorträgen, Aktionen, Diskussionen und offenen Abenden den Besuchern Gelegenheit geben, sich über Bildende Kunst, Literatur- und Filmszene und die allgemeine kulturelle und politische Situation von Künstlerinnen in München, aber auch über München hinaus zu informieren. Optisch, akustisch, sinnlich, intellektuell und menschlich wird es ein Treffpunkt der Auseinandersetzungen und Begegnungen sein.

"AKTUELL(e) 83", die vom 22. September - 5. November 1983 in der POL Galerie stattfinden wird, kann und will keine Gegenausstellung zur "Aktuell 83" sein. Sie will Qualitäten und Problematiken aufzeigen, die in der Vergangenheit der Öffentlichkeit zu wenig bekannt gemacht wurden. Sie will zu Bewußtsein bringen, was Ende des 20. Jahrhunderts auch in einer Stadt wie München längst bewußt sein müßte: daß es auf sämtlichen kulturellen Ebenen Künstlerinnen gibt, die die Münchener Kunstszene entscheidend mittragen und mitprägen.

Bereits 1982 unterstützte Barbara Gross in einem Brief an die Künstlerin Hella Santarossa die Kritik der Berliner Künstlerinneninitiative, die gegen den systematischen Ausschluss von Künstlerinnen in der von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal im Berliner *Gropius Bau* kuratierten Großausstellung *Zeitgeist* und die damit einhergehende Diskriminierung protestierte.¹

Auch in München regte sich 1983 unter den Künstlerinnen Unmut über die Ausstellung *Aktuell '83* in der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus*. Mit dem Anspruch einer Überblicksausstellung angetreten und als großes städtisches Ereignis gefeiert, wurde in der Ausstellung kein einziges Werk einer Münchner Künstlerin gezeigt. Dies war für die Mitglieder der Frauengruppe *NET (Arbeitsgruppe für internationalen Informationsaustausch in der Kunst)* Regine von Chossy, Verena von Gagern, Barbara Gross, Barbara Hammann, Claudia Jaeckel, Annalies Klophaus und Dagmar Rhodius der Anlass zu einer eigenen Aktion namens *AKTUELL(e) 83* (Abb. 1), die in der *Galerie POL* von Claudia Jaeckel-Göbel stattfand.²

In einem Brief an die Stadträtinnen vom 12. Juli 1983 wandten sie sich gegen eine Kulturpolitik „die die Frauen mißachtet und die in den letzten Jahren vor allem in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und im Kulturreferat der Stadt zu beobachten ist“³. Sie kritisierten damit vor allem die von Direktor Armin Zweite im *Lenbachhaus* ausgerichtete Ausstellung, indem sie in einer gemeinsamen Installation auf großen Schrifftafeln schlichtweg ihre eigenen Biografien in der *Galerie POL* ausstellten. Barbara Gross betonte im Interview zu den Zielen der Frauengruppe *NET*: „Es geht wirklich nicht um geschlechtsspezifische Auswahl in Sachen Kunst. Die Auswahlkommissionen und die Sehweisen sind allerdings geschlechtsspezifisch, denn da sitzen vor allem Männer, die nicht sehen, was Frauen machen. Die Besonderheiten der weiblichen Erfahrungen fallen da unter den Tisch.“⁴ (Abb. 2)

As early as 1982, Barbara Gross wrote a letter to the artist Hella Santarossa supporting the criticism of the Berlin women artists' initiative, which protested the systematic exclusion of women artists from the major exhibition *Zeitgeist*, curated by Christos M. Joachimides and Norman Rosenthal, at the *Gropius Bau* in Berlin and the associated discrimination.¹

In 1983, there was also discontent among women artists in Munich about the exhibition *Aktuell '83* at the *Städtische Galerie im Lenbachhaus* [Municipal Gallery in the Lenbach House]. Intended as a survey exhibition and celebrated as a major city event, not a single work by a Munich-based woman artist was included in the exhibition. This prompted the members of the women's group *NET (Arbeitsgruppe für internationalen Informationsaustausch in der Kunst)* [Working Group for the International Exchange of Information in the Arts] – Regine von Chossy, Verena von Gagern, Barbara Gross, Barbara Hammann, Claudia Jaeckel, Annalies Klophaus, and Dagmar Rhodius – to organise their own action entitled *AKTUELL(e) 83* (Fig. 1), which took place at Claudia Jaeckel-Göbel's *Galerie POL*.²

In a letter to the city councillors dated 12 July 1983, they spoke out against a cultural policy 'which disregards women and which has been particularly evident in recent years both in the Städtische Galerie im Lenbachhaus and in the city's Department of Culture'³. In particular, they criticised the exhibition organised by director Armin Zweite at the *Lenbachhaus* by simply exhibiting their own biographies in a joint installation on large panels in *Galerie POL*. In an interview, Barbara Gross emphasised the aims of the women's group *NET*: 'When it comes to art, it's not really about gender-specific selection. But the selection committees and the viewpoints are gender-specific, because it's mainly men who sit there and don't see what women are doing. The particularities of the female experience fall by the wayside.'⁴ (Fig. 2)



Abb. 2 / Fig. 2

Die (Gegen-)Ausstellung fand in der Öffentlichkeit großes Interesse, wie zahlreiche Presseartikel im Archiv von Barbara Gross belegen. So sah László Glózer in der *Süddeutschen Zeitung* bezüglich der getroffenen Auswahl keine Grundlage für die Bevorzugung von zehn Positionen aus jeder der Städte: „Die vier Städte, Wien, Mailand, Zürich und München, sind ein willkürliches Programm, künstliche Regulative.“⁵ Und er bekundete seine Sympathie für die Aktion der Münchner Frauengruppe: „Deshalb erscheint uns die Demonstration von einer Reihe Münchener Künstlerinnen, die in einer Galerie in der Leopoldstraße nichts als ihre Lebens- und Werkkläufe auf Großtafeln ausstellen, vollauf verständlich.“⁶ Während der ‚Protestausstellung‘ wurde die *Galerie POL* für Vorträge und Gesprächsabende – auch von Filmschaffenden und Schriftstellerinnen – rege genutzt und die Aktion kontrovers diskutiert. Unter den Filmschaffenden war auch die deutsche Regisseurin Margarete von Trotta eingeladen, die 1981 mit ihrem Film *Die bleierne Zeit* (1981) als erste Filmemacherin mit dem Goldenen Löwen der *Internationalen Filmfestspiele von Venedig* ausgezeichnet wurde und weltweite Bekanntheit erlangte.⁷ Während eines Diskussionsabends kam auch Kritik an der Vorgehensweise auf: Ob sich die Künstlerinnen nicht dadurch in ein „Getto hineinmanövrieren“⁸ würden. Der unermüdliche Einsatz der sieben Frauen hätte zumindest eines erreicht: „[...] daß ein Problem ins Bewußtsein gedrungen ist“⁹, so das Resümee der Kunstkritikerin Hanne Weskott.

Angesichts der auch in den Folgejahren stets fehlenden Kontinuität in der Beteiligung von Künstlerinnen an Vergabe- und Ausstellungsprojekten in München planten Barbara Gross sowie die Künstlerinnen Barbara Hammann und Annalies Klophaus die Gründung eines Fördervereins mit dem programmatischen Namen *CONTINUUM*. Die Manifestationen und Vorwürfe der Benachteiligung von Künstlerinnen in München blieben nicht ohne Folgen: Am 5. März 1985 stimmte das Kulturreferat der Landeshauptstadt München der räumlichen und finanziellen Förderung des Projekts *CONTINUUM* mit einem Zuschuss von 35.000 DM zu.¹⁰ Diese Entscheidung führte am 1. Mai 1985 zur Gründung von *CONTINUUM – Verein zur Förderung der Kunst von Frauen e.V.* Ihre Ziele formulierten die Gründerinnen in einem prägnanten Konzeptpapier: „Die kontinuierliche Förderungs-, Forschungs- und Vermittlungsarbeit für die impulsgebende bildende Kunst von Frauen und die lebensfördernde Kunst von Männern sowie die Stabilisierung des fehlenden internationalen Beziehungsgeflechts zwischen Künstlern/innen, Museen, Sammlern und Kunstinteressierten sehen wir als Hauptaufgabe von *CONTINUUM*.“¹¹ (Abb. 3)

The (counter-)exhibition attracted a great deal of public interest, as evidenced by numerous press articles in the Archive of Barbara Gross. László Glózer in the *Süddeutsche Zeitung*, for example, saw no basis for favouring ten positions from each city in the selection made: ‘The four cities – Vienna, Milan, Zurich, and Munich – are an arbitrary programme, an artificial regulation.’⁵ And he expressed his sympathy for the action of the Munich women’s group: ‘That’s why the demonstration by a number of Munich women artists, who are exhibiting nothing but their CVs on large panels in a gallery in Leopoldstrasse, seems to us completely understandable.’⁶ During the ‘protest exhibition’, *Galerie POL* was actively used for lectures and discussion evenings – also by women filmmakers and writers – and the action was the subject of controversial debate. Among the filmmakers invited was the German director Margarete von Trotta, who in 1981 became the first woman filmmaker to win the *Golden Lion* at the *Venice International Film Festival* for her film *Marianne and Juliane* (1981), which brought her worldwide fame.⁷ During a discussion evening, the approach was also criticised: whether the women artists were not thereby ‘manoeuvring themselves into a ghetto’⁸. But, as the art critic Hanne Weskott summed up, the tireless efforts of the seven women had achieved at least one thing: ‘[...] that a problem has been brought to the fore.’⁹

In view of the lack of continuity in the participation of women artists in public commissions and exhibition projects in Munich in the following years, Barbara Gross, together with the artists Barbara Hammann and Annalies Klophaus, planned to found a support association with the programmatic name *CONTINUUM*. The manifestations and accusations of discrimination against women artists in Munich were not without consequences: On 5 March 1985, the Cultural Department of the City of Munich agreed to support the *CONTINUUM* project financially and in terms of exhibition space with a grant of DM 35,000.¹⁰ This decision led to the founding of *CONTINUUM – Verein zur Förderung der Kunst von Frauen e.V.* [Association for the Promotion of Women’s Art] on 1 May 1985. The founders formulated their aims in a concise concept paper: ‘We see the main task of *CONTINUUM* as being the continuous promotion, research, and mediation of the stimulating visual art of women and the life-enhancing art of men, as well as the stabilisation of the missing international network of relationships between artists, museums, collectors, and art lovers.’¹¹ (Fig. 3)

Continuum

VEREIN ZUR FÖRDERUNG DER KUNST VON FRAUEN E.V. MÜNCHEN

Das Continuum will der globalen Diaspora-Situation von Künstlerinnen entgegenwirken. Die Münchner Künstlerinnen Annalies Klophaus und Barbara Hammann und die Herausgeberin der Künstlerinnen-Edition Barbara Gross haben sich zum Continuum zusammengeschlossen und erarbeiten aufgrund ihrer unterschiedlichen Fähigkeiten neue Perspektiven für eine zeitgemäße Kunstvermittlung.

Als Künstlerinnen begreifen Annalies Klophaus und Barbara Hammann diesen Arbeitsprozeß als wesentlichen Bestandteil ihrer kreativen Tätigkeit, der als notwendiges Regulativ eingefahrener Vermittlungsmechanismen wirken soll.

Eine konzentrierte, langfristige Forschungs- und Vermittlungsarbeit für die Kunst von Frauen wurde bereits 1983 von uns bei der »AKTUELL(e) '83« in der Galerie POL, München, gefordert, einer multimedialen Veranstaltungs- und Ausstellungsreihe, die von uns als Gegendarstellung zur offiziellen Ausstellung »aktuell '83« in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus organisiert wurde. Die Veranstaltungsreihe zur Situation der Frauen in der Kunst in der Galerie POL, München wurde zu einem großen Erfolg. Zum ersten Mal trafen sich hier die kulturschaffenden Frauen aus allen Medien in München. Bereits damals formulierten wir gemeinsam: KEINE weiteren Kunstghettos für Frauen sondern paritätische Beteiligung und Mitgestaltung des Kulturlebens der Stadt München. Continuum schließt in seinem humanitären Anspruch die Kunst von Männern nicht aus, wir sind gegen die Entstehung neuer Monokulturen, daher werden wir uns auch für die lebensfördernde Kunst von Männern einsetzen.

Das Continuum will sich schwerpunktmäßig für die impulsgebende Kunst von Frauen einsetzen, ohne Altersbegrenzung. Hauptintention: Lebenswerke statt Nachlaßverwaltung. Bei der Auswahl der Werke der Künstlerinnen beschränken wir uns auf die Arbeiten, die für uns in ihrem innovativen und impulsgebenden Gehalt die kreative Interdependenz von Leben und Werk markieren.

Die kontinuierliche Förderungs-, Forschungs- und Vermittlungsarbeit für die impulsgebende bildende Kunst von Frauen und die lebensfördernde Kunst von Männern sowie die Stabilisierung des fehlenden internationalen Beziehungsgeflechtes zwischen Künstlern/innen, Museen, Sammlern und Kunstinteressierten sehen wir als Hauptaufgabe von Continuum.

Auf die Ausstellung »Ute Lechner, Skulpturen 1980–1985« mit Gespräch und Publikation in der Ladengalerie Lothringerstraße 13 in München, 27. 11.–15. 12. 1985, folgt 1986 eine von Continuum erarbeitete internationale Ausstellung mit Künstlerinnen außergewöhnlicher Qualität und Reputation, die bis heute in München nicht angemessen vorgestellt wurden. Parallel zur Ausstellung findet eine intensive Vermittlungsarbeit statt.

Continuum wird unterstützt vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München.

Barbara Gross
Inkofenerstraße 6
8052 Bergen/Moosburg
Tel. (087 64) 14 79

Dr. Barbara Hammann
Schleißheimer Str. 60
8000 München 2
Tel. (089) 5 23 44 42

Annalies Klophaus
Thalkirchnerstr. 51 Rgb.
8000 München 2
Tel. (089) 77 88 66

Continuum e.V. München, Verein zur Förderung der Kunst von Frauen
Postscheckkonto München 175 701–801 (BLZ 700 100 80)
Spendenkonto: Stadtkasse, PS-Kto. Mchn. 115–804 (BLZ 700 100 80)
Verwendungszweck: C 213 Continuum e.V.

Ein Jahr später, 1986, wurde *CONTINUUM* das *Museum Villa Stuck* für eine eigene Ausstellung zur Verfügung gestellt. Vom 19. Juni bis 27. Juli 1986 fand die Gruppenausstellung *bestehend – lebend – gegenwärtig* von Frauen aus drei Generationen mit Arbeiten von Monika Baumgartl, Renate Bertlmann, Shigeko Kubota, Lidy von Lüttwitz und Nancy Spero statt (Abb. 4). Zur Auswahl der Künstlerinnen berichtete Barbara Gross in einem Interview in *Monopol* 2015 rückblickend: „Louise Bourgeois stand ebenfalls auf unserer Liste, wir konnten uns jedoch den Transport der Arbeiten nicht leisten. Das waren schwere Skulpturen, die aus Amerika hätten geliefert werden müssen. Ich kannte sie bereits über eine feministische Zeitschrift aus den USA – darüber kannte ich die ganzen in Amerika tätigen Künstlerinnen, ob sie nun anerkannt waren oder nicht. Ich erinnere mich noch genau an die Abbildung einer Marmorfigur von Bourgeois. Nancy Spero war günstiger, da ihre Papierarbeiten sich natürlich einfacher verpacken und verschicken ließen.“¹²

One year later, in 1986, *Museum Villa Stuck* was made available to *CONTINUUM* for its own exhibition. From 19 June to 27 July 1986, the group exhibition *bestehend – lebend – gegenwärtig* [Existing – Living – Present] was held, featuring works by women artists from three generations: Monika Baumgartl, Renate Bertlmann, Shigeko Kubota, Lidy von Lüttwitz, and Nancy Spero (Fig. 4). Reflecting on the selection of artists, Barbara Gross reported in a 2015 interview in *Monopol*: ‘Louise Bourgeois was also on our list, but we couldn’t afford to transport the works. They were heavy sculptures that would have had to be shipped from America. I already knew her from a feminist magazine in the United States – I knew all the women artists working in America, whether they were recognised or not. I still remember the illustration of a marble figure by Bourgeois. Nancy Spero was less expensive, because, of course, her works on paper were easier to pack and ship.’¹²

bestehend - lebend - gegenwärtig



Continuum
Museum Villa Stuck



Abb. 5 / Fig. 5

Die Ausstellung präsentierte nicht nur erstmalig Werke von Nancy Spero in einem Museum in Deutschland, sondern sorgte auch durch das Podiumsgespräch zwischen Barbara Gross und Nancy Spero für mediale Aufmerksamkeit (Abb. 5). Hanne Weskott schrieb im *KUNSTFORUM International* zur Ausstellung: „Hinter dem leicht pathetisch anmutenden Titel verbirgt sich eine Schau, die dank ihrer außerordentlichen Qualität sicher mehr für die Anerkennung von Kunst von Frauen leistet als so manch großes Wort. [...] Ohne die einfach nicht mehr zu überhörende und übersehende Präsenz von Frauen in allen Bereichen des Lebens wäre wahrscheinlich weder ein Kulturreferent der Stadt München noch eine Hypo-Kulturstiftung noch ein Siemens-Kunstfonds bereit gewesen, in eine Ausstellung mit nur weiblichen Teilnehmerinnen zu investieren.“¹³

The exhibition not only presented works by Nancy Spero for the first time in a German museum, but also attracted media attention thanks to the panel discussion between Barbara Gross and Nancy Spero (Fig. 5). Hanne Weskott wrote about the exhibition in *KUNSTFORUM International*: ‘Behind the somewhat emotive title lies an exhibition that, thanks to its extraordinary quality, certainly does more for the recognition of women's art than many big words. [...] Without the presence of women in all areas of life, which can simply no longer be ignored or overlooked, neither a cultural officer of the City of Munich nor a Hypo-Kulturstiftung [Hypo Cultural Foundation] or a Siemens-Kunstfonds [Siemens Art Funds] would probably have been prepared to invest in an exhibition with only female participants.’¹³

Die Tatsache, dass Künstlerinnen bei großen Ausstellungsvorhaben trotz kurzfristiger Berühmtheit in der Vergangenheit und auch gegenwärtig oft übergangen worden seien, werde am Beispiel von Lüttwitz besonders deutlich, wie Hanne Weskott erläuterte: „Allen voran sei hier Lidy von Lüttwitz, Jahrgang 1902, gestellt, weil bei ihr zwischen Qualität und öffentlicher Anerkennung ein fatales Mißverhältnis besteht.“¹⁴ Obwohl Lidy von Lüttwitz 1960 eine Ausstellung in der renommierten *Galerie Günther Francke* gehabt hatte, gab es bis 1984 eine Lücke in ihrer Ausstellungsbio-graphie. Die in Oberbayern lebende Bildhauerin war mit 84 Jahren die älteste unter den Künstlerinnen, deren Skulpturengarten im zentralen Raum der *Museum Villa Stuck* präsentiert wurde (Abb. 6). Barbara Gross hatte zur Ausstellungsvorbereitung mit Annalies Klophaus den Hof und das Atelier von Lidy von Lüttwitz für die Auswahl der Skulpturen besucht.

The fact that women artists, despite brief periods of fame, have often been ignored in major exhibition projects, both in the past and today, is particularly evident in the case of Lidy von Lüttwitz, as Hanne Weskott explains: ‘Lidy von Lüttwitz, born in 1902, should be mentioned first and foremost, because in her case there is a fatal disproportion between quality and public recognition.’¹⁴ Although von Lüttwitz had had an exhibition at the prestigious *Galerie Günther Francke* in 1960, there was a gap in her list of exhibitions until 1984. At the age of eighty-four, the sculptor, who lived in Upper Bavaria, was the oldest of the artists whose sculpture garden was presented in the central room of *Museum Villa Stuck* (Fig. 6). Barbara Gross had visited Lidy von Lüttwitz’s farmhouse and studio with Annalies Klophaus to prepare for the exhibition and select the sculptures.



Abb. 6 / Fig. 6

Eine sehr gegensätzliche Position nahmen die multi-medialen, raumgreifenden Video-Installationen von Shigeko Kubota ein. Kubota kam Anfang der 1960er Jahre mit der Fluxus-Bewegung in Kontakt und hatte über Yoko Ono 1963 Nam June Paik kennengelernt, den sie 1977 heiratete. Ihre Arbeiten in der *Museum Villa Stuck* waren alle Marcel Duchamp gewidmet, den sie im Flugzeug nach Buffalo 1968 kennengelernt hatte. Diese Begegnung veranlasste sie zu einer langjährigen Auseinandersetzung mit Duchamp in ihren eigenen Arbeiten (Abb. 7).

The expansive multimedia video installations by Shigeko Kubota provided a contrast. Kubota came into contact with the Fluxus movement in the early 1960s and met Nam June Paik in 1963 through Yoko Ono. The two married in 1977. Her works at *Museum Villa Stuck* were all dedicated to Marcel Duchamp, whom she met on a flight to Buffalo in 1968. This encounter led her to explore Duchamp in her own work for many years (Fig. 7).



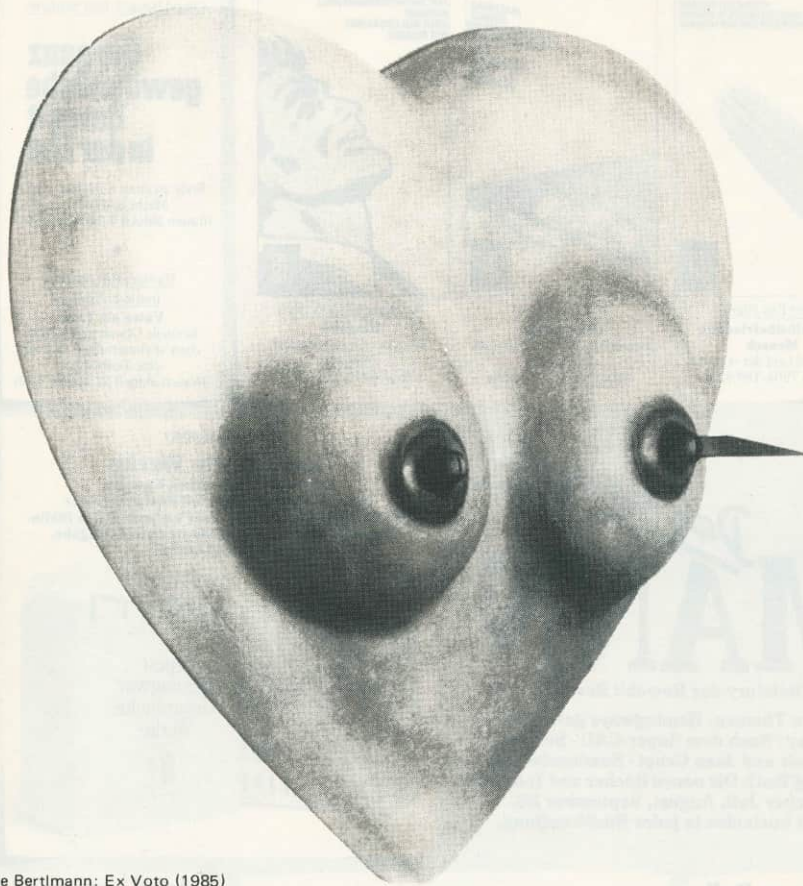
Abb. 7 / Fig. 7

Unter den Künstlerinnen der Ausstellung setzte sich besonders schonungslos Renate Bertlmann in ihren Arbeiten mit der Verletzbarkeit der Frau und den Unterdrückungsmechanismen in der Sexualität auseinander. Mediale Aufmerksamkeit fand ihr Objekt *EX VOTO* – ein Herz mit zwei Brüsten, aus einer der Brüsten ragt ein scharfes Skalpell hervor (Abb. 8). Bertlmann reflektierte in ihren Objekten, inwieweit die der Frau zugewiesene Rolle auf einen Sprach-, Gefühls- und Verhaltenskodex festgelegt ist.

Among the artists in the exhibition, Renate Bertlmann's works were particularly unsparing in their examination of women's vulnerability and the mechanisms of sexual repression. Her object *EX VOTO* – a heart with two breasts, from one of which a sharp scalpel protrudes – attracted media attention (Fig. 8). Bertlmann's objects reflect the extent to which the role assigned to women is determined by a code of language, emotions, and behaviour.

K U L T U R

München
Stadt-Zeitung
No. 14 / 1986



Renate Bertlmann: Ex Voto (1985)

FEMMES FATALES

CONTINUUM

Der Förderverein für Frauenkunst, Continuum, präsentiert in der Stuckvilla fünf Weltklasse-Künstlerinnen. Ein einmaliges Projekt in München. Bis 27. Juli.

Der Titel spricht für sich: „bestehend – lebend – gegenwärtig“. Das ist die Kunst der fünf Künstlerinnen aus drei Generationen, die in der Stuckvilla nicht erst vorgestellt werden müssen. Lidy von Lüttwitz (84), Renate Bertlmann (43), Monika Baumgartl (44), Nancy Spero (60) und Shigeko Kubota (49) beziehen seit Jahrzehnten eigenständige wichtige Standpunkte in der Kunst. Ihre Arbeiten sind zeitgemäß-unmodisch abseits von kurzlebigen Trends.

KUNST

Lidy von Lüttwitz ist das beste Beispiel, wie man(n) weibliche Kunstästhetik in gesellschaftliche Nischen drängt. Ein Vierteljahrhundert war die Plastikerin von der Kunstwelt fast abgeschnitten. 1960 stellte sie zuletzt aus, immerhin in der VIP-Galerie Günther Franke. Fast heiter gelöst wirkt heute im Ateliertrakt ihr Szenarium naturhaft-schlanker Figuren – harmonisch-plastische Erscheinungsformen, die sich auch in der Reihe der Skulptur-Klassiker, von Hans Arp bis Giacometti, sehen lassen können. Nichts ist von der Bitterkeit des unentdeckten Genies zu spüren. Frauen sind zähe Naturen, Künstlerinnen in der Öffentlichkeit einiges gewohnt.

Die Wiener Objektmacherin Renate Bertlmann mußte sich von Mann wie Frau herbe Kritik anhören. Von schlechtem Geschmack war da die Rede, macht doch die Künstlerin voll Ironie aus Sex-Requisiten Kunst. „Messerbrüste“ und „Vertreter-Kof-

fer“, ein Samtkasten mit einer ganzen Batterie Straß-beflitterter, Pariser-überstülpter Penisersatzkerzen, sind nur zwei ihrer Corpi delicti. Ihre Trilogie „Amo, ergo sum“ (ich liebe, also bin ich) charakterisiert treffend, wie eine Frau männliche Begriffe ironisch umsetzt. Eine powervolle Anima, die den Eros attackiert.

Krieg, Folter, Unterdrückung klagt die Amerikanerin Nancy Spero in ihren fortlaufenden Papiercollagen an. Anarchisch dreht die Künstlerin den Spieß um. Als Gegenpol zur (bestehenden) männlichen Macht bezieht sie sich ganz betont nur auf archaisch weibliche Machtbilder. Nancy Speros Frauenfiguren sind immer stark, in Action, sie setzen sich gegen alles Unmenschliche zur Wehr, gegen Sex, Folter und die Diskriminierung der Frau in der Kunst, auch mit Sprache. Ganz aktuell: Ihre Collage „Mörder, Hoffnung der Frauen“, ein Stück von Kokoschka.

Licht, Zeit und Bewegung Wachstum und Werden beschäftigen die Düsseldorfer Künstlerin Monika Baumgartl. Energetisch Lichtspuren bildet sie auf Fotopapier ab. Lichtbildmalerei, Zeitabläufe materialisiert. Fotografiert mit Bewegung, zu einem Kunstmedium genutzt.

Bezugnehmend auf die Objekt-Kunst Marcel Duchamps arbeitet die New Yorkerin Shigeko Kubota mit einem jungem Medium im Raum. Die japanische Künstlerin machte die Videokunst international bekannt. Sie war Vizevorsitzende der Fluxusgruppe und ist zudem Lebensgefährtin des wohl bekanntesten Videokünstlers: Nam June Paik. Wird er als Vater der Videokunst bezeichnet, müßte man Shigeko Kubota als deren Mutter bezeichnen. „Viva Video ...“ sagt die Künstlerin, die den Ton für Video als Thema entdeckte (Katalog 24 Mark, Ausstellungsführungen Di 15 Uhr und Do 18 Uhr).

GABI CZÖPPA

KALTE STÜCKE

KUNSTRAUM UND LOTH-RINGER STRASSE

Zum 13jährigen Bestehen stellt der Kunstraum auch in der Lothringer Straße zwei Kölner Künstler aus: Horst Münch und Ulrike Nattermüller. Bis 20. Juli.

Grünmetallisch schimmernd eingepreßt in schwarzes Leinwand zieren Spirale und Geflecht das Zeichenbuch der beiden Künstler. Zwei Grundprinzipien der Zeichnung auf dem Buchdeckel. 8 Zeichenblätter, gedruckt, zu einem dicken Künstlerbuch (3 Mark) gebunden. Für Horst Münch und Ulrike Nattermüller war dieses Buch der eigentlich Berührungspunkt, Anlaß genau ihre Bilder jetzt in der Lothringer Künstlerwerkstatt gemeinsam auszustellen.

Doch im Gegensatz zu ihren Zeichnungen, die der Kunstraum in seinen Räumen noch bis Ende Juli zeigt, verbindet ihre Bilder nicht das Prinzip der Arbeitweise. Zeichnungen entstehen oft spontan, weisen bestimmte

Abb. 8 / Fig. 8

Parallel zur Ausstellung organisierte der Verein ein interaktives Begleitprogramm: Neben einem Vortrag von Nancy Spero zu *Protagonists, Victims and Sexual Difference* und einem Diavortrag von Shigeo Kubota fand am 5. und 6. Juli 1986 ein *Treffen unter Kunstvermittler/innen* im Atelier von Annalies Klophaus statt (Abb. 9). Die Teilnehmerinnen wurden gebeten, jeweils eine Künstlerin zum gegenseitigen Informationsaustausch vorzustellen, mit dem Ziel, „ein internationales Beziehungsgeflecht zur Förderung von Künstlerinnen [zu] etablieren, um der Kunst von Frauen die notwendige Anerkennung in der Öffentlichkeit zu verschaffen“¹⁵. Ihr nachhaltiges Ziel formulierten sie kategorisch: „Unser gemeinsamer Einsatz soll dazu beitragen, die Kunstgeschichte richtigzustellen und zu erweitern.“¹⁶

Parallel to the exhibition, the association organised an interactive accompanying programme: in addition to a lecture by Nancy Spero on ‘Protagonists, Victims, and Sexual Difference’ and a slide show by Shigeo Kubota, a *Treffen unter Kunstvermittler/innen* [meeting of art mediators] took place in Annalies Klophaus’s studio on 5 and 6 July 1986 (Fig. 9). Each participant was asked to introduce a woman artist for a mutual exchange of information, with the aim of ‘establishing an international network of relationships for the promotion of women artists in order to give women’s art the necessary public recognition’¹⁵. Their long-term goal was categorical: ‘Our joint efforts are intended to contribute to the correction and expansion of art history.’¹⁶

Abb. 9 / Fig. 9



Diese Anerkennung von Künstlerinnen auf musealer Ebene war zumindest ein erster Teilerfolg von *CONTINUUM* und der Arbeitsgruppe *NET*, ebenso die Tatsache, dass die Ausstellung vom Kulturreferat der Stadt München finanziell unterstützt und eine Gleichstellungsstelle für Frauen in der Stadt München eingerichtet wurde.¹⁷ Indem sich die Mitglieder des Vereins dafür einsetzten, Künstlerinnen bei der Vergabe von Preisen, Stipendien und in Ausstellungen zu berücksichtigen, nahm *CONTINUUM* Einfluss auf den Kunstbetrieb. Im selben Jahr 1986 gelang es *CONTINUUM*, den Ankauf einer Skulptur von Lidy von Lüttwitz an die *Bayerischen Staatsgemäldesammlungen* in München zu vermitteln. Trotz aller Bemühungen war das Weiterbestehen des Vereins aufgrund von Etatkürzungen der Stadt München am Ende des Jahres 1986 finanziell nicht gesichert. Auch konnte die Stadt dem Verein keine weiteren Räume zur Realisierung ihrer Vorhaben zur Verfügung stellen. Am 21. März 1987 beschloss die Mitgliederversammlung schließlich, ihre Arbeit nicht fortzusetzen und den Verein *CONTINUUM* aufzulösen.¹⁸ Die von *CONTINUUM* mit dem unermüdlichen Engagement geleistete Informationsarbeit hat wichtige Impulse für Ausstellungsbeteiligungen von Künstlerinnen in München gesetzt, als auch strukturelle Veränderungen in der städtischen Kulturpolitik bewirkt.

This recognition of women artists at the museum level was at least a first partial success for *CONTINUUM* and the women's group *NET*, as was the fact that the exhibition was financially supported by the Cultural Department of the City of Munich, and that an equal opportunities office for women was set up in the city.¹⁷ By campaigning for the inclusion of women artists in the awarding of prizes, grants, and exhibitions, *CONTINUUM* was able to influence the artworld. In the same year, 1986, *CONTINUUM* succeeded in arranging the purchase of a sculpture by Lidy von Lüttwitz for the *Bayerische Staatsgemäldesammlungen* [Bavarian State Painting Collections] in Munich. Despite all its efforts, by the end of 1986 the continued existence of the organisation was not financially secure due to budget cuts by the City of Munich. The city was also no longer able to provide the Association with premises to carry out its plans. On 21 March 1987, the general assembly finally decided to discontinue its work and to dissolve *CONTINUUM*.¹⁸ The association's tireless efforts to raise awareness of the issue of women's participation in art exhibitions in Munich were instrumental in bringing about structural changes in the city's cultural policy.

▼▲ *Brigitte Jacobs van Renswou*





¹ Brief von Barbara Gross an Hella Santarossa, Bergen, 14.10.1982.

² Weskott, Hanne: „aktuell '83“ oder die große Krise’, *KUNSTFORUM International*, Bd. 67, 1983. S. 166–170.

³ Brief von Regine von Chossy, Verena von Gagern, Barbara Gross, Barbara Hammann, Claudia Jaeckel, Annalies Klophaus und Dagmar Rhodius an Stadträtinnen, o. O., 12.07.1983.

⁴ Unsinn, Rainer: ‚Die Münchener Frauengruppe NET über die Wurzeln der neuen Kunst’, *Münchener Rundschau*, 23.09.1983.

⁵ (László Glózer 1983) Glózer, László: ‚Im Clinch mit der Zeit’, *Süddeutsche Zeitung*, 19.10.1983.

⁶ László Glózer 1983.

⁷ Vgl. Programm *AKTUELL(e) '83*, September 1983.

⁸ Vgl. Weskott, Hanne: ‚Künstlerinnen im Getto?’, *Süddeutsche Zeitung*, 25.10.1983.

⁹ Ebd.

¹⁰ Beschluss des Kulturausschusses vom 05.03.1985; G. G.: ‚Kein Geld für Galerien’, *Abendzeitung München*, 06.03.1985.

¹¹ Vgl. Konzeptpapier *Continuum. Verein zur Förderung der Kunst von Frauen e.V. München*.

¹² Merkel, Ronja: ‚Wer kämpfen muss, fühlt sich unterlegen’, *Monopol*, 27.03.2015, <https://tinyurl.com/monopolfrauen> (abgerufen am 11.03.2024).

¹³ Weskott, Hanne: ‚bestehend-lebend-gegenwärtig. Eine Ausstellung von Continuum im Museum Villa Stuck, München’, *KUNSTFORUM International*, Bd. 85, September/Okttober 1986, S. 295.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Einladung *Continuum e.V.*

¹⁶ Einladung zum *Treffen unter Kunstvermittlern*.

¹⁷ Kolbe, Jürgen: ‚Vorwort’, in: Continuum (Hrsg.): *bestehend-lebend-gegenwärtig*, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München 1986, S. 3.

¹⁸ Vgl. Bericht zur Mitgliederversammlung von *Continuum e.V.* am 21.03.1987.

¹ Letter from Barbara Gross to Hella Santarossa, Bergen, 14 October 1982.

² Hanne Weskott: ‚„aktuell '83“ oder die große Krise’, *KUNSTFORUM International*, no. 67, November 1983, pp. 166–170.

³ Letter from Regine von Chossy, Verena von Gagern, Barbara Gross, Barbara Hammann, Claudia Jaeckel, Annalies Klophaus, and Dagmar Rhodius to the Munich City Council, location unknown, 12 July 1983.

⁴ Rainer Unsinn: ‚Die Münchener Frauengruppe NET über die Wurzeln der neuen Kunst’, *Münchener Rundschau*, 23 September 1983 [translated].

⁵ (László Glózer 1983) László Glózer: ‚Im Clinch mit der Zeit’, *Süddeutsche Zeitung*, 19 October 1983 [translated].

⁶ László Glózer 1983.

⁷ See the programme of *AKTUELL(e) '83*, September 1983.

⁸ See: Hanne Weskott: ‚Künstlerinnen im Getto?’, *Süddeutsche Zeitung*, 25 October 1983 [translated].

⁹ Ibid. [translated].

¹⁰ Resolution of the municipal Culture Committee meeting of 5 March 1985; G.G.: ‚Kein Geld für Galerien’, *Abendzeitung München*, 6 March 1985.

¹¹ See Concept paper: *Continuum. Verein zur Förderung der Kunst von Frauen e.V.*, Munich [translated].

¹² Ronja Merkel: ‚Wer kämpfen muss, fühlt sich unterlegen’, *Monopol*, 27.03.2015, <https://tinyurl.com/monopolfrauen> (last accessed on 11 March 2024).

¹³ Hanne Weskott: ‚bestehend – lebend – gegenwärtig. Eine Ausstellung von Continuum im Museum Villa Stuck, München’, *KUNSTFORUM International*, no. 85, September/October 1986, p. 295 [translated].

¹⁴ Ibid. [translated].


¹⁵ Invitation, *Continuum e.V.* [translated].

¹⁶ Invitation to the ‚meeting of art mediators’ [translated].

¹⁷ Jürgen Kolbe: ‚Vorwort’, in: Continuum (Hrsg.): *bestehend – lebend – gegenwärtig*, exhib. Cat., Museum Villa Stuck, Munich 1986, p. 3.

¹⁸ See Report to the general assembly of *Continuum e.V.* on 21 March 1987.





Aus der Editionstätigkeit kommend, widmete Barbara Gross im ersten Jahr ihrer Galerietätigkeit sämtliche Ausstellungen Künstlerinnen. Danach öffnete sie ihr Programm auch für Künstler. Die vorliegende Ausgabe des *sediment* fokussiert als besonderes Charakteristikum der *Barbara Gross Galerie* ihren Einsatz und ihre Förderung von Künstlerinnen. Um jedoch zu verdeutlichen, dass auch viele Künstler im Galerieprogramm vertreten waren – so beispielsweise Leon Golub, Rémy Zaugg oder Jürgen Partenheimer – wird exemplarisch anhand der Zusammenarbeit mit Boris Mikhailov stellvertretend ein Künstler behandelt.

Coming from an editorial background, in her first year as a gallerist Barbara Gross devoted all her exhibitions to women artists. She later opened up her programme to male artists as well. This issue of *sediment* focuses on *Barbara Gross Galerie's* commitment to and promotion of women artists as a distinctive feature of the gallery. However, in order to illustrate that many male artists were also represented in the gallery's programme – such as Leon Golub, Rémy Zaugg, and Jürgen Partenheimer – the collaboration with Boris Mikhailov serves as an example.

Beginn der Galerietätigkeit

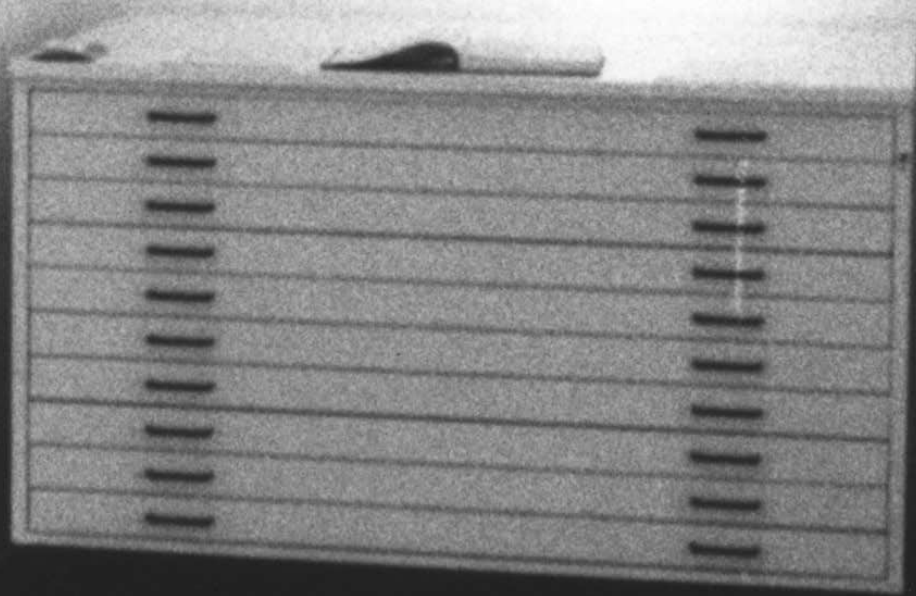
„Heute wird einer neuen Statistik zufolge die Mehrheit (55%) der Museen und Kunstvereine in Deutschland von Frauen geleitet. Die Situation war dagegen ganz anders, als Barbara Gross vor 25 Jahren ihre Galerie im Münchner Stadtteil Lehel gründete. Damals wurde der Ausstellungsbetrieb und erst recht der Kunstmarkt noch fast ausschließlich von Männern beherrscht. Barbara Gross scherte sich wenig um angesagte Kunsttrends und Vorlieben des Markts. Ihr Ausstellungsprogramm entwickelte sie eigenwillig und engagiert, unbeeindruckt von akademischen und kunstkritischen Deutungshoheiten. Ihre Entscheidungen für Künstlerinnen und Künstler werden vielmehr getragen von ihrer Begeisterung, ihrer Überzeugung und vor allem von ihrem Respekt vor der Kunst.“

Drexler, Jolanda: ‚Die Galeristin für starke Frauenpositionen. Barbara Gross im Gespräch mit Jolanda Drexler‘, *KUNSTFORUM International*, Bd. 225, 2014, S. 350

Start of the Gallery Activities

‘According to new statistics, the majority (55%) of museums and Kunstvereine [art association] in Germany are now run by women. But the situation was very different when Barbara Gross opened her gallery in Munich’s Lehel district twenty-five years ago. At that time, the exhibition business and even more so the art market was still almost exclusively dominated by men. Barbara Gross showed little interest in the latest art trends and market preferences. She developed her exhibition programme independently and with commitment, unimpressed by academic and art-critical sovereignty over interpretation. Instead, her decisions in favour of certain artists are driven by her enthusiasm, her conviction, and, above all, her respect for art.’

Drexler, Jolanda: ‘Die Galeristin für starke Frauenpositionen. Barbara Gross im Gespräch mit Jolanda Drexler’, *KUNSTFORUM International*, no. 225, 2014, p. 350 [translated]



Die Idee, eine Galerie zu gründen, äußerte Barbara Gross bereits 1980, wie aus einem Brief in ihrem Archiv hervorgeht.¹ Während sie in der Zeit von 1981 bis 1987 in Bergen bei Moosburg die *Edition Gross* betrieb und neben der Herausgabe von Editionen auch Ausstellungen organisierte, blieben diese Aktivitäten auf ihr Privathaus beschränkt. Dennoch setzte sie sich intensiv für die Vermittlung ihrer Künstlerinnen ein, so fuhr sie damals regelmäßig mit dem Auto und Kunstwerken im Gepäck zu Museen in Deutschland und bot ihre Editionen und Papierarbeiten an. Im Laufe der Zeit gelangte sie aber zu der Erkenntnis, dass dieser ‚fahrende Handel‘ kein Dauerzustand sei. Auch die Künstlerinnen bestärkten Barbara Gross in ihren Plänen, eine Galerie zu gründen. So schrieb Miriam Cahn ihr 1987 einen ausführlichen und kritischen Brief und motivierte sie, eine Galerie in München zu eröffnen, um damit eine größere Sichtbarkeit für Künstlerinnen, eine Professionalisierung und weitere Kontakte für ein Netzwerk in München zu erreichen.² Ein Jahr später, am 8. Juni 1988, eröffnete die *Barbara Gross Galerie* in der Thierschstraße 51 in München ihre Räume und Miriam Cahn wurde gemeinsam mit anderen Künstlerinnen in der ersten Ausstellung gezeigt. Den Auftakt zur Galeriegründung bildete die Ausstellung *Entrevue*. Diese war verbunden mit dem erklärten Ziel von Barbara Gross, den prägenden Künstlerinnen der Gegenwart eine größere Präsenz zu verschaffen. Der Titel *Entrevue* meinte eine ‚verabredete Zusammenkunft‘ und war dementsprechend als programmatisch zu verstehen. Die Ausstellung präsentierte ausschließlich Künstlerinnen, darunter Ida Applebroog, Ina Barfuss, Miriam Cahn, Hannah Collins, Maria Lassnig, Katharina Sieverding und Nancy Spero, die teilweise erstmals in Deutschland zu sehen waren. Auf der blauen Einladungskarte wurden wie eine Art Statement alle Namen der Künstlerinnen gelistet (Abb. 1).

As early as 1980, Barbara Gross expressed the idea of founding her own gallery, as can be seen from a letter in her archive.¹ Although she ran *Edition Gross* in Bergen near Moosburg from 1981 to 1987, organising exhibitions and publishing editions, these activities were confined to her private home. Nevertheless, she worked intensively to promote her artists, regularly travelling to museums in Germany with her car and artworks in her luggage, offering her editions and works on paper. Over time, however, she came to realise that this ‘travelling trade’ was not sustainable as a permanent situation. The artists also encouraged Barbara Gross in her plans to set up a gallery. In 1987, Miriam Cahn wrote her a detailed and critical letter, motivating her to open a gallery in Munich in order to achieve greater visibility for women artists and a higher level of professionalism, and to make further contacts for a network in Munich.² One year later, on 8 June 1988, *Barbara Gross Galerie* opened its doors at Thierschstraße 51 in Munich, and Miriam Cahn was shown alongside other women artists in the gallery’s first exhibition, *Entrevue*. This was in line with Barbara Gross’s stated aim of giving greater prominence to the formative women artists of the present. The French title *Entrevue* means ‘meeting’ or ‘gathering’ and was therefore to be understood as programmatic. The exhibition presented exclusively women artists, including Ida Applebroog, Ina Barfuss, Miriam Cahn, Hannah Collins, Maria Lassnig, Katharina Sieverding, and Nancy Spero, some of whom were being shown in Germany for the first time. All the artists’ names were listed on the blue invitation card as a kind of statement (Fig. 1).

52

Abb. 1 / Fig. 1



Barbara Gross begründete ihre Künstlerinnen-Auswahl damit, dass sie alle „eine verantwortungsbewußte Haltung zur gesellschaftlichen Realität“ einnehmen würden.³ Die Galerie lag im Viertel rund um die Maximilianstraße mit vielen Galerien, die ab 1989 die *OPEN ART* in München mit Galerierundgängen etablierten und – wie die Kunstkritikerin Hanne Weskott feststellte – ein ‚Ausstellungsfieber‘ auslösten. Die Besucher:innen drängten sich am Eröffnungsabend im Gang der Galerie, wo Katharina Sieverding ihre verfremdeten Selbstporträts präsentierte oder die Berliner Künstlerin Ina Barfuss die Arbeit *Eiszeit* (1982) ausstellte (Abb. 2).

Barbara Gross justified her choice of artists by saying that they all had a ‘responsible attitude to social reality’³. The gallery was located in the neighbourhood around Maximilianstraße with many other galleries, which in 1989 established the annual *OPEN ART* event in Munich with gallery tours and – as the art critic Hanne Weskott noted – triggered an ‘exhibition fever’. On the opening night, visitors crowded into the gallery’s corridor, where Katharina Sieverding exhibited her alienated self-portraits, and the Berlin-based artist Ina Barfuss showed her 1982 work *Eiszeit* [Ice Age] (Fig. 2).



Abb. 2 / Fig. 2

Die Ausstellung erstreckte sich über drei Räume der Altbauwohnung und war bereits damals gut besucht, auch die Mitbegründerin des Vereins *CONTINUUM* Barbara Hammann (Foto: Mitte) war unter den Gästen (Abb. 3).

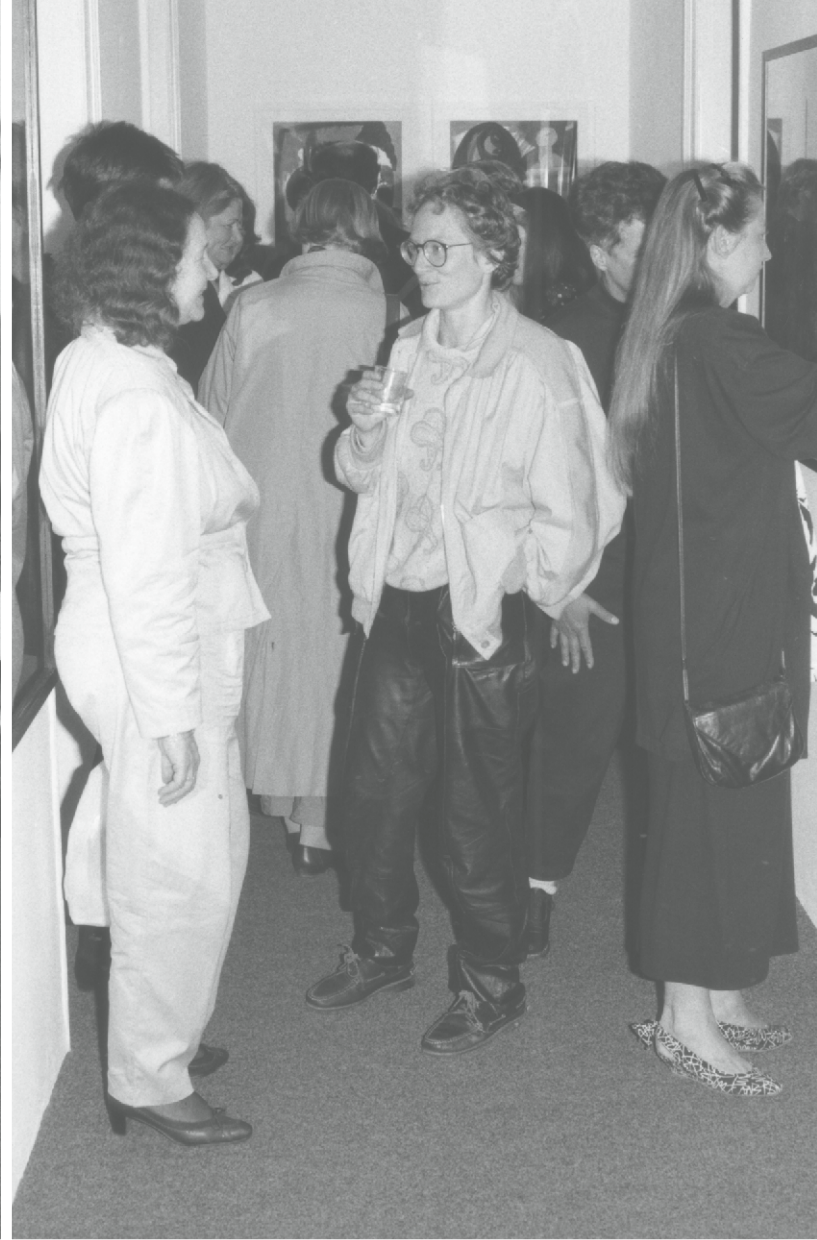
Spread over three rooms of a former apartment in a pre-war building, the exhibition was already well attended at the time, with Barbara Hammann (photo: centre), co-founder of the *CONTINUUM* association, among the guests (Fig. 3).



Abb. 3 / Fig. 3

Ebenfalls als Besucherin anwesend war Hanne Weskott, die seit den 1980er Jahren in vielen Beiträgen über die Münchner Kunst- und Galerienszene in der *Süddeutschen Zeitung* und ab 1986 bereits über die *Edition Gross* in Bergen berichtete. Barbara Gross war mit Hanne Weskott freundschaftlich verbunden, wie aus Briefen im Archiv der *Barbara Gross Galerie* im ZADIK hervorgeht. So schrieb sie kenntnisreich über die erste Ausstellung in den neuen Galerieräumen: „Zu sehen sind die sensiblen, in ihrer Thematik aber überaus aggressiv anklagenden Blätter von Nancy Spero, in denen sie sich mit dem Vietnam-Krieg auseinandergesetzt hat. Dann von Maria Lassnig, *Die Angepflockte*, ein besonders eindrucksvolles Beispiel der smaragdgrünen Bilder in dem trotz der ansprechenden Farbigkeit die Bedrohung der eigenen Existenz so überzeugend zum Ausdruck kommt. Weiter gibt es Arbeiten von Ida Applebroog, die in ihrer massiven Direktheit Ausflüchte nicht gestattet [...]“⁴

Hanne Weskott, who had reported on the Munich art and gallery scene in numerous articles for the *Süddeutsche Zeitung* since the 1980s and on *Edition Gross* in Bergen since 1986, was also present as a guest. Barbara Gross was a friend of Hanne Weskott's, as can be seen from letters in the archive of *Barbara Gross Galerie* at ZADIK. She wrote knowledgeably about the first exhibition in the new gallery space: 'On display are Nancy Spero's sensitive yet aggressively accusatory works, in which she deals with the Vietnam War. Then there is Maria Lassnig's *Die Angepflockte* [The Pegged], a particularly striking example of the emerald-green paintings in which the threat to her own existence is so convincingly expressed despite the appealing colourfulness. There are also works by Ida Applebroog, whose massive directness leaves no room for excuses [...].'⁴



Im ersten Jahr der Galeriegründung stieß Barbara Gross vielfach innerhalb des Kunstbetriebs auf Ablehnung, da sie vornehmlich Künstlerinnen zeigte und dies auch öffentlich kommunizierte. Barbara Gross berichtete rückblickend über die oft keineswegs positiven Erfahrungen aus der Anfangszeit: „Die Reaktion unter den männlichen Kollegen in München war fast überall: ‚Die zeigt ja nur Frauen, das ist keine Konkurrenz‘. Wenn du dich mit dem schwachen Geschlecht zusammentust, hast du auch eine schwache Position – oder zumindest keine einfache. Ein Kurator begrüßte mich einmal mit den Worten: ‚Die Gross kämpft ja immer für ihre Künstlerinnen.‘ Das fand ich nicht besonders schmeichelhaft. Es heißt: ‚Wer nicht kämpft, hat schon verloren.‘ Trotzdem gilt, wer kämpfen muss, fühlt sich unterlegen. Das Zitat ist ein sehr deutsches oder westliches. Die Chinesen dagegen sagen: ‚Nicht der Sieg des Feldherrn sollte gefeiert werden, sondern dem Feldherrn, der ohne Krieg den Feind besiegt, gilt der Triumph.‘ Daran habe ich versucht, mich zu halten. Das heißt, nie Aggression einzusetzen, sondern mit List und Überzeugungskraft, mit Argumenten [...] und Entwaffnung zu arbeiten.“⁵

56

Dennoch hielt Barbara Gross an ihrem Konzept fest, vornehmlich Frauen zu zeigen. Bestärkt wurde sie dabei auch durch Annegret Soltau, die sie in einem Brief ermunterte, ihr Programm nicht vollkommen umzustellen, sondern sich weiterhin für Künstlerinnen einzusetzen.⁶ Viele der bei *Entrevue* präsentierten Künstlerinnen hat Barbara Gross in den folgenden Jahrzehnten begleitet und betreut sowie kontinuierlich inhaltlich repräsentiert. Eine besonders intensive und langjährige Zusammenarbeit sollte sich mit Nancy Spero, Maria Lassnig und Ida Applebroog entwickeln, die bis zur Schließung der Galerie 2020 andauerte. Die verzögert einsetzende Würdigung der Kunst von Frauen wurde besonders deutlich am Beispiel einer Ausstellung im Jahr 2015. Unter dem Titel *Another Normal Love* zeigte Barbara Gross Arbeiten von Louise Bourgeois, Maria Lassnig und Nancy Spero, deren Beziehung zur Galeristin bis in die frühen 1980er Jahre zurückreichte (Abb. 4).

In the first year of the gallery’s existence, Barbara Gross was often met with rejection in the art world because she showed mainly women artists and communicated this publicly. Looking back, Barbara Gross recalls the often less than positive experiences of those early days: “The reaction among male colleagues in Munich was almost universal: “She only shows women, that’s no competition.” If you ally yourself with the weaker sex, you also put yourself in a weak position – or at least not an easy one. A curator once greeted me with the words: “Gross always fights for her women artists.” I didn’t find that particularly flattering. They say: “If you don’t fight, you’ve already lost.” But if you have to fight, you feel inferior. The statement is a very German or Western one. The Chinese, on the other hand, say: “It is not the victory of the commander that should be celebrated, but the triumph of the commander who defeats the enemy without war.” This is what I have tried to adhere to. That means never using aggression, but working with cunning and persuasion, with arguments [...] and disarmament.”⁵

Nevertheless, Barbara Gross stuck to her concept of showing mainly women. She was also encouraged in this by Annegret Soltau, who wrote to her encouraging her not to change her programme completely, but to continue to support women artists.⁶ In the decades that followed, Barbara Gross accompanied and supported many of the women artists presented in *Entrevue* and continued to represent them in terms of content. A particularly intensive and long-term collaboration developed with Nancy Spero, Maria Lassnig, and Ida Applebroog, which lasted until the gallery closed in 2020. The delayed appreciation of women’s art was particularly evident in the 2015 exhibition *Another Normal Love*, in which Barbara Gross showed works by Louise Bourgeois, Maria Lassnig, and Nancy Spero, whose relationship with the gallerist dated back to the early 1980s (Fig. 4).





57



Abb. 4 / Fig. 4

Obwohl sich die Kunst von Bourgeois, Spero und Lassnig in den 1980er Jahren schlecht verkaufen ließ und der Kunstmarkt von Männern dominiert wurde, hatte Barbara Gross die Künstlerinnen damals ausgestellt: „Ich habe mir die Kunst angeschaut und fand sie einfach unglaublich gut. Ich war so klar überzeugt von dieser großartigen, eigenständigen Kunst – die Arbeiten waren mit nichts vergleichbar. Und das ist es doch, was man sucht. Es gab zu der Zeit ja auch viele andere starke Künstlerinnen, aber das hat niemanden interessiert. Die Ablehnung resultierte aus einer gewissen Blindheit und einem Scheuklappen-Denken.“⁷ Alle drei Künstlerinnen erhielten erst relativ spät internationale Anerkennung in musealen Ausstellungen und Retrospektiven.

Anlässlich der Ausstellung *Another Normal Love* fand eine Abendveranstaltung mit Filmen von Jacqueline Kaess-Farquet statt. Die Filmautorin produzierte seit 1987 Filme zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Ihr Einstieg in die zeitgenössische Kunst begann bereits 1984 mit einem Film über die *Neuen Wilden* mit dem Titel *Einblicke in die neue deutsche Malerei* (1984), den sie teilweise über Künstler:innen aus der Münchener *Galerie Pfefferle* drehte. Ihr Interesse, Filme über Künstlerinnen zu produzieren, motivierten die Ausstellungen in der *Barbara Gross Galerie*. Jacqueline Kaess-Farquet begleitete Barbara Gross mehrmals in die New Yorker Ateliers von Louise Bourgeois, Nancy Spero, Kiki Smith und Leon Golub. In Folge dieser Kontakte entstanden Kurzfilme über die Künstler:innen – Beispiele sind *Kunst zwischen Schönheit und Schmerz – Louise Bourgeois, Nancy Spero, Jenny Holzer in New York* (1996) und *Du oder ich – Die Künstlerin Maria Lassnig* (2015).⁸ Viele dieser Filme wurden in Koproduktion mit dem *Bayerischen Rundfunk* realisiert und trugen zu einer höheren Quote von Künstlerinnen bei.

Ab 1989 erweiterte Barbara Gross ihr Programm zunehmend durch männliche Positionen. In der Gruppenausstellung *Das Land der tieferen Einsichten (Part 1)* zeigte sie erstmals Jürgen Partenheimer und Norbert Prangenberg zusammen mit Ingeborg Lüscher. „Das war kein Friedensangebot an zögerliche Sammler und Kuratoren, wichtig war, dass deren Werk sie überzeugte.“⁹ In den folgenden Jahren kamen noch weitere Künstler wie Leon Golub, Boris Mikhailov oder Rémy Zaugg hinzu. Zur Frage, warum Barbara Gross in ihrer Galerie auch Werke von Männern präsentierte, und ob es eine Art „Männerquote“ oder gar ein Zugeständnis an den Markt sei, antwortete Barbara Gross in einem

Barbara Gross had exhibited Bourgeois, Spero, and Lassnig at the time even though their art was difficult to sell in the 1980s and the art market was dominated by men: ‘I looked at the art and thought it was just incredibly good. I was so clearly convinced of this great, independent art – the works could not be compared with anything else. And that is what you look for. There were many other strong women artists at the time, but no one was interested. The rejection came from a certain blindness and narrow-mindedness.’⁷ All three artists only received international recognition in museum exhibitions and retrospectives relatively late in their careers.

The exhibition *Another Normal Love* was accompanied by an evening of films by Jacqueline Kaess-Farquet. The filmmaker has been making films on twentieth-century art since 1987. Her entry into the field of contemporary art began as early as 1984 with a film about the neo-expressionist *Neue Wilden* [Young Wild Ones] entitled *Einblicke in die neue deutsche Malerei* (1984) [Insights into New German Painting], which featured several artists from *Galerie Pfefferle* in Munich, among others. Her interest in making films about women artists was stimulated by the exhibitions at *Barbara Gross Galerie*. Jacqueline Kaess-Farquet accompanied Barbara Gross several times to the New York studios of Louise Bourgeois, Nancy Spero, Kiki Smith, and Leon Golub. These contacts resulted in short films about the artists – examples include *Kunst zwischen Schönheit und Schmerz – Louise Bourgeois, Nancy Spero, Jenny Holzer in New York* (1996) [Art between Beauty and Pain] and *Du oder ich – Die Künstlerin Maria Lassnig* (2015) [You or I: The Artist Maria Lassnig].⁸ Many of these films were realised in co-production with the Bavarian broadcasting company *Bayerischer Rundfunk* and contributed to a higher quota of women artists.

From 1989 onwards, Barbara Gross increasingly expanded her programme to include male artists. In the group exhibition *Das Land der tieferen Einsichten (Part 1)* [The Land of Deeper Insights], she showed Jürgen Partenheimer and Norbert Prangenberg for the first time, together with Ingeborg Lüscher. ‘This was not a peace offering to hesitant collectors and curators; the important thing was that they were convinced by their work.’⁹ In the years that followed, other male artists such as Leon Golub, Boris Mikhailov, and Rémy Zaugg were also exhibited. When asked why she also presented art by men in her gallery, and whether this was a kind of ‘male quota’ or even a concession to the market, Barbara



Interview: „Nein, ich habe mich mein ganzes Leben mit Kunst beschäftigt und natürlich nicht nur mit Kunst von Frauen. [...] Daß ich Künstler heute ausstelle, war am Anfang vielleicht ein Zugeständnis, ist aber inzwischen selbstverständlich, denn es gibt auch unter den Künstlern sehr viele, für die es eines speziellen Engagements bedarf, und ich vertrete eher solche Künstler.“¹⁰

Brigitte Jacobs van Renswou

Gross replied in an interview: ‘No, I have been involved with art all my life, and of course not just women’s art. [...] The fact that I exhibit male artists today was perhaps initially a concession, but it is now a matter of course, because there are also very many male artists who require a special commitment, and I tend to represent such artists.’¹⁰

¹ Brief von Barbara Gross an Ulrike Evers, Berlin, 25.05.1980.

² Brief von Miriam Cahn an Barbara Gross, Berlin, 12.04.1987.

³ Weskott, Hanne: ‘Aktuell in Münchener Galerien. Ausstellungsfieber’, *Süddeutsche Zeitung*, 16./17.06.1988.

⁴ Ebd.

⁵ (Merkel, 2015) Merkel, Ronja: ‘Wer kämpfen muss, fühlt sich unterlegen’, *Monopol*, 27.03.2015. <https://tinyurl.com/monopolfrauen> (abgerufen am 11.03.2024).

⁶ Brief von Annegret Soltau an Barbara Gross, Darmstadt, 04.03.1988.

⁷ Merkel 2015.

⁸ Merkel 2015.

⁹ Erhard, Annegret: ‘Kunstvermittlerin Barbara Gross. Die Männer entwaffnen, aber ohne Aggressionen’, *Welt*, 30.05.2020. <https://tinyurl.com/weltentwaffnen> (abgerufen am 04.03.2024).

¹⁰ Barbara Gross, in: Dies. / o.V.: ‘Es sind nur wenige, die gekämpft haben’, in: Walter Eigenheer / Beate Engl (Hrsg.): *Küssen und Fahrradfahren*, Ausst.-Kat. Akademie der Bildenden Künste in München, Klasse Olaf Metzger, München 1996, S. 53.

¹ Letter from Barbara Gross to Ulrike Evers, Berlin, 25 May 1980.

² Letter from Miriam Cahn to Barbara Gross, Berlin, 12 April 1987.

³ Weskott, Hanne: ‘Aktuell in Münchener Galerien. Ausstellungsfieber’, *Süddeutsche Zeitung*, 16–17 June 1988 [translated].

⁴ Ibid. [translated].

⁵ Merkel, Ronja: ‘Wer kämpfen muss, fühlt sich unterlegen’, *Monopol*, 27 March 2015, <https://tinyurl.com/monopolfrauen> [last accessed on 11 March 2024] [translated].

⁶ Letter from Annegret Soltau to Barbara Gross, Darmstadt, 4 March 1988.

⁷ Merkel 2015 [translated].

⁸ Merkel 2015 [translated].

⁹ Erhard, Annegret: ‘Kunstvermittlerin Barbara Gross. Die Männer entwaffnen, aber ohne Aggressionen’, *Die Welt*, 30 May 2020, <https://tinyurl.com/weltentwaffnen> [last accessed on 4 March 2024] [translated].

¹⁰ Barbara Gross, in: idem / N.N.: ‘Es sind nur wenige, die gekämpft haben’, in: Walter Eigenheer / Beate Engl (eds.): *Küssen und Fahrradfahren*, exhib. Cat. Akademie der Bildenden Künste in München, Klasse Olaf Metzger, Munich 1996, p. 53 [translated].

Silvia Bächli

„Die zeichnerische Körpersprache der 1956 geborenen Schweizerin Silvia Bächli enthält sich aller Effekte. Sie wurzelt in jener Zone, in der ‚Körper- und Seelengedächtnis‘ (Christa Wolf) noch nicht voneinander getrennt sind. [...] Was sie zeichnet, stets mit Kohle, Farbe oder Tinte, stets schwarz auf weißem Papier, ist, ob Bein, Arm, Gesicht, Figur, Stuhl, Tisch oder Tasse, jeweils so prägnant akzentuiert, daß reiche Assoziationen geweckt werden [...].“

Eva Karcher: ‚Ritual und Melancholie‘, *Süddeutsche Zeitung*, 07.06.1990

“The body language in the drawings of the Swiss artist Silvia Bächli (b. 1956) abstains from all effects. It is rooted in that zone where “physical and soul memory” (Christa Wolf) are not yet separated. [...] What she draws, always with charcoal, paint, or ink, always black on white paper, be it a leg, an arm, a face, a figure, a chair, a table or a cup, is always so succinctly accentuated that rich associations are awakened [...].”

Eva Karcher: ‘Ritual und Melancholie’, *Süddeutsche Zeitung*, 7 June 1990 [translated]



„Ich möchte, daß meine Bilder so etwas sind wie halb-angefangene Sätze“, so beschreibt Silvia Bächli ihre Arbeiten mit Fragmenten von Körperteilen und Gegenständen in ihrer ersten Ausstellung in der *Barbara Gross Galerie*. Die Zeichnung ist Kern ihres Œuvres, das sie kontinuierlich weiterentwickelte. Im Juli 1988 stellte die Schweizer Künstlerin erstmals in der gerade einen Monat vorher eröffneten Münchner Galerie aus, es war gleichzeitig ihre erste Einzelausstellung in Deutschland (Abb. 1).

‘I want my pictures to be like half-finished sentences.’¹ This is how Silvia Bächli described her works with fragments of body parts and objects in her first exhibition at *Barbara Gross Galerie*. Drawing is at the heart of her oeuvre, which she has continued to develop ever since. In July 1988, the Swiss artist exhibited for the first time at the Munich gallery, which had opened just one month earlier; it was also her first solo exhibition in Germany (Fig. 1).



Abb. 1 / Fig. 1

Barbara Gross begleitete den Aufbau der Ausstellung in enger Zusammenarbeit mit der Künstlerin (Abb. 2), beide standen in regem Austausch, wie ein Brief von Silvia Bächli im Archivbestand dokumentiert.

Barbara Gross accompanied the installation of the exhibition in close collaboration with the artist (Fig. 2), and the two were in close contact, as documented by a letter from Silvia Bächli in the archive.

Am 15. Mai 1988 schrieb sie an die Galeristin wegen den Vorbereitungen der Gestaltung der Einladungskarte und versieht den Brief mit einer Zeichnung des Kartenmotivs (Abb. 3), gleichzeitig bedankt sie sich für in-

On 15 May 1988, she wrote to the gallerist about the preparations for the design of the invitation card, enclosing a drawing of the card motif (Fig. 3) and thanking her for inspiring references to Louise



spirierende Hinweise zu Louise Bourgeois: „Herzlichen Dank für die 3 wunderschönen Fotokopien von Luise [sic] Bourgeois! Sie regten mich zu ein paar eigenen Hals-Brust-Bilder [sic] an.“ Zwei Jahre später präsentierte Barbara Gross die französisch-US-amerikanische Bildhauerin Bourgeois mit einer Einzelausstellung zu Druckgrafiken und Zeichnungen (15.02.–31.03.1990). Gleichzeitig wurde sie in der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus* in einer ersten europäischen Retrospektive vorgestellt (Abb. 4).

Bächli's von Bourgeois inspirierte sogenannte ‚Brust-Bilder‘ waren dann auch neben vielen Gouache-Zeichnungen in der ersten Ausstellung 1988 in der Galerie zu sehen (Abb. 5). Die Kunstkritikerin Dorothee Müller hatte die Ausstellung der neu gegründeten Galerie besucht und berichtete in der *Süddeutschen Zeitung* über Silvia Bächli, aber auch über den augenfälligen Anteil von Künstlerinnen in der Galerie: „Ist es Zufall, daß auch die zweite, bei diesem Rundgang besuchte Ausstellung einer Frau gilt? Das entspricht nicht dem üblichen Proporz (beispielsweise bei München Focus in der Hypo Kunsthalle fand man 13 Männer, aber nur eine einzige Frau für ausstellungswürdig). In der Galerie Barbara Gross [sic] ist es aber nicht die Ausnahme, sondern die Regel.“²

Bourgeois: ‘Many thanks for the three beautiful photocopies of Luise [sic] Bourgeois! They have inspired me to make some neck-breast pictures [sic] of my own.’ Two years later, Barbara Gross presented an exhibition of prints and drawings by the French American sculptor Bourgeois (15 February – 31 March 1990). At the same time, she received her first European retrospective at the *Städtische Galerie im Lenbachhaus* [Municipal Gallery in the Lenbach House] (Fig. 4).

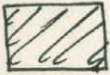
Bächli's so-called ‘Brust-Bilder’ [Breast Pictures], inspired by Bourgeois, were shown alongside numerous gouache drawings in the gallery's first exhibition in 1988 (Fig. 5). The art critic Dorothee Müller visited the exhibition of the newly founded gallery and wrote in the *Süddeutsche Zeitung* about Silvia Bächli and the conspicuous proportion of women artists represented by the gallery: ‘Is it a coincidence that the second exhibition visited on this tour is also dedicated to a woman? This does not correspond to the usual ratio (for example, in München Focus at the Hypo Kunsthalle, thirteen men were considered worthy of exhibiting, but only one woman). At Galerie Barbara Gross [sic], however, this is not the exception, but the rule.’²

Basel, 15. 5. 88

finde ich gut!

Liebe Barbara,

mit Deinem Vorschlag für die Einladungskarte bin ich einverstanden.



a) Einen weissen Rand möchte ich keinen, aber Du musst dem Drucker ausdrücklich sagen, das Bild soll/darf nicht beschnitten werden. Besonders der untere Rand nicht, damit nicht der kleine weisse Zwischenraum in der Mitte des Bildes wegfallen würde. Ich nehme jedoch an, dass Du bei einer guten Druckerei bist...



b) Die andere Möglichkeit wäre, dass man ringsherum einen 2-3mm dicken weissen Rand stehen lässt. Ich kann mir beide Varianten gut vorstellen.



wird etwas schmaler als normale Postkarte

weisser Zwischenraum (nicht schneiden) (die heikle stelle)
Briefumschlag

Beiliegend sind noch „richtige“ Fotos von den neuen Grossen, und eine Wasserburger Erinnerung.

Ab 30. Mai 88 bekomme ich eine 7-stellige Telephonnummer.

NEU: 061/ 692 59 06

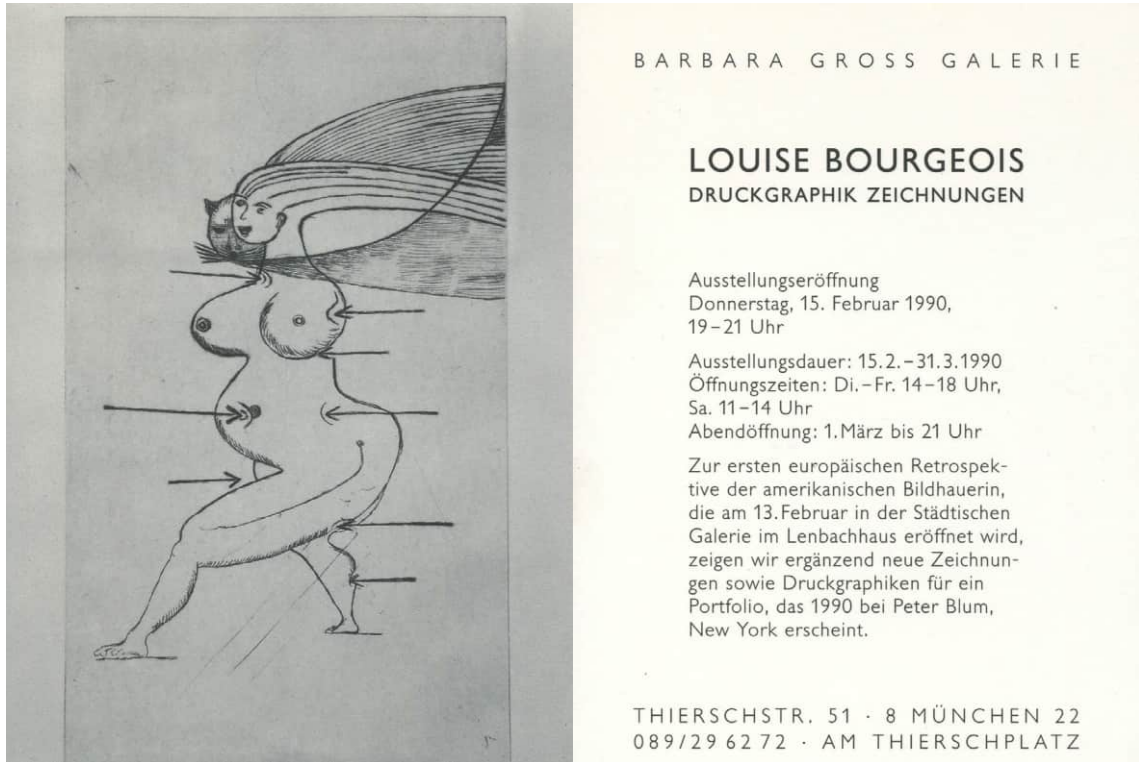
Adresse und Ort bleiben diesselben.

Herzlichen Dank für die 3 wunderschönen Fotokopien von Luise Bourgois! Sie regten mich zu ein paar eigenen Hals-Brust-Bilder an.

Ich wünsche Dir noch eine nicht allzu hektische Zeit bis zur Eröffnung und grüsse Dich

silvia

ps: könnte ich ca 100 einladungskarten haben? Die wenigsten werden die Ausstellung zwar fehlen - aber als Mitteilung mit einem schönen Bild möchte ich sie gerne verschicken.



Der Lebensmittelpunkt von Silvia Bächli war Basel, hier war ihr Atelier, das sie mit ihrem Partner Eric Hattan teilte und mit dem sie für einige Ausstellungen gemeinsame Installationen entwickelte. In der Schweiz wurde Silvia Bächli seit 1993 von der Baseler *Galerie Stampa* vertreten, die 1969 von Gilli und Diego Stampa gegründet worden war.

Silvia Bächli lived and worked in Basel, where she shared a studio with her partner Eric Hattan, with whom she developed joint installations for several exhibitions. In Switzerland, Silvia Bächli has been represented since 1993 by *Galerie Stampa*, Basel, founded in 1969 by Gilli and Diego Stampa.



Abb. 5 / Fig. 5

Die nächsten Einzelausstellungen in der *Barbara Gross Galerie* folgten 1990 und 1992. Bächli schickte an die Galeristin kleine DIN A4-Zeichnungen mit Plänen zur Hängung der Arbeiten und Preisangaben, wie die im Archiv der *Barbara Gross Galerie* im ZADIK erhaltenen Dokumente anschaulich zeigen (Abb. 6). Sie dienten als eine Inszenierung und Dramaturgie für ihr Zeichnungsarchiv und waren eine Arbeitsmethode, die Blätter nach ihren Konstellationen auf den Galeriewänden zu präsentieren. Barbara Gross beschreibt die Arbeitsweise von Silvia Bächli demzufolge: „Es gibt zwei Formen der Vorbereitung der Hängung: Bächli machte früher zu jeder Ausstellung Entwürfe für die Hängung und anschließend Zeichnungen zur fertigen Ausstellung mit Preisen. Zweitens gibt es Wand-Installationen, die nach einer festgelegten und genau ausgemessenen Zusammenstellung auf der Wand eine fertige Arbeit ergeben, die immer wieder in den gleichen Dimensionen aufzubauen ist.“³

Der erste Verkauf in eine öffentliche Sammlung in München gelang im selben Jahr 1992. Vier graphische Blätter von Silvia Bächli wurden von der *Staatlichen Graphischen Sammlung München* angekauft, es folgte 1997 dann eine Gruppe von weiteren Arbeiten durch das Vermächtnis des Sammlers Bernd Mittelsten Scheid, der die Arbeiten bei Barbara Gross erworben hatte.

The next solo exhibitions at *Barbara Gross Galerie* followed in 1990 and 1992. Bächli sent the gallerist small A4 drawings with plans for hanging the works and prices, as the documents preserved in the archive of *Barbara Gross Galerie* at ZADIK clearly show (Fig. 6). They served as a staging and dramaturgy for her archive of drawings and were a working method for presenting the sheets on the gallery walls according to specific constellations. Barbara Gross describes Silvia Bächli's working method as follows: "There are two ways of preparing the hanging: Firstly, for each exhibition, Bächli made sketches for the hanging and then drawings for the finished exhibition with prices. Secondly, there are wall installations which, after a fixed and precisely measured arrangement on the wall, result in a finished work that is to be installed again and again in the same dimensions."³

The first sale to a public collection in Munich took place in 1992, when four works on paper by Silvia Bächli were acquired by the *Staatliche Graphische Sammlung München* [State Collection of Prints and Drawings Munich], followed in 1997 by a further group of works bequeathed by the collector Bernd Mittelsten Scheid, who had acquired the works from Barbara Gross.

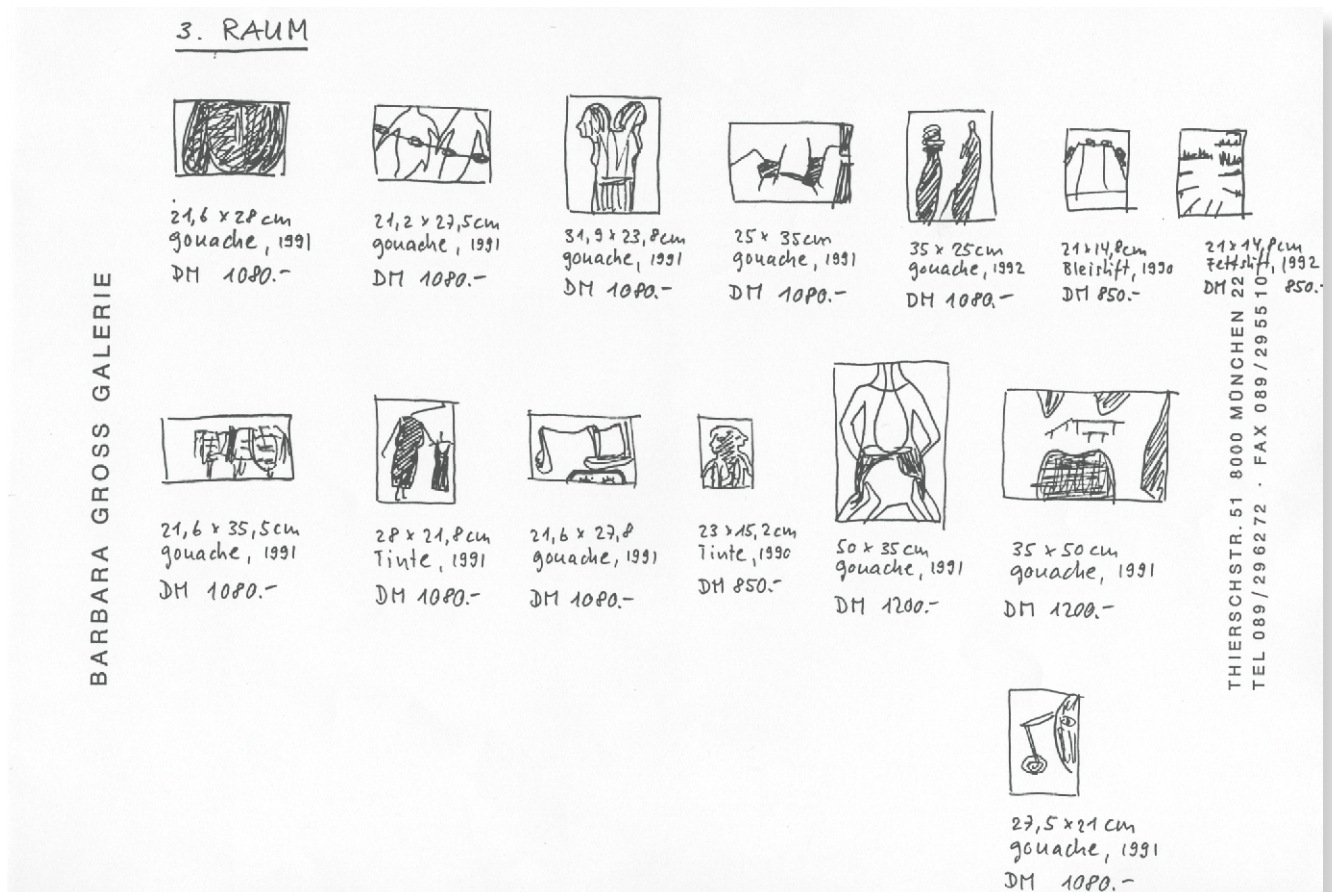


Abb. 6 / Fig. 6

1994 besuchte Barbara Gross das Atelier von Silvia Bächli in der Schweiz, um neue Arbeiten anzusehen. Auf dem Atelierboden lagen verstreut kleine Zeichnungen, die die Künstlerin der Galeristin zur Auswahl präsentierte (Abb. 7).

In 1994, Barbara Gross visited Silvia Bächli's studio in Switzerland to view new works. Small drawings were scattered on the floor of the studio, which the artist presented to the gallerist for selection (Fig. 7).



Abb. 7 / Fig. 7

Im Oktober desselben Jahres reiste Barbara Gross nach New York und nahm einige Arbeiten von Silvia Bächli mit.⁴ Ihre Reise war erfolgreich, denn für das folgende Jahr, November 1995, konnte Barbara Gross eine Ausstellung im *Drawing Center* in New York für Bächli vermitteln.⁵ Gleichzeitig kontaktierte sie New Yorker Kuratorinnen und Kritikerinnen, um auf Bächlis Ausstellung aufmerksam zu machen und empfahl Bächli New Yorker Galerien zu besuchen.⁶

Thematische Gruppenausstellungen waren ein fester Bestandteil der Galeriekonzepts und waren präzise zusammengestellt. Sie umkreisten Sujets, mit denen sich Barbara Gross bereits länger beschäftigt hatte. Die Galeristin gruppierte in den Ausstellungen Künst-

In October of the same year, Barbara Gross travelled to New York, taking several of Silvia Bächli's works with her.⁴ Her trip was successful, as Barbara Gross was able to arrange an exhibition for Bächli at the *Drawing Center* in New York for the following year, in November 1995.⁵ At the same time, she contacted curators and critics in New York to draw attention to Bächli's exhibition and recommended that Bächli visit New York galleries.⁶

Thematic group exhibitions were an integral part of the gallery's concept and were carefully organised. They focused on themes that had been of interest to Barbara Gross for some time. In these exhibitions, the gallerist grouped together artists who had similar intentions or were working on similar themes. In 1996, Bächli

ler:innen, die ähnliche Intentionen verfolgten, bzw. an ähnlichen Themen arbeiteten. 1996 nimmt Bächli an der Gruppenausstellung *Bodyscape* teil, unter anderem mit Louise Bourgeois, Maria Lassnig, Ana Mendieta, Miriam Cahn, Kiki Smith, Beverly Semmes und Wiebke Siem. In dieser Ausstellung stellte Barbara Gross jeweils eine europäische Künstlerin einer amerikanischen gegenüber. In *Bodyscape* sah die Kunstkritikerin Cornelia Gockel „die Wiederaneignung des weiblichen Körpers als Akte der Befreiung von den Konventionen einer männlich dominierten Kulturgeschichte“⁷ thematisiert. „Dabei beginnt sie mit der Altmeisterin Louise Bourgeois, die in diesem Jahr ihren 85. Geburtstag feiert, und führt sie mit der Österreicherin Maria Lassnig zusammen. Obwohl beide schon viele Jahrzehnte als Künstlerinnen tätig sind, erfuhren sie erst sehr spät ihre offizielle Anerkennung“⁸, hält sie weiter fest. Von Louise Bourgeois war die Spinnen-Skulptur *Spider III* zu sehen, die Barbara Gross den fragilen Zeichnungen von Körperfragmenten von Silvia Bächli gegenüberstellte.

Mit Ende der 1990er Jahre fanden in Deutschland größere Ausstellungen von Silvia Bächli 1999 in der *Städtischen Galerie Wolfsburg*, 2000 im *Kasseler Kunstverein* und 2001 im Frankfurter *MUSEUM MMK FÜR MODERNE KUNST* in der Ausstellung *Szenenwechsel XIX* statt.⁹ Internationale Aufmerksamkeit erhielt die Künstlerin im Jahr 2009. Ihre Arbeiten wurden im Schweizer Pavillon auf der 53. *Biennale di Venezia* (07.06.–22.11.2009) ausgestellt. Silvia Bächli reiste für die Vorbereitung der Ausstellung zu Barbara Gross nach München und beide diskutierten über das Konzept für den Pavillon. Auf der Biennale zeigte Bächli die Installation *das (to Inger Christensen)*, eine Hommage an die dänische Schriftstellerin, die aus 33 Zeichnungen und Fotografien bestand. Viele der Arbeiten waren während ihres viermonatigen Aufenthaltes im Vorjahr in Island entstanden. Nach der Biennale kauften die *PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne* zwei der im Pavillon präsentierten Vitrinentische mit 19 Zeichnungen der Künstlerin für die *Staatliche Graphische Sammlung München* über die Galerie. 2014 fand dort die umfassende Einzelausstellung Silvia Bächlis mit dem Titel *Brombeeren* (23.05.–12.07.2014) statt, gleichzeitig war eine Ausstellung in der *Barbara Gross Galerie* zu sehen.

Im Jahr 2019 richtete die *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* Silvia Bächli, die seit 1993 als langjährige Professorin der *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe* der Stadt verbunden war, eine retrospektiv angelegte Ausstellung mit dem Titel *shift* aus (13.07.–29.09.2019). Barbara Gross war in die Ausstellungsverbereitung

participated in the group exhibition *Bodyscape*, which included works by Louise Bourgeois, Maria Lassnig, Ana Mendieta, Miriam Cahn, Kiki Smith, Beverly Semmes, and Wiebke Siem, among others. In this exhibition, Gross juxtaposed each European artist with an artist from America. The art critic Cornelia Gockel describes the theme of *Bodyscape* as ‘the re-appropriation of the female body as an act of liberation from the conventions of a male-dominated cultural history’⁷. She goes on to explain: ‘She begins with the old master Louise Bourgeois, who is celebrating her eighty-fifth birthday this year, and brings her together with the Austrian artist Maria Lassnig. Although both have been active as artists for many decades, they were not officially recognised until very late.’⁸ The spider sculpture by Louise Bourgeois, *Spider III*, was on view, juxtaposed by Barbara Gross with Silvia Bächli’s fragile drawings of body fragments.

At the turn of the millennium, major exhibitions of Silvia Bächli’s work were held in Germany, in 1999 at the *Städtische Galerie Wolfsburg* [Wolfsburg Municipal Gallery], in 2000 at the *Kasseler Kunstverein* [Kassel Art Association], and in 2001 in the exhibition *Szenenwechsel XIX* at the *MUSEUM MMK FÜR MODERNE KUNST* [MUSEUM MMK OF MODERN ART] in Frankfurt.⁹ The artist received international attention in 2009, when her works were exhibited in the Swiss Pavilion at the 53rd *Biennale di Venezia* (7 June – 22 November 2009). In preparation for the exhibition, Silvia Bächli travelled to Munich to meet Barbara Gross, with whom she discussed the concept for the pavilion. At the Biennale, Bächli showed the installation *das (to Inger Christensen)*, a tribute to the Danish writer consisting of thirty-three drawings and photographs. Many of the works were created during her four-month stay in Iceland the previous year. After the Biennale, *PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne* [PIN. Friends of the Pinacotheca of Modern Art] acquired, through the gallery, two of the display tables presented in the pavilion with nineteen of the artist’s drawings for the *Staatliche Graphische Sammlung München*. In 2014, Silvia Bächli’s comprehensive solo exhibition entitled *Brombeeren* (23 May – 12 July 2014) took place there, parallel to an exhibition at *Barbara Gross Galerie*.

In 2019, the *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* [State Art Gallery Karlsruhe] hosted a retrospective dedicated to Silvia Bächli entitled *shift* (13 July – 29 September 2019). The artist had been associated with the city since 1993 as a long-standing professor at the *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe* [State Academy of Fine Arts Karlsruhe]. Barbara Gross was involved

gen involviert und vermittelte viele Leihgaben. Es war u. a. ein Überblick ihrer Körperbilder aus den Jahren 1983–2018 zu sehen, sowie viele neue farbige Arbeiten und erstmals Skulpturen. Im *Grünen Saal* der Kunsthalle hatte Bächli mit ihrem Partner Eric Hattan eine kollaborative Rauminstallation *To have a shelf live* eingerichtet.¹⁰

Barbara Gross vertrat Silvia Bächli kontinuierlich über 30 Jahre bis zur Schließung der Galerie 2020 und sie erhielt mit acht Einzelausstellungen und elf Beteiligungen an Gruppenausstellungen die größte Präsenz im Galerieprogramm.

▼▲ *Brigitte Jacobs van Renswou*

in the preparations for the exhibition and organised numerous loans. The exhibition included an overview of her 'body pictures' from 1983 to 2018, as well as many new colourful works and, for the first time, sculptures. Together with her partner Eric Hattan, Bächli created the installation *To have a shelf live* in the *Grüner Saal* of the *Kunsthalle* [Green Hall of the State Art Gallery].¹⁰

Barbara Gross represented Silvia Bächli continuously for over thirty years until the gallery closed in 2020, and she had the largest presence in the gallery's programme with eight solo and eleven group exhibitions.

¹Müller, Dorothee: ‚Vom Sommerloch keine Spur‘, *Süddeutsche Zeitung*, 21.07.1988.

²Ebd.

³Email von Barbara Gross an Brigitte Jacobs van Renswou, München, 11.05.2024.

⁴Brief von Barbara Gross an Silvia Bächli, München, 12.10.1994.

⁵Brief von Silvia Bächli an Barbara Gross, Basel, 12.10.1995.

⁶Fax von Barbara Gross an Silvia Bächli, München, 01.11.1995.

⁷Gockel, Cornelia: ‚Das Bild der Spinnenfrau‘, *Süddeutsche Zeitung*, 23.04.1996.

⁸Ebd.

⁹Pressemitteilung zur Ausstellung *Silvia Bächli* in der *Barbara Gross Galerie*, 2001.

¹⁰Müller-Tamm, Pia: ‚Vorwort‘, in: Kirsten Claudia Voigt für die *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* (Hrsg.): *Silvia Bächli – shift. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, Bielefeld/Berlin 2019, o. S.

¹Müller, Dorothee: ‚Vom Sommerloch keine Spur‘, *Süddeutsche Zeitung*, 21 July 1988 [translated].

²Ibid. [translated].

³Email from Barbara Gross to the author, Munich, 11 May 2024 [translated].

⁴Letter from Barbara Gross to Silvia Bächli, Munich, 12 October 1994.

⁵Letter from Silvia Bächli to Barbara Gross, Basel, 12 October 1995.

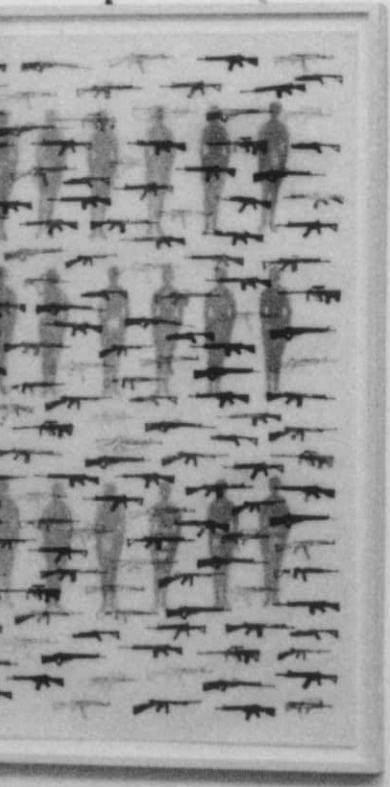
⁶Fax from Barbara Gross to Silvia Bächli, München, 1 November 1995.

⁷Gockel, Cornelia: ‚Das Bild der Spinnenfrau‘, *Süddeutsche Zeitung*, 23 April 1996 [translated].

⁸Ibid. [translated].

⁹Press release for the exhibition *Silvia Bächli* at *Barbara Gross Galerie*, 2001 [translated].

¹⁰Müller-Tamm, Pia: ‚Vorwort‘, in: Kirsten Claudia Voigt für die *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* (eds.): *Silvia Bächli – shift*, exhib. Cat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld and Berlin 2019, unpaginated.



Michaela Melián

„Wie eine Archäologin trägt Michaela Melián Schichten ab, um sichtbar zu machen, dass Geschichte – vor allem deutsche Geschichte – auf einer von ganz bestimmten Interessen geleiteten Konstruktion basiert, in der unter anderem viele Frauen nicht vorkommen, die ebenso bekannt wie ihre männliche Kollegen hätten sein können, würde die Geschichtsschreibung nicht von Männern ausgehen.“

Martin Büsser: ‚Geschichte wird gemacht‘, *Intro*, Nr. 109, September 2003, S. 71

‘Like an archaeologist, Michaela Melián removes layers to reveal that history – especially German history – is based on a construction driven by very specific interests, in which, among other things, many women do not appear who could have been just as well-known as their male counterparts had historiography not been written by men.’

Martin Büsser, ‘Geschichte wird gemacht’, *Intro*, no. 109, September 2003, p. 71 [translated]

Außergewöhnlich vielseitig und komplex ist das Œuvre von Michaela Melián, wie eine Pressemitteilung der *Barbara Gross Galerie* treffend zusammenfasst: „Michaela Melián arbeitet in ihren raumgreifenden Installationen multidisziplinär mit Zeichnung, Objekten, Film, Fotografie und Musik. Sie zählt zu einer neuen Generation von KonzeptkünstlerInnen, die aus einem popkulturellen Selbstverständnis heraus Genderthemen, Bildkultur, Alltagsobjekte und Musik zu einem analytisch durchdachten Werk verbinden.“¹

Die 1956 in München geborene Künstlerin studierte zunächst von 1976 bis 1978 Violoncello am *Richard-Strauss-Konservatorium* in München und anschließend von 1978 bis 1984 Malerei an der *Münchener Akademie der bildenden Künste*. Neben ihrer Tätigkeit als bildende Künstlerin tourte sie seit Mitte der 1980er Jahre als Sängerin und Bassistin mit der Band F.S.K. (*Freiwillige Selbstkontrolle*), deren Mitglieder sich alle während des Studiums an der Münchner Kunstakademie kennengelernt hatten. Die 1980 zwischen aufkommendem Punk, Neuer Deutscher Welle und New Wave gegründete Band erlangte bald internationale Bekanntheit. Bis heute ist Michaela Melián als Bandmitglied bei F.S.K. aktiv und veröffentlicht darüber hinaus eigene Soundtracks und Schallplatteneditionen. In ihren Installationen und Hörspielen ist das Medium Musik ein wesentlicher Bestandteil ihrer künstlerischen Tätigkeit.

Michaela Melián's oeuvre is extraordinarily diverse and complex, as a press release from *Barbara Gross Galerie* aptly summarises: 'In her expansive installations, Michaela Melián works in a multidisciplinary way with drawings, objects, films, photographs, and music. She belongs to a new generation of conceptual artists who combine gender issues, visual culture, everyday objects, and music into an analytically thought-out work based on a pop-cultural self-image.'¹

Born in Munich in 1956, Melián first studied violoncello at the *Richard Strauss Conservatory* in Munich from 1976 to 1978 and then painting at the *Academy of Fine Arts Munich* from 1978 to 1984. In addition to her work as a visual artist, since the mid-1980s she has toured as a singer and bassist with the band F.S.K. (*Freiwillige Selbstkontrolle* [Voluntary Self-Regulation]), whose members had all met while studying at the academy in Munich. Formed in 1980 at the height of the punk, Neue Deutsche Welle [New German Wave], and new wave movements, the band soon achieved international fame. Michaela Melián is still active today as a member of F.S.K. and also publishes her own soundtracks and record editions. In her installations and radio plays, music is an essential part of her artistic work.

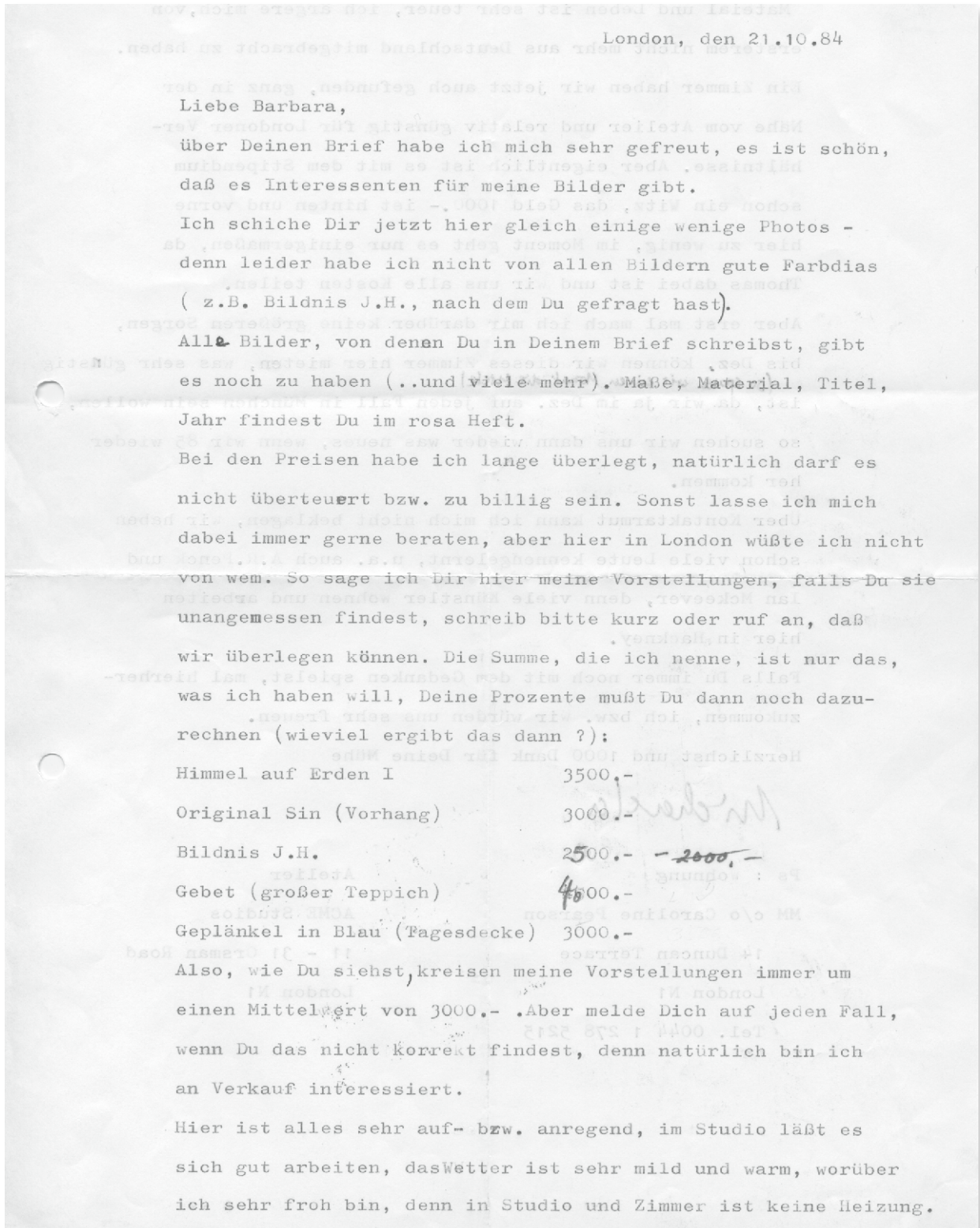
Abb. 1 / Fig. 1



Im Oktober 1986 stellte Michaela Melián erstmals in einer Einzelausstellung mit dem Titel *Stilleben* in der *Edition Gross* in Bergen bei Moosburg aus (Abb. 1). Sie war damals 30 Jahre alt und kam von einem Jahresaufenthalt mit einem DAAD-Stipendium aus London zurück. Während dieses Aufenthalts stand sie bereits in brieflichem Austausch mit Barbara Gross. Die Galeristin berichtete von Kaufinteressenten für ihre Werke und Michaela Melián bot einige Arbeiten mit Preisen an, wie ein Brief vom 21. Oktober 1984 dokumentiert (Abb. 2, 3).

In October 1986, Michaela Melián had her first solo exhibition, *Stilleben* [Still Life], at *Edition Gross* in Bergen near Moosburg (Fig. 1). She was thirty years old at the time and had just returned from a year's stay in London on a DAAD fellowship. During this stay, she was already in correspondence with Barbara Gross. The gallerist reported that there were prospective buyers, and Michaela Melián offered several works with prices, as documented in a letter dated 21 October 1984 (Fig. 2, 3).

Abb. 2 / Fig. 2



Material und Leben ist sehr teuer, ich ärgere mich, von
 ersterem nicht mehr aus Deutschland mitgebracht zu haben.

Ein Zimmer haben wir jetzt auch gefunden, ganz in der
 Nähe vom Atelier und relativ günstig für Londoner Ver-
 hältnisse. Aber eigentlich ist es mit dem Stipendium
 schon ein Witz, das Geld 1000.- ist hinten und vorne
 hier zu wenig, im Moment geht es nur einigermaßen, da
 Thomas dabei ist und wir uns alle Kosten teilen.

Aber erst mal mach ich mir darüber keine größeren Sorgen,
 bis Dez. können wir dieses Zimmer hier mieten, was sehr günstig
 ist, da wir ja im Dez. auf jeden Fall in München sein wollen,
 (so sparen wir einen Monat die Miete)

so suchen wir uns dann wieder was neues, wenn wir 85 wieder
 her kommen.

Über Kontaktarmut kann ich mich nicht beklagen, wir haben
 schon viele Leute kennengelernt, u.a. auch A.R.Penck und

Ian McKeever, denn viele Künstler wohnen und arbeiten
 hier in Hackney.

Falls Du immer noch mit dem Gedanken spielst, mal hierher-
 zukommen, ich bzw. wir würden uns sehr freuen.

Herzlichst und 1000 Dank für Deine Mühe

Michaela

74

Im Privathaus von Barbara Gross zeigte die Künstlerin Malereien und Zeichnungen auf verschiedenen Materialien wie Stoffbahnen, Teppichen, Glas und object trouvés, die sich alle mit dem Thema des ‚Sündenfalls‘ beschäftigten. Ihre Auseinandersetzung mit religiöser Ikonographie führte zu Gestaltungsmotiven, die sie wie Muster und Ornamente auf die Arbeiten übertrug. Über 30 Arbeiten aus den Jahren 1984 bis 1986 waren im Esszimmer, Wohnzimmer und den Gängen des Hauses ausgestellt.²

Von Beginn ihrer Editionstätigkeit an bemühte sich Barbara Gross intensiv, ihre Künstlerinnen zu etablieren und in Museen und Institutionen zu vermitteln, wie eine Vielzahl an Korrespondenzen in ihrem Archiv belegen. So schrieb sie am 12. August 1986 an die Kunsthistorikerin Gabriele Honnef-Harling, die sich damals für Künstlerinnen einsetzte und ein Jahr zuvor im *KUNSTFORUM International* einen Beitrag über *Die Frauen und die Kunst* verfasst hatte.³ Barbara Gross empfahl ihre Foto-Künstlerinnen Irene Peschick und Annegret Soltau und gleichzeitig die aktuelle Ausstellung von Michaela Melián, deren künstlerische Praxis sie dezidiert im Brief erläuterte: „Zuletzt schicke ich Ihnen noch einen Katalog einer jungen Münchner Künstlerin, die ich ab 4. Oktober bei mir ausstelle. Michaela Melián. Sie beschäftigt sich mit der Darstellung des Menschenbildes in Anlehnung an kunsthistorische Überlieferung. Figuren der Erinnerung in eine subjektive und aktuelle Form gebracht müssen sich gegen ein Chaos von Ornamentik behaupten, der stoffliche Träger, sei es Tapete, Vorhang oder dekoratives Fundstück bildet. Sie ist eine sehr interessante Künstlerin, die erst jetzt bekannter wird und die ich Ihnen empfehlen möchte.“⁴ Während der Ausstellungslaufzeit wandte sie sich auch an verschiedene Museen und Kunstvereine, um auf Michaela Melián aufmerksam zu machen. Am 5. Oktober 1986 schrieb sie an den *Heidelberger Kunstverein* und an die Kunsthistorikerin Gisling Nabakowksi und lud sie zur Ausstellung von Michaela Melián nach Bergen ein.⁵

Nach dem DAAD-Stipendium erhielt Melián weitere Anerkennung durch ein Förderstipendium der Stadt München und die Einladung zu einer Gruppenausstellung im *Kunstverein München*.⁶ 1989 folgte die erste Einzelausstellung in der neu gegründeten Münchener *Barbara Gross Galerie* mit dem provozierenden Titel *Säcke*. An Wände gelehnt, waren unter anderem mehrere farbig gemusterte Jutesäcke ausgestellt, auf denen Gesichter von berühmten Männern mit Stoff appliziert waren (Abb. 4). Es handelte sich um Phantombilder von bekannten Schriftstellern und Künstlern, die nach

In Barbara Gross’s private home, the artist exhibited paintings and drawings on various materials such as lengths of fabric, carpets, glass, and objets trouvés, all of which dealt with the theme of the ‘Fall of Man’. Her exploration of religious iconography led to design motifs that she incorporated into her works like patterns and ornaments. More than thirty works, dating from the years 1984 to 1986, were exhibited in the dining room, living room, and corridors of the house.²

From the very beginning of her publishing activities, Barbara Gross worked intensively to establish her artists and place them in museums and institutions, as a large amount of correspondence in her archive shows. On 12 August 1986, for example, she wrote to the art historian Gabriele Honnef-Harling, who at the time was an advocate of women artists and had written an article on ‘Women and Art’ in *KUNSTFORUM International* the previous year.³ Barbara Gross recommended her photo artists Irene Peschick and Annegret Soltau, as well as the current exhibition by Michaela Melián, whose artistic practice she explained in detail: ‘Finally, I am sending you a catalogue of a young Munich artist whose work I will be exhibiting from 4 October on: Michaela Melián. She is concerned with the representation of the human image on the basis of art historical tradition. Figures of memory, brought into a subjective and contemporary form have to assert themselves against a chaos of ornamentation that forms a material support, be it wallpaper, curtains, or decorative found objects. She is a very interesting artist who is only now becoming better known and whom I would like to recommend to you.’⁴ During the exhibition, she also contacted various museums and art associations to draw attention to Michaela Melián. On 5 October 1986, she wrote to the *Heidelberger Kunstverein* [Heidelberg Art Association] and the art historian Gisling Nabakowksi, inviting them to the exhibition in Bergen.⁵

After the DAAD fellowship, Melián received further recognition through a grant from the City of Munich and an invitation to a group exhibition at the *Kunstverein München* [Munich Art Association].⁶ This was followed in 1989 by her first solo exhibition at the newly founded Barbara Gross Galerie in Munich, provocatively titled *Säcke* [Sacks]. Several colourfully patterned jute sacks, with the faces of famous men appliquéd on them, were presented leaning against the walls (Fig. 4). These were photofit pictures of famous writers and artists, created on the computer of the Munich Criminal Investigation Department (LKA) according to the artist’s descriptions.



Beschreibungen der Künstlerin am Fahndungscomputer der Münchener Polizei (LKA) angefertigt worden waren. Ernest Hemingway, James Joyce, Vincent van Gogh oder Pablo Picasso erhielten dadurch typisierte Gesichter von Kriminellen.⁷

Ernest Hemingway, James Joyce, Vincent van Gogh, and Pablo Picasso were thus given typified faces of criminals.⁷

The *TOMBOY* exhibition at *Barbara Gross Galerie* in 1995 focused on gender issues (Fig. 5).

76 Genderspezifische Fragestellungen thematisierte die Ausstellung *TOMBOY* 1995 in der *Barbara Gross Galerie* (Abb. 5).

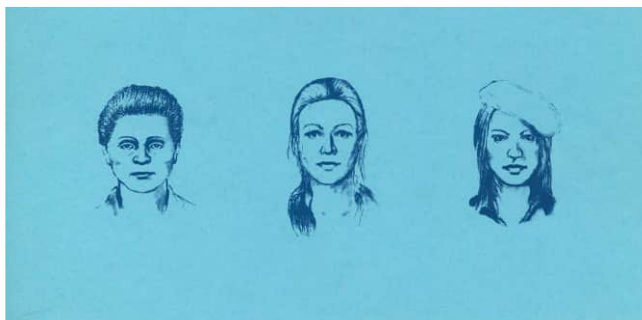


Abb. 5 / Fig. 5

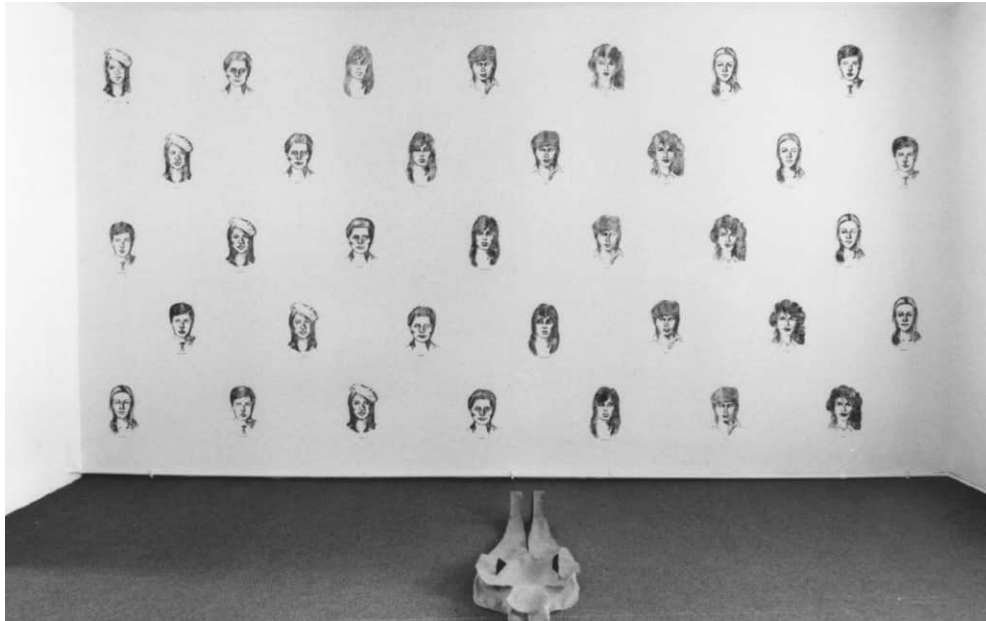
Schon früh beschäftigte sich Michaela Melián mit von der Geschichtsschreibung vergessenen Frauen, die in einem männlich geprägten Umfeld tätig waren, deren Leistungen aber nicht gewürdigt wurden und in das öffentliche Bewusstsein gelangten. Der Ausstellungstitel *TOMBOY* (deutsch: Wildfang, jungenhaftes Mädchen) ist die amerikanische Bezeichnung für Mädchen, deren Verhalten und Interessen eher denen von Jungen entspricht.⁸ Für die Ausstellung stempelte Melián die Portraits von Frauen als Endlosmuster auf eine Wand der Galerie, erstellt nach ihrer eigenen ‚Zeugenaussage‘ bzw. Beschreibung am Fahndungscomputer des

Early on, Michaela Melián began to focus on women who had been forgotten by historiography, who were active in a male-dominated environment but whose achievements were not recognised and thus did not become part of the public consciousness. *TOMBOY* is the mainly American English term for girls whose behaviour and interests are more like those of boys.⁸ For the exhibition, Melián stamped portraits of women as an endless pattern on one wall of the gallery, created according to her own ‘testimony’ or description on the LKA’s computer. Melián chose a heterogeneous group of women, including the American women’s rights activist

LKA. Melián hatte eine heterogene Reihe von Frauen ausgewählt, u. a. die amerikanische Frauenkämpferin und Anarchistin Emma Goldmann (1896–1940) oder Tamara Bunke, „Kampfname“ TANIA (1937–1967), die zusammen mit Che Guevara in Bolivien gekämpft hatte und 1967 in einem Hinterhalt erschossen wurde.⁹ Es entstanden Steckbriefe, maskulin verfremdete Phantombilder nach stereotypischen Merkmalen aus der Bilddatenbank, deren Repertoire lediglich männliche Attribute enthielt (Abb. 6).¹⁰

and anarchist Emma Goldmann (1896–1940) and Tamara Bunke, ‘combat name’ TANIA (1937–1967), who had fought with Che Guevara in Bolivia and was shot in an ambush in 1967.⁹ She created profiles in the form of masculine-alienated photofit pictures based on stereotypical characteristics from the image database, whose repertoire contained only male attributes (Fig. 6).¹⁰

Abb. 6 / Fig. 6



Catherine David, designierte Leiterin der *documenta X*, hatte die Galerieausstellung in München besucht und anschließend Michaela Melián für den Förderpreis zum *Internationalen Preis für Bildende Kunst des Landes Baden-Württemberg* 1995 vorgeschlagen. Melián erhielt den Förderpreis, dieser war mit einer Einzelausstellung und einem Katalog in der *Kunsthalle Baden-Baden* (16.12.1995–04.02.1996) verbunden.¹¹ Es folgten Ausstellungen von Michaela Melián im *Kunstverein Ulm*, unter der Leitung von Friederike Kitschen, die zuvor mehrere Jahre Mitarbeiterin der *Barbara Gross Galerie* in München gewesen war, sowie in der *neuen Gesellschaft für bildende Kunst Berlin* (nGbK), kuratiert von Frank Wagner. Größere Projekte im öffentlichen Raum in Hamburg und München, wie dem groß angelegten Münchener Gemeinschaftsprojekt *Dream City* (25.03.–20.06.1999), das gesellschaftsbezogene zeitgenössische Kunstpraktiken von über 30 internationalen Künstler:innen präsentierte. Melián entwarf eine Art poppige ‚Hüpfburg‘ (*Festung*, 1999) abgeleitet aus Normcontainern für Asylsuchende, die sie an touristisch exponierter Stelle in München aufstellte (Abb. 7).

Catherine David, the designated chief curator of *documenta X*, had visited the exhibition in Munich and subsequently nominated Michaela Melián for the *Promotional Award, International Prize for Fine Arts of the State of Baden-Württemberg* 1995. Melián was awarded the prize, which was accompanied by a solo exhibition and a catalogue at the *Kunsthalle Baden-Baden* (16 December 1995 – 4 February 1996) [Baden-Baden Art Hall].¹¹ This was followed by exhibitions at the *Kunstverein Ulm* [Ulm Art Association], under the direction of Friederike Kitschen, who had previously worked for several years at *Barbara Gross Galerie* in Munich, and at the *neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin* (nGbK) [New Society for Visual Art], curated by Frank Wagner. From 1997, Melián participated in major projects in public spaces in Hamburg and Munich, such as the comprehensive project *Dream City* in Munich (25 March – 20 June 1999), which presented socially relevant contemporary artistic practices by more than thirty international artists. Melián designed a kind of ‘bouncy castle’ (*Festung* [Castle], 1999), based on the design of standardised containers for asylum seekers, which she installed at a prominent tourist site in Munich (Fig. 7).

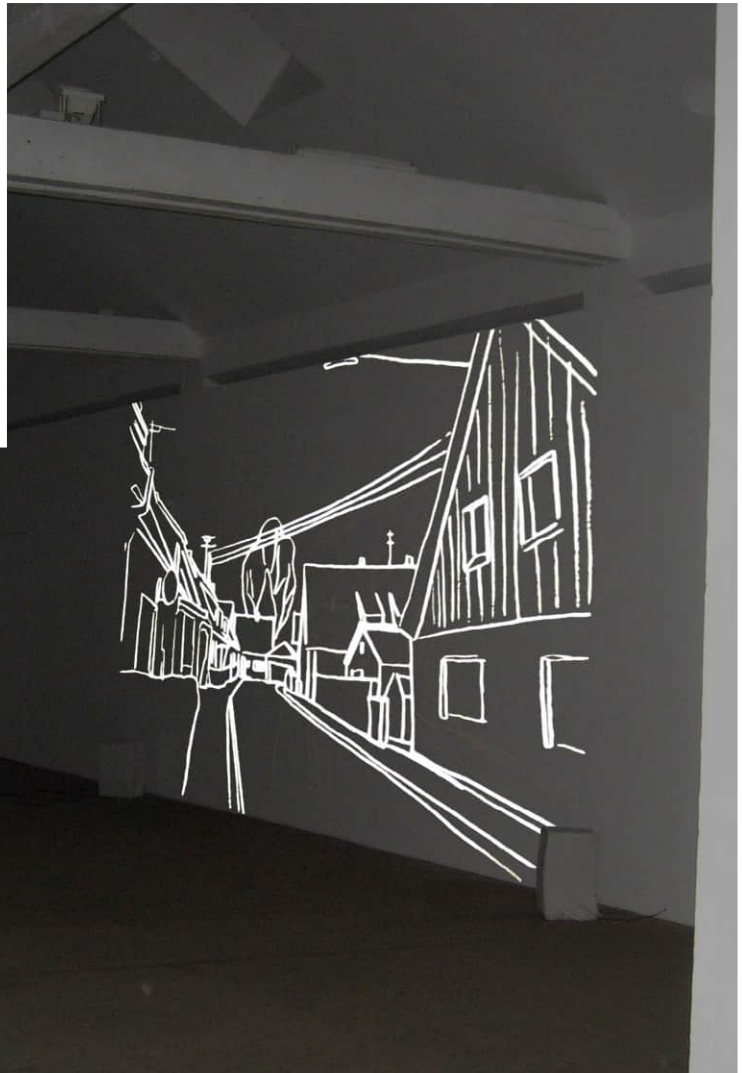


Abb. 7 / Fig. 7

78

Mit Beginn der 2000er Jahre entstanden multimediale Installationen wie *Panorama* (2003) oder *Föhrenwald* (2005), in denen sich Melián mit historisch besetzten Orten, Erinnerungspolitik und Gedenkortern auseinandersetzte. Insbesondere durch das Großprojekt *Föhrenwald* im Jahr 2005 und mit dem aus der Installation entstandenen und preisgekrönten Hörspiel über die Münchener Mustersiedlung *Föhrenwald* wurde Melián einer größeren Öffentlichkeit bekannt. Die Dia-Installation verwies auf den historisch besetzten Ort und die wechselvolle Geschichte der 1937 in den Isarauen gebauten gleichnamigen Siedlung (heute: Waldram). Diese diente während des Nationalsozialismus ab 1939 zunächst als Lager für Zwangsarbeiter und zwischen 1946 und 1956 als Auffanglager für sogenannte „Displaced Persons“¹², also für europäische, meist polnische Juden, Überlebende des Holocaust, die auf eine Ausreise nach Israel oder Amerika hofften. Das begehbare, zylindrische Gehäuse mit einer rotierenden Panorama-Diaprojektion im Inneren ließ die Siedlung in gezeichneten, weißen Umrisslinien der Häuser auf schwarzem Grund sichtbar werden, begleitet von einem einstündigen Soundtrack aus Wort und Bild, für den Dokumente und Interviews die Vorlage bildeten.¹³ Mit Unterstützung der *Kulturstiftung des Bundes* konnte die multimediale Installation 2005 als ein Projekt des *Kunstraum München* in Kollaboration mit dem *Bayerischen Rundfunk* (Abteilung Hörspiel und Medienkunst) im öffentlichen Raum in München an der *Galeriestraße/Hofgarten* umgesetzt werden (10.–25.09.2005, Abb. 8).

In the early 2000s, Melián created multimedia installations such as *Panorama* (2003) and *Föhrenwald* (2005), in which she explored historically charged sites, the politics of remembrance, and memorials. Melián became known to a wider public through the large-scale project *Föhrenwald* in 2005 and the award-winning radio play about the *Föhrenwald* housing estate in Munich that resulted from the installation. The slide installation referred to the historically charged site and the eventful history of the housing estate, built in 1937 on the Isar floodplain (today: Waldram). During the Nazi era, from 1939 onwards, it served first as a camp for forced labourers and then, from 1946 to 1956, as a reception camp for so-called ‘displaced persons’¹², i.e., European, mostly Polish Jews, survivors of the Holocaust who hoped to emigrate to Israel or America. The accessible cylindrical structure with a rotating panoramic slide projection inside made the settlement visible in the white outlines of the houses drawn on a black background, accompanied by an hour-long soundtrack of words and images based on documents and interviews.¹³ With the support of the *German Federal Cultural Foundation*, the multimedia installation was realised in 2005 as a project of *Kunstraum München* [Art Space Munich] in cooperation with the *Bayerischer Rundfunk* in a public space in Munich at *Galeriestraße/Hofgarten* (10–25 September 2005, Fig. 8).



Im Anschluss an die Außenraum-Ausstellung war die Installation im *Kunstraum München* (24.09.–30.10.2005) zu sehen. Für das Hörspiel mit Aufzeichnungen der ehemaligen Bewohner:innen der Siedlung erhielt Melián den *Hörspielpreis der Kriegsblinden – Preis für Radiokunst*.¹⁴ Das Projekt war auch für die *Barbara Gross Galerie* erfolgreich: Nach der Ausstellung verkaufte Barbara Gross die gesamte Multimedia-Installation *Föhrenwald* an eine Sammlung auf der *ARCO* in Madrid. Weitere Verkäufe erfolgten auch in öffentliche Institutionen wie der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus* in München und das *Lentos Kunstmuseum Linz*. So wurde die 2002 entstandene Dia-Installation *IGNAZ GUENTHER HOUSE* über die Galerie vom Münchener *Lenbachhaus* angekauft, deren Sammlung heute viele Arbeiten von Melián umfasst, und die in Wechsausstellungen präsentiert werden.¹⁵ Seit 2010 ist Melián Professorin für zeitbezogene Medien an der *Hochschule für bildende Künste* (HfBK) in Hamburg. Eine medienbezogene Arbeit konnte Barbara Gross im Jahr 2016 vermitteln. Am 23. März 2016 bot die Galeristin der Ankaufskommission der *Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland* die Videoinstallation *Speicher* (2008) als Ergänzung zur Zeichnungsserie *Triangel* (2002) an.¹⁶ Im Brief an die Ankaufskommission erläuterte Barbara Gross ihr Angebot: „Ebenso wie bei *Triangel* spielt auch hier das Thema des Reisens eine wichtige Rolle. Geht es in den Zeichnungen primär um die NS-Zeit, so steht *Speicher* für das Thema der Wanderungsbewegungen in Deutschland und Europa seit der Aufklärung. Das Werk erscheint mir auf Grund seines historischen und aktuellen Kontextes für die Sammlung sehr geeignet.“¹⁷ Kurze Zeit später wurde der Ankauf von *Speicher* (2008) durch *Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien* für die *Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland* bestätigt.¹⁸

Barbara Gross präsentierte Michaela Melián kontinuierlich in Einzel- und Gruppenausstellungen bis 2019. Die lange Verbundenheit mit Barbara Gross wurde insbesondere zum 30jährigen Jubiläum der Galerie sichtbar. Michaela Melián kuratierte zusammen mit dem Kurator und Künstler Tonio Kröner den ersten Teil der drei Jubiläumsausstellungen (18.12.2018–07.02.2019). In einer Rückschau zeigten die Kurator:innen Arbeiten der damals noch weitgehend unbekanntenen Künstlerinnen aus den ersten zehn Jahren der Galerie wie u. a. Ida Applebroog, Silvia Bächli, Louise Bourgeois, Miriam Cahn, Hanne Darboven, VALIE EXPORT, Maria

Following the outdoor exhibition, the installation was shown at *Kunstraum München* (24 September – 30 October 2005). Melián received the *Hörspielpreis der Kriegsblinden – Preis für Radiokunst* [War Blinded Audio Play Price] for the radio play with recordings of the former inhabitants of the housing estate.¹⁴ The project was also successful for *Barbara Gross Galerie*: after the exhibition, Barbara Gross sold the entire multimedia installation *Föhrenwald* to a collection at the *ARCO* art fair in Madrid. The gallery also brokered further sales to public institutions such as the *Städtische Galerie im Lenbachhaus* [Municipal Gallery in the Lenbach House] in Munich and the *Lentos Kunstmuseum Linz* [Lentos Art Museum in Linz], including the sale of the slide installation *IGNAZ GUENTHER HOUSE* (2002) to the *Lenbachhaus*, which now houses numerous works by Melián, presented in various temporary exhibitions.¹⁵ Melián has been a professor of time-based media at the *University of Fine Arts* (HfBK) in Hamburg since 2010. Barbara Gross was able to present a media-related work in 2016. On 23 March 2016, the gallerist offered the video installation *Speicher* (2008) [Storage] to the *Acquisition Commission for the Contemporary Art Collection of the Federal Republic of Germany* as a complement to the drawing series *Triangel* (2002).¹⁶ In her letter to the commission, Barbara Gross explained: ‘As in *Triangel*, the theme of travel plays an important role here as well. While the drawings are primarily about the Nazi era, *Speicher* is about migration in Germany and Europe since the Enlightenment. Because of its historical and contemporary context, the work seems very appropriate for the collection.’¹⁷ Shortly afterwards, the purchase of *Speicher* (2008) was confirmed by the *Federal Government Commissioner for Culture and the Media* for the *Contemporary Art Collection of the Federal Republic of Germany*.¹⁸

Barbara Gross presented Michaela Melián regularly in solo and group exhibitions until 2019. The long association with Gross was particularly evident on the occasion of the gallery’s thirtieth anniversary. Together with the curator and artist Tonio Kröner, Michaela Melián organised the first of three anniversary exhibitions (18 December 2018 – 7 February 2019). In a retrospective, the curators presented works by women artists from the gallery’s first ten years, who were still largely unknown when they first exhibited there, including Ida Applebroog, Silvia Bächli, Louise Bourgeois, Miriam Cahn, Hanne Darboven, VALIE EXPORT, Maria Lassnig, Anna Oppermann, Friederike

Lassnig, Anna Oppermann, Friederike Petzold, Kiki Smith, Ulrike Rosenbach, Nancy Spero und Rosemarie Trockel, die heute unumstritten zum Kanon der zeitgenössischen Kunst gehören.

Petzold, Kiki Smith, Ulrike Rosenbach, Nancy Spero, and Rosemarie Trockel, and who are now undisputedly part of the canon of contemporary art.

Brigitte Jacobs van Renswou

¹ Pressemitteilung zur Ausstellung *Michaela Melián >Lunapark<* in der *Barbara Gross Galerie*, 2012.

² Preisliste der Edition Gross, 1986.

³ Honnef-Harling, Gabriele: ‚Die Frauen und die Kunst‘, *KUNSTFORUM International*, Bd. 80, 3/85, Juli–September 1985, S. 272–275.

⁴ Brief von Barbara Gross an Gabriele Honnef-Harling, o.O., 12.08.1986.

⁵ Briefe von Barbara Gross an den Heidelberger Kunstverein vom 05.10.1986 und an Gisliind Nabakowski vom 05.10.1986, o.O.

⁶ Weskott, Hanne: ‚Michaela Melián‘, *KUNSTFORUM International*, Bd. 100/1989, S. 460.

⁷ (Eismann 2007) Sonja Eismann: ‚F.S.K.–Bassistin Melián: Wenn die Ohren Augen machen‘, *taz*, 05.10.2007, <https://tinyurl.com/tazfsk> (abgerufen am: 17.05.2024).

⁸ Vgl. Pressemitteilung zur Ausstellung *Michaela Melián TOMBOY* in der *Barbara Gross Galerie*, 2012.

⁹ Ebd., (Prinz 1995/1996) Prinz, Susanne: ‚Subjekt-Prädikat-Objekt‘, in: *Michaela Melián TOMBOY*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1995, S. 27.

¹⁰ Prinz 1995, siehe Fußnote 9, S. 26.

¹¹ Prinz 1995, siehe Fußnote 9.

¹² Ander, Heike : ‚rpm1 – Die Drehzahl der Revolution. Rotationen um Michaela Meliáns Diainstallation „Föhrenwald“‘, in: Heike Ander / Michaela Melián (Hrsg.): *Föhrenwald*. Ausst.-Kat. kunstraum muenchen, München

¹³ Ander, Heike/Melián, Michaela: ‚Vorwort‘, in: Heike Ander / Michaela Melián (Hrsg.): *Föhrenwald*. Ausst.-Kat. kunstraum muenchen, München 2005, S. 12.

¹⁴ Eismann 2007, siehe Fußnote 7.

¹⁵ Siehe: <https://tinyurl.com/lenbachhausmelian> (abgerufen am 23.05.2024).

¹⁶ Die Zeichnungsserie *Triangel* wurde 2002 von der Ankaufskommission für die *Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland* angekauft.

¹⁷ Brief von Barbara Gross an die Ankaufskommission *Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland*, München, 23.03.2016.

¹⁸ Brief von *Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien* für die *Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland* an Barbara Gross, Bonn, 31.05.2016.

¹ Press release for the exhibition *Michaela Melián >Lunapark<* at *Barbara Gross Galerie*, 2012 [translated].

² Edition Gross price list, 1986.

³ Gabriele Honnef-Harling, ‚Die Frauen und die Kunst‘, *KUNSTFORUM International*, no. 80, July–September 1985, pp. 272–275.

⁴ Letter from Barbara Gross to Gabriele Honnef-Harling, location unknown, 12 August 1986 [translated].

⁵ Letters from Barbara Gross to the Heidelberger Kunstverein and Gisliind Nabakowski, location unknown, 5 October 1986.

⁶ Hanne Weskott, ‚Michaela Melián‘, *KUNSTFORUM International*, no. 100, April–May 1989, p. 460.

⁷ (Eismann 2007) Sonja Eismann, ‚F.S.K.–Bassistin Melián: Wenn die Ohren Augen machen‘, *taz*, 5 October 2007, <https://tinyurl.com/tazfsk> [last accessed on 17 May 2024].

⁸ See the press release for the exhibition *Michaela Melián. TOMBOY* at *Barbara Gross Galerie*, 1995.

⁹ Ibid.; Susanne Prinz: ‚Subjekt-Prädikat-Objekt‘, in: *Michaela Melián. TOMBOY*, exhib. Cat. Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1995, p. 27.

¹⁰ Prinz 1995 (see note 9), p. 26.

¹¹ Prinz 1995 (see note 9).

¹² Heike Ander, ‚rpm1 – Die Drehzahl der Revolution. Rotationen um Michaela Meliáns Diainstallation „Föhrenwald“‘ in: Heike Ander / Michaela Melián (eds.): *Föhrenwald*, exhib. Cat. kunstraum muenchen, Munich, 2005, p. 17.

¹³ Heike Ander and Michaela Melián (Hrsg.), ‚Vorwort‘, in: Heike Ander / Michaela Melián (eds.): *Föhrenwald*, exhib. Cat. kunstraum muenchen, Munich, 2005, p. 12.

¹⁴ Eismann 2007 (see note 7).

¹⁵ See: <https://tinyurl.com/lenbachhausmelian> [last accessed on 23 May 2024].

¹⁶ The series of drawings entitled *Triangel* was purchased by the *Acquisition Commission for the Contemporary Art Collection of the Federal Republic of Germany* in 2002.

¹⁷ Letter from Barbara Gross to the *Acquisition Commission for the Contemporary Art Collection of the Federal Republic of Germany*, Munich, 23 March 2016 [translated].

¹⁸ Letter from the *Federal Government Commissioner for Culture and the Media* on behalf of the *Contemporary Art Collection of the Federal Republic of Germany* to Barbara Gross, Bonn, 31 May 2016.



Maria Lassnig

„Der eigene Körper als Erkenntnisquelle, als Instrument und Objekt der Selbsterkenntnis, ist zur Konstante ihres Werks geworden, ihrem eigenen Geständnis nach, zur Obsession. Seit vierzig Jahren malt und zeichnet Maria Lassnig Körpergefühlsbilder. Das klingt selbstverständlich. Doch in den Jahren, als sie damit anfang, war es eine heroisch einsame Position, und kaum verstanden. Das blieb lange so.“

Dorothea Baumer: ‚Das Unmögliche wollen‘, *Süddeutsche Zeitung* 180, 06.08.1996

‘Her own body as a source of knowledge, as an instrument and object of self-knowledge, has become a constant in her work and, by her own admission, an obsession. For forty years, Maria Lassnig has been painting and drawing images of body sensations. That sounds self-evident. But in the years when she began, it was a heroically lonely position, and hardly understood. It remained that way for a long time.’

Dorothea Baumer: ‚Das Unmögliche wollen‘, *Süddeutsche Zeitung* 180, 6 August 1996
[translated]

Am 12. März 1981 schrieb Barbara Gross aus Eigeninitiative erstmalig an Maria Lassnig, mit der Bitte an die Künstlerin, sich mit einer Arbeit an ihrer ersten Edition *Frauenbilder* zu beteiligen. Die beiden Frauen kannten sich bis zu diesem Zeitpunkt nicht, aber dieser erste Kontakt bildete den Auftakt zu einer jahrzehntelangen Zusammenarbeit. Lassnig steuerte die Farblithografie *O.T.* (1981) bei, die schließlich das Cover der begleitenden Werbebroschüre zierte. Die Begeisterung von Barbara Gross muss stark gewesen sein, nach Erhalt der Arbeit lässt sich in ihrem Dankeschreiben nachlesen: „Das Litho hängt schon in unserem Wohnzimmer. Ich bin die erste Käuferin.“¹ Ein Geschenk der Künstlerin Ende desselben Jahres in Gestalt einer gewidmeten Lithografie (Abb. 1) nach der Zeichnung *Selbstportrait mit leerem Weinglas* (1976) bezeugt die enger werdende Verbindung.² Barbara Gross brachte 1987 auch eine eigene Edition zu den grafischen Werken Maria Lassnigs heraus und stieg neben der Druckgrafik in die Vermittlung von Aquarellen, Bleistift- und Farbstiftzeichnungen und schließlich Gemälden ein.

On 12 March 1981, Barbara Gross wrote to Maria Lassnig for the first time on her own initiative, asking the artist to contribute a work to her first edition of *Frauenbilder* [Images by Women]. The two women did not know each other at the time, but this first contact marked the beginning of a decades-long collaboration. Lassnig contributed the colour lithograph *O.T.* (1981), which eventually adorned the cover of the accompanying promotional brochure. Barbara Gross must have been delighted, for in her letter of thanks after receiving the work, she wrote: ‘The lithograph is already hanging in our living room. I’m the first buyer.’¹ A gift from the artist at the end of the same year in the form of a lithograph (Fig. 1) with dedication after the drawing *Selbstportrait mit leerem Weinglas* [Self-Portrait with an Empty Glas of Wine] from 1976 testifies to their increasingly close relationship.² In 1987, Barbara Gross also published her own edition of Maria Lassnig’s graphic works and, in addition to prints, began selling watercolours, pencil and coloured pencil drawings, and, finally, paintings.

Abb. 1 / Fig. 1



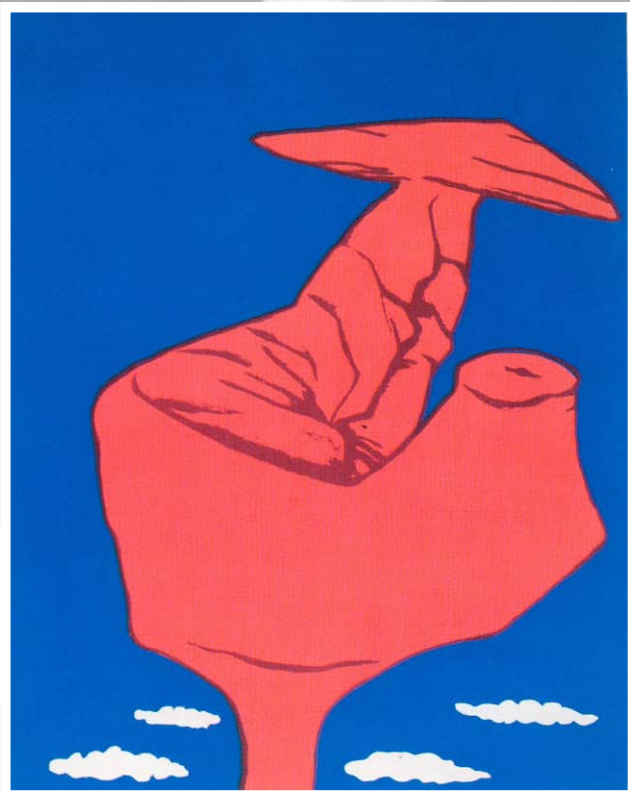
Sie erinnert sich: „Mit Maria Lassnig fing eigentlich alles an, durch sie begann ich damit, die Werke von Künstlerinnen zu verkaufen.“³ Zu diesem Zeitpunkt war Lassnig bereits seit 1980 die erste Malerei-Professorin an der *Universität für Angewandte Kunst* in Wien. Aber: „Museumsdirektoren haben auf Maria Lassnig mit größter körperlicher Abneigung reagiert. Es fielen Sätze wie ‚Ich bin froh, dass ich das nicht gekauft habe‘ oder ‚Was die macht, ist fürchterlich‘. [...] diese Reaktionen kamen durchaus auch von Frauen [...].“⁴ Lassnig hatte sich sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart häufig in der männerdominierten Kunstszene zurückgesetzt gefühlt und anhand des schriftlichen Austauschs mit Barbara Gross lässt sich ihr Streben nach Sichtbarkeit, Anerkennung und auch finanzieller Wertschätzung nachvollziehen: „[...] denn was ich brauche viel wichtiger, wie Ankäufe (die sie ja so billig als möglich halten, weil sie einem [sic] ja unterbewerten!) sind Ausstellungen in wichtigen Häusern. [...] Es sind gute Grafiken, ganz kompromisslose avantgarde Zeichnungen die ich nicht billig hergeben kann, [...] Ausstellungsmöglichkeiten zeichnen sich schon ab, ich bin trotzdem verzweifelt weil alles so langsam geht.“⁵ Auch in einem undatierten Brief, der offenbar aus dieser Zeit stammt, schreibt sie ganz offen: „Ich kann nicht schlafen und bin sehr deprimiert weil es garnicht [sic] vorwärts geht mit meiner ‚Verbreitung‘ in die Öffentlichkeit.“⁶ Der Wunsch nach mehr Ausstellungen in Institutionen traf sich hervorragend mit Barbara Gross' Ansatz, Künstlerinnen in Museen zu platzieren.

Durch das große Interesse von Barbara Gross an Druckgrafik und die Liebe für eine sehr systematische Arbeitsweise, kam es bei einem Besuch im Atelier Lassnigs 1987 zu einer folgenreichen Entdeckung: Im Kontext eines Gesprächs über die New Yorker Zeit der Künstlerin öffnete Barbara Gross eine Klappe zum Dachboden und entdeckte dort eine große Mappe, welche die zum Teil verschollen geglaubten Siebdrucke enthielt.⁷ Dies gab den Anstoß für die Erstellung eines Werkverzeichnisses der *Druckgraphik 1949–1987* durch die *Barbara Gross Galerie*, in dem durch aufwändige Recherchen auch die frühe Grafik zusammengetragen wurde. Briefe im Archiv der Galerie dokumentieren die Nachforschungen. Enthalten waren in der Publikation ein Interview zwischen Maria Lassnig und Barbara Gross sowie Beiträge der Galeristin, von Konrad Oberhuber und Hanne Weskott. Darauf abgestimmt präsentierte die Galerie im ersten Jahr ihres Bestehens eine Ausstellung mit Lassnigs Druckgrafiken (26.10.–27.11.1988, Abb. 2).

She recalls: ‘It all started with Maria Lassnig. It was through her that I began to sell the works of women artists.’³ At the time, Lassnig was the first female professor for painting at the *University of Applied Arts Vienna* (since 1980). But: ‘Museum directors reacted to Maria Lassnig with the greatest physical aversion. Statements like ‘I’m glad I didn’t buy that’ or ‘What she’s doing is terrible’ were uttered. [...] These reactions also came from women – one of the statements I gave as an example came from a woman.’⁴ Both in the past and in the present, Lassnig had often felt marginalised in the male-dominated art scene, and the written exchange with Barbara Gross makes it possible to understand her striving for visibility and recognition, as well as for financial appreciation: ‘[...] because what I need, much more important than purchases (which they keep as cheap as possible because they undervalue me!) are exhibitions in important institutions. [...] These are good prints, very uncompromising avant-garde drawings that I cannot give away cheaply, [...] exhibition opportunities are already opening up, but I’m still desperate because everything is going so [sic] slowly.’⁵ In an undated letter, apparently from around this time, she also writes quite openly: ‘I can’t sleep, and I’m very depressed because things aren’t progressing at all with my “dissemination” to the public.’⁶ The desire for more institutional exhibitions coincided perfectly with Barbara Gross’s approach of placing women artists in museums.

Because of Barbara Gross’s great interest in printmaking and her penchant for a highly systematic way of working, a visit to Lassnig’s studio in 1987 led to a momentous discovery: in the course of a conversation about the artist’s time in New York, Barbara Gross opened a flap to the attic and discovered a large portfolio of silkscreen prints, some of which had been thought to be lost.⁷ This was the impetus for *Barbara Gross Galerie* to compile a catalogue raisonné of her prints (*Druckgraphik 1949–1987* [Prints]), which, as a result of extensive research, also includes the early prints. Letters in the gallery’s archive document the searches. The publication includes an interview between Maria Lassnig and Barbara Gross as well as contributions by the gallerist, Konrad Oberhuber, and Hanne Weskott. In the first year of its existence, the gallery presented an exhibition of Lassnig’s prints (26 October – 27 November 1988, Fig. 2).

With regard to Lassnig’s graphic works, Barbara Gross – as with all her artists – endeavoured to place them in museums: ‘Now to the old prints, the small sheets from Paris [...]. In a museum, the works are accessible to



Konrad Obernuber, Dr. Hanne Vveskott, Maria Lassnig und Barbara Gross, 1988.

Abb.: »Ladyplant«, 1969, Siebdruck

n der
idium
968 –
vedig,
Kunst
1985
roßer
en.

vor-
altna-
New
druck
ntieren
in
ent-
iarell-

ngen
n der
in zu

Maria
orge-

ruck-
Prof.

BARBARA GROSS GALERIE

MARIA LASSNIG Druckgraphik

Sie und Ihre Freunde
sind herzlich eingeladen.

Ausstellungseröffnung,
Mittwoch, 26. Oktober 1988
19 – 22 Uhr

Maria Lassnig kommt aus Wien.

Ausstellungsdauer:
26. 10. 1988 – 27. 11. 1988

Öffnungszeiten:
Di. – Fr. 14 – 18 Uhr
Sa. 11 – 14 Uhr

THIERSCHSTR. 51 · 8 MÜNCHEN 22
089/29 62 72 · AM THIERSCHPLATZ

Barbara Gross bemühte sich hinsichtlich der Druckgrafiken von Lassnig – wie bei all ihren Künstler:innen – besonders um die Vermittlung ins Museum: „Nun zur alten Grafik, den kleinen Blättern aus Paris [...]. In einem Museum sind die Arbeiten für die Öffentlichkeit zugänglich, und eigentlich am besten aufgehoben. Diese Arbeiten sollten eh nicht in den Handel und zerstreut werden, wo wir uns diese Mühe gemacht haben, sie wieder zusammen zu finden und sehr viel eh schon verlorengegangen ist.“⁸ Ein Museumsankauf gelang mit Anknüpfung an ihre Ausstellung und das Werkverzeichnis über Konrad Oberhuber als Direktor der *Albertina* in Wien. Er hatte bereits 1988 signalisiert: „Prinzipiell möchte ich ihr [Lassnigs] gedrucktes Werk so vollständig wie möglich hier [*Albertina*] besitzen. Bin bereit, dafür auch einen guten Teil unseres nächstjährigen Budgets zu opfern.“⁹ Dementsprechend groß war die Freude der Galeristin nach dem Ankauf: „Ich bin sehr glücklich darüber, daß nun die gesamte Druckgraphik von Maria Lassnig in der *Albertina* Aufnahme gefunden hat. Ihr Engagement und Ihre Begeisterung für das Werk von Maria Lassnig, die ich mit großer Freude erlebt habe, sind mir ein guter Beweis dafür, daß die Künstlerin in diesem Museum auch bestens aufgehoben sein wird.“¹⁰ Weitere Verkäufe in verschiedene Museen folgten allmählich¹¹, vor Ort in München gestaltete es sich für die Gemälde nicht einfach, wie man einem Brief nach der Eröffnung der nächsten Galerieausstellung *Maria Lassnig. Bilder* (14.09.–03.11.1990) zur *OPEN ART 90* entnehmen kann: „Deine Ausstellung hier wird mit Begeisterung und großem Interesse aufgenommen. [...] Immer wieder werde ich gefragt, warum Du nicht in den Museen hier hängst – und erstaunlich viele Leute kennen das Bild, das im Freiburger Museum hängt. Ich werde immer wieder darauf angesprochen. Ja, ich weiß, was zu tun ist. Aber die Münchner Chefs waren noch nicht da. Das wird wieder ein langer Weg werden.“¹² Dieser endete schließlich 2015 mit dem Ankauf von Lassnigs Gemälde *Füße* von 1987/88 durch die Sammlung KiCo für die *Städtische Galerie im Lenbachhaus*.

Von Seiten der Berichterstattung wurde die Entwicklung von Lassnigs Œuvre besonders von der Kunsthistorikerin und Publizistin Hanne Weskott verfolgt. Barbara Gross würdigte dies: „Hanne hat sehr gut in der SZ über Dich geschrieben. Leider wurde ihr viel weggekürzt und alleine durfte sie nicht über Dich berichten. Ihre Gedanken über Deine Arbeit finde ich immer sehr gut. Sie sollte mal ein Buch über Dich schreiben!“¹³ Und in der Tat kam es zu einem von Hanne Weskott 1995 herausgegebenen Katalog zu den *Zeichnungen und*

the public and are actually best preserved. These works should not be traded and dispersed anyway, since we have gone to all this trouble to reunite them, and much has already been lost.⁸ In connection with her exhibition and catalogue raisonné, Konrad Oberhuber, director of the *Albertina* in Vienna, made a museum acquisition. As early as 1988, he signalled: ‘In principle, I would like to own her [Lassnig’s] printed works here [at the *Albertina*] as completely as possible. I am prepared to sacrifice a good part of our next year’s budget for this.’⁹ The gallerist was delighted after the purchase: ‘I am very happy that all of Maria Lassnig’s prints have now found a home at the *Albertina*. Your commitment and enthusiasm for Maria Lassnig’s work, which I have experienced with great pleasure, are good proof to me that the artist will also be in good hands in this museum.’¹⁰ Further sales to various museums gradually followed¹¹, but things were not easy for the paintings in Munich, as a letter after the opening of the gallery’s next exhibition, *Maria Lassnig. Bilder* (14 September – 3 November 1990) [Maria Lassnig: Pictures] in connection with *OPEN ART 90* testifies: ‘Your exhibition here has been received with enthusiasm and great interest. [...] Again and again, I am asked why you do not hang in the museums here – and a surprising number of people know the picture that hangs in the museum in Freiburg. People ask me about it all the time. Yes, I know what has to be done. But the bosses in Munich haven’t been here yet. We still have a long way to go.’¹² This finally bore fruit in 2015 with the purchase of Lassnig’s painting *Füße* (1987/88) [Feets] by the *KiCo Foundation* for the *Städtische Galerie im Lenbachhaus* [Municipal Gallery in the Lenbach House] in Munich.

In terms of press coverage, the development of Lassnig’s Œuvre was followed in particular by the art historian and journalist Hanne Weskott. Barbara Gross acknowledged this: ‘Hanne wrote very well about you in the SZ [*Süddeutsche Zeitung*]. Unfortunately, a lot was cut from her text, and she was not allowed to report on you alone. I always find her thoughts about your work very good. She should write a book about you!’¹³ And indeed, in 1995 Hanne Weskott edited the catalogue *Zeichnungen und Aquarellen 1946–1995* [Drawings and Watercolours], which accompanied a travelling exhibition (Fig. 3).¹⁴

Aquarellen 1946–1995 und einer zugehörigen Ausstellungstournee (Abb. 3).¹⁴ Weskott stellte die Publikation in der Galerie im Dezember desselben Jahres mit einer eintägigen Begleitpräsentation ausgewählter Arbeiten auf Papier aus allen Schaffens-Perioden im Beisein der Künstlerin vor (Abb. 4).

Weskott presented the publication at the gallery in December of the same year in the context of a one-day exhibition of selected works on paper from all creative periods in the presence of the artist (Fig. 4).



Abb. 3 / Fig. 3

88

Regelmäßiger Gast der Veranstaltungen in der *Barbara Gross Galerie* war Stefan Moses. Er hatte Bekanntheit durch seine Fotoporträts von BRD-Persönlichkeiten wie Thomas Mann, Erich Kästner, Theodor W. Adorno oder Otto Dix erlangt. Stefan Moses fotografierte Maria Lassnig des Öfteren, auch in der *Barbara Gross Galerie*: Heitere Porträtfotos von Maria Lassnig zusammen mit Barbara Gross, welche während eines Fotoshootings 1989 entstanden, dokumentieren die enge Vertrautheit und Verbundenheit der beiden Frauen (Abb. 5).

Stefan Moses was a regular guest at the events at *Barbara Gross Galerie*: he had become famous for his photographic portraits of West German personalities such as Thomas Mann, Erich Kästner, Theodor W. Adorno, and Otto Dix. Stefan Moses often photographed Maria Lassnig, including at *Barbara Gross Galerie*: cheerful portraits of Maria Lassnig together with Barbara Gross, which were taken during a photo shoot in 1989, document the close intimacy and bond between the two women (Fig. 5).

Abb. 4 / Fig. 4

Wir laden ein
zu
Brot und Wein

Barbara Gross Maria Lassnig



Abb. 5 / Fig. 5

1994 ließ sich Maria Lassnig von Stefan Moses für dessen Zyklus *Masken. Die Metamorphosen der Künstler* fotografieren. Sie entschied sich für eine blumige Brillenmaske. Lachend steht sie vor ihrem *Tschernobyl Selbstporträt* von 1986 (Abb. 6), welches auch als Motiv die Einladungskarte ihrer Ausstellung in der *Barbara Gross Galerie* 1990 geziert hatte (Abb. 7).

In 1994, Maria Lassnig let herself photographed by Stefan Moses for his cycle entitled *Masken. Die Metamorphosen der Künstler* [Masks: The Metamorphoses of Artists]. She chose a mask with flowers. Laughing, she stands in front of her *Tschernobyl Selbstporträt* [Chernobyl Self-Portrait] from 1986 (Fig. 6), which also adorned the invitation card to her exhibition at the *Barbara Gross Galerie* in 1990 (Fig. 7).



Abb. 6 / Fig. 6



BARBARA GROSS GALERIE

MARIA LASSNIG Bilder

Einladung zur Ausstellungsöffnung
mit der Künstlerin

Freitag, 14. September 1990
18 – 21.30 Uhr

OPEN ART in München
Freitag 14 – 21.30 Uhr
Samstag 10 – 17 Uhr

Ausstellungsdauer: 14. 9. – 3. 11. 1990
Öffnungszeiten: Di – Fr 14 – 18 Uhr
Sa 11 – 13 Uhr

THIERSCHSTR. 51 · 8 MÜNCHEN 22
089/29 62 72 · AM THIERSCHPLATZ

Abb. 7 / Fig. 7

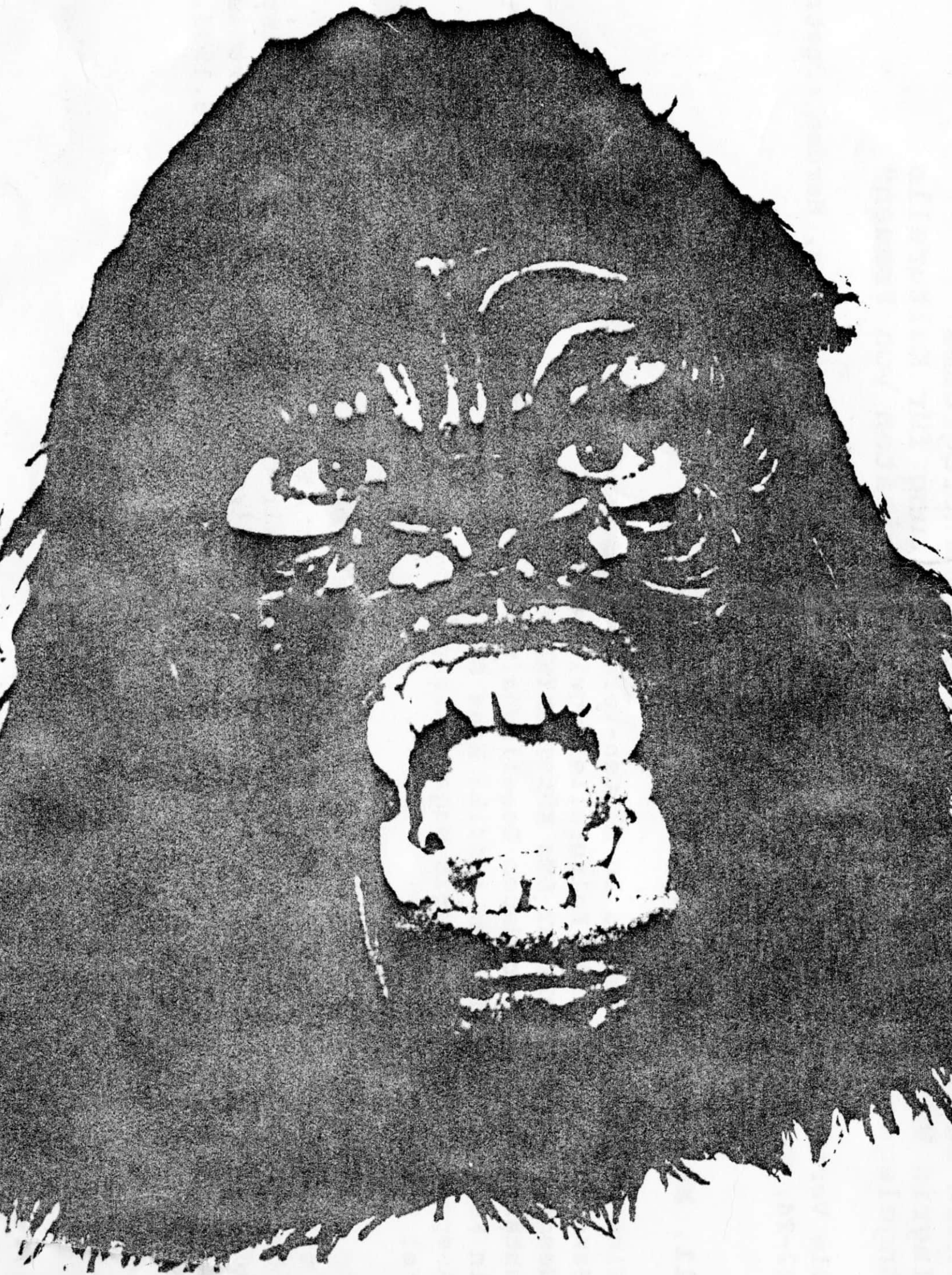
In den 1990er Jahren war Maria Lassnig im Ausstellungsprogramm der *Barbara Gross Galerie* in Gruppenausstellungen wie bei *Bodyscape* 1996 oder bei Messepräsentationen wie auf der *ARCO* 1996 präsent. Letztere war Teil einer Sonderschau von eingeladenen deutschen Galerien unter dem Titel *GERMANY AT ARCO '96* auf der spanischen Messe, die auch von der spanischen Königin Sofia am 8. Februar 1996 besucht wurde.¹⁵ Die Vermittlung in Museen blieb für die Galerie mühsam und herausfordernd – Barbara Gross setzte sich aber weiterhin für die Künstlerin ein. Ende der 1990er Jahre stellte die Künstlerin dann mehrheitlich die Zusammenarbeit mit Galerien und die Organisation dortiger Ausstellungen ein, der Fokus lag für sie auf Museumsausstellungen. Posthum präsentierte die *Barbara Gross Galerie* Werke in der Gruppenausstellung *Another Normal Love* 2015 und anlässlich der *OPEN ART* 2017 die Einzelausstellung *Maria Lassnig. Body Awareness. Druckgrafik in New York*. Aus dieser Serie kauften die *Staatgalerie Stuttgart*, das *Kupferstichkabinett Berlin* und das *Kunsthaus Zürich* – letztendlich fand das künstlerische Œuvre auf diesem Weg weiteren Eingang in deutsche Museen.

In the 1990s, Maria Lassnig was present in the exhibition programme of the *Barbara Gross Galerie* in group exhibitions such as *Bodyscape* (1996) and in art fair presentations such as *ARCO* (1996). The latter was part of a special show of invited German galleries under the title *GERMANY AT ARCO '96* at the Spanish fair, which was also visited by the Spanish Queen Sofia on 8 February 1996.¹⁵ Placement in museums remained difficult and challenging for the gallery – but Barbara Gross continued to support the artist. In the late 1990s, the artist stopped working with most of her galleries and organising exhibitions there, concentrating instead on museum exhibitions. Posthumously, *Barbara Gross Galerie* presented works in the group exhibition *Another Normal Love* (2015) and, on the occasion of *OPEN ART* 2017, the solo exhibition *Maria Lassnig. Body Awareness. Druckgrafik in New York* [Prints in New York]. The *Staatgalerie Stuttgart* [State Gallery Stuttgart], the *Kupferstichkabinett Berlin* [Collection of Prints and Drawings, Berlin], and the *Kunsthaus Zürich* [Zurich Art House] acquired works from this series, bringing the artist's oeuvre to further museums in the German-speaking world.

- ¹ Brief von Barbara Gross an Maria Lassnig, Bergen, 10.08.1981.
- ² Brief von Barbara Gross an Maria Lassnig, o.O., 07.12.1981: „Ein extra Dank und der kommt sehr von Herzen für Ihren Probedruck Ihres Selbstporträts.“
- ³ (Gross 2015) Barbara Gross, in: Merkel, Ronja: ‚Galeristin Barbara Gross über Frauen in der Kunst. „Wer kämpfen muss, fühlt sich unterlegen“‘, *Monopol*, 27.03.2015, abrufbar unter: <https://tinyurl.com/monopolfrauen> (abgerufen am 07.04.2024).
- ⁴ Ebd.
- ⁵ Brief von Maria Lassnig an Barbara Gross, Wien, 21.10.1984.
- ⁶ Brief von Maria Lassnig an Barbara Gross, o. O., o. D.
- ⁷ Brief von Maria Lassnig an Barbara Gross, Wien, 07.03.1987: „Ich hab mich auch sehr gefreut Dich bei mir zu haben, die nächsten Tage hatte ich wieder Grippe, so war es sehr gut dass wir vorher, dass Du mir so schön Ordnung machtest. [...]“
- ⁸ Brief von Barbara Gross an Maria Lassnig, o. O., o. D.
- ⁹ Brief von Konrad Oberhuber an Barbara Gross, Wien, 14.10.1988.
- ¹⁰ Brief von Barbara Gross an Konrad Oberhuber, o. O., 09.02.1989.
- ¹¹ Beispielsweise ein Ankauf für das *Museum für Neue Kunst Freiburg*: Brief von Barbara Gross an Dr. Jochen Ludwig, o. O., 04.07.1988.
- ¹² Brief von Barbara Gross an Maria Lassnig, o. O., 21.09.1990.
- ¹³ Ebd.
- ¹⁴ Es handelte sich um den Begleitkatalog zur Ausstellung im *Kunstmuseum Bern*, die dann als Wanderausstellung die Stationen *Musée national d'art moderne Paris*, *Städt. Museum Leverkusen*, *Kunstmuseum Ulm* und *Kulturhaus der Stadt Graz* durchlief.
- ¹⁵ Kasper König und José Lebrero Stals waren zunächst als Kuratoren für das Projekt *Alemania bei Arco '96 – „Deutschland – Spanien, Spanien – Deutschland“* verantwortlich. Kasper König quittierte seinen Posten jedoch im Januar 1996, wobei die Sonderpräsentation der Galerien dennoch stattfand. Vgl. die Materialsammlungen im ZADIK: G 20, VIII, 823a–d.

- ¹ Letter from Barbara Gross to Maria Lassnig, Bergen, 10 August 1981 [translated].
- ² Letter from Barbara Gross to Maria Lassnig, location unknown, 7 December 1981: 'An extra thank you from the bottom of my heart for the proof of your self-portrait.' [translated].
- ³ (Gross 2015) Barbara Gross, in: Ronja Merkel, 'Galeristin Barbara Gross über Frauen in der Kunst. "Wer kämpfen muss, fühlt sich unterlegen"', *Monopol*, 27 March 2015, <https://tinyurl.com/monopolfrauen> [last accessed on 20 April 2024].
- ⁴ Ibid. [translated].
- ⁵ Letter from Maria Lassnig to Barbara Gross, Vienna, 21 October 1984 [translated].
- ⁶ Letter from Maria Lassnig to Barbara Gross, location unknown, undated [translated].
- ⁷ Letter from Maria Lassnig to Barbara Gross, Vienna, 7 March 1987: 'I was also very happy to have you with me. The next few days, I had the flu again, so it was very good that we had you tidying me up so nicely beforehand.' [translated].
- ⁸ Letter from Barbara Gross to Maria Lassnig, location unknown, undated [translated].
- ⁹ Letter from Konrad Oberhuber to Barbara Gross, Vienna, 14 October 1988 [translated].
- ¹⁰ Letter from Barbara Gross to Konrad Oberhuber, location unknown, 9 February 1989 [translated].
- ¹¹ For example, a purchase for the *Museum für Neue Kunst Freiburg*: Letter from Barbara Gross to Dr Jochen Ludwig, location unknown, 4 July 1988.
- ¹² Letter from Barbara Gross to Maria Lassnig, location unknown, 21 September 1990 [translated].
- ¹³ Ibid. [translated].
- ¹⁴ The catalogue was published to accompany the exhibition at the *Kunstmuseum Bern*, which then toured to the *Musée national d'art moderne* in Paris, the *Städtisches Museum Leverkusen*, the *Kunstmuseum Ulm*, and the *Kulturhaus der Stadt Graz*.
- ¹⁵ Kasper König and José Lebrero Stals were initially responsible as curators for the project *Alemania bei Arco '96 – 'Deutschland – Spanien, Spanien – Deutschland'*. Despite the fact that Kasper König resigned from his post in January 1996, the special presentation of the galleries still took place. See the material collections in the ZADIK: G 20, VIII, 823a–d.





INFORMATIONSDIENST –

WAC – Guerrilla Girls

„Kunst und Frauen, Kunst von Frauen oder ganz einfach Frauenkunst, ist das heute noch ein Thema? Besonders Frauenkunst ist ein Begriff, den gerade jüngere Künstlerinnen wie die Pest meiden. [...] Kunst ist Kunst und damit basta. Wenn es um etwas geht, dann um Qualität und die ist bekanntlich nicht geschlechtsspezifisch. Aber wissen das auch die Männer? Wahrscheinlich kann man diese Frage heute tatsächlich mit Ja beantworten. Aber wirkt dieses Wissen bis in die Bereiche, wo es von größter Bedeutung wäre? Kommt es in den großen Ausstellungen und in den wichtigen Sammlungen zum Tragen? Hierauf wird eine Antwort eher zögerlich kommen, wenn sie überhaupt positiv ausfallen kann. Aber selbst die pessimistischsten Realistinnen, die die Szene beobachten, müssen zugeben, daß [sic] sich etwas getan hat, ja sogar zum Besseren gewendet hat.“

Hanne Weskott, Manuskript zum Vortrag *Kunst und Frauen* anlässlich der Ausstellungseröffnung, 01.07.1993

Presentation INFORMATIONSDIENST – WAC – Guerrilla Girls

‘Art and women, art by women, or simply women’s art – is this still an issue today? The term women’s art, in particular, is one that younger women artists avoid like the plague. [...] Art is art, and that’s that! If it is about anything at all, it is about quality, and we all know that quality is not gender-specific. But are men aware of this? Today, the answer to that question is probably yes. But does this knowledge reach the areas where it would be most important? Does it have an impact in the major exhibitions and important collections? The answer to this question will be rather hesitant, if it can be positive at all. But even the most pessimistic realists observing the scene must admit that something has happened, even changed for the better.’

Hanne Weskott, translated from the manuscript of the lecture *Kunst und Frauen* [Art and Women] on the occasion of the exhibition opening dated 1 July 1993 [translated]

sediment No. 33 | <https://doi.org/10.11588/sediment.2024.33.104356>

MAY 7TH, 1970-21, MARTIN G

GUERRILLA GIRLS
CONSCIENCE OF THE ART WO

Mit diesen Worten startete die Kunstkritikerin Hanne Weskott am 1. Juli 1993 ihren Vortrag *Kunst und Frauen* anlässlich der Eröffnung einer Präsentation von Projekten zum Themenfeld in der *Barbara Gross Galerie*. In ihrem Skript – ein Exemplar ist im Archiv von Barbara Gross (ZADIK, A113) erhalten – lassen sich statistische Entwicklungen zum Verhältnis der Werke von Frauen in Ausstellungen, an Akademien, in Jurys und weiteren Kunstinstitutionen nachlesen. Sie verdeutli-

With these words, the art critic Hanne Weskott began her lecture on 'Art and Women' on 1 July 1993, at the opening of a presentation of projects on the subject at *Barbara Gross Galerie*. Her manuscript – a copy of which is preserved in the Barbara Gross Archive (ZADIK, A113) – contains statistics on the proportion of works by women in exhibitions, as well as on the proportion of women at academies, on juries, and in

INFORMATIONSDIENST

JANA STERBAK SILVIA BOSSU CLAUDIA HART MARIA EICHHORN ANDREA FRASER KATHARINA FRITSCH NAN GOLDIN DOMINQUE GONZALES-FOERSTER RENÉE GREEN VERONIQUE JOURMARD LIZ LARNER LOUISE LAWLER SVETLANA KOPYSTIANSKY ORSHI DROZDIK LISA MILROY TANIA MOURAUD HEIKE PALLANCA AURA ROSENBERG ANGELA BULLOCH SUSANNE HOMANN JULIA SCHER WIEBKE SIEM SHELLY SILVER NANCY SPERO JESSICA STOCKHOLDER ELKE KRSTUFEEK KAREN KILIMNIK CARO NIEDERER MELANIE COUNSELL GISELA BULLACHER MARCIA HAFIF ULI AIGNER NANCY BRACHMAN DAVIDSON NANA PETZET RIA PACQUÉE JOHANNA KANDL SABINE SIEGFRIED JILL MCARTHUR MARYLÈNE NEGRO ELISABETH BALLETT SYLVIE BLOCHER PENELOPE GEORGIOU LYDIA DONA SAM TAYLOR-WOOD ILARIA BONA GABI SENN SUZAN DRUMMEN TJORVEN FIGGE ANNETTE MESSAGER CHRISTIANE RICHTER CORNELIA PARKER SETON SMITH GRETCHEN FAUST JESSICA DIAMOND ULRIKE GROSSARTH CATHY DE MONCHAUX DIANA BALTON POLLY APFELBAUM BARBARA ESS SUSANNA ROSIN ROSEMARIE TROCKEL CHARLINE VAN HEYL BARBARA UND GABRIELE SCHMIDT-HEINS JOHANNA RODERBURG SIMONE WESTERWINTER ELKE DENDA ALBA D'URBANO CORINNE WASMUTH DARIJA KACIC CLAUDIA RAHAYEL SILVIA BÄCHLI ORIT ADAR MARIA CRUZ COSIMA VON BONIN SOPHIE CALLE MARYSIA LEWANDOWSKA (E.) TWIN GABRIEL LISE NELLEMANN PENNY YASOUR KATHARINA KARRENBERG TOMOKO KUBO JEANNE DURHAM LILLY VAN DER STOKKER ABIGAIL LANE ANYA GALLACCIO ALISON WILDING NICKY HIRST KÄTHE KRUSE JEANNE DUNNING CAROLINE DLUGOS SANDRA HASTENTEUFEL ELISABETH HEINE MONIKA OECHSLER CHRSTINE POST KIKI SMITH PATTY MARTORI MARIA CRUZ NANCY CHUNN ZOFIA KULIK BARBARA SCHÜTTELZ BETTINA ALLAMODA SIGNE THEILL LENI HOFFMANN VIOLA KIEFNER TINA BEPPERLING PIPPILOTTI RIST

Der Informationsdienst ist ein mobiles Archiv von Publikationen, Audio- und Videokassetten über die Arbeiten von derzeit über 80 zeitgenössischen internationalen Künstlerinnen. Die subjektive Auswahl erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ein Projekt des Künstlerhauses Stuttgart, zusammengestellt von Ute Meta Bauer, Tine Geissler und Sandra Hastenteufel.

BARBARA GROSS GALERIE

Eröffnung

1. Juli 1993, 20 Uhr

Begrüßung

Monika Renner, Stadträtin, München

Informationsdienst – Einführung

Ute Meta Bauer, Künstlerhaus Stuttgart

Kunst und Frauen

Dr. Hanne Weskott, Kunstkritikerin

Dia-Show zu WAC, New York

Vorträge

8. Juli 1993, 20 Uhr

›Doing Gender ?‹

Zur sozialen Konstruktion von Geschlechtsunterschieden

Prof. Jutta Allmendinger, Hannah Brückner MA, Ludwig-Maximilian-Universität München

›Kunst und Gender‹

Sabeth Buchmann, Berlin

Ausstellungsdauer

1. Juli - 24. Juli 1993

Öffnungszeiten

Dienstag - Freitag 14 - 18.30 Uhr

Samstag 11 - 14 Uhr

THIERSCHSTRASSE 51 • 80538 MÜNCHEN
TEL 089 / 29 62 72 • FAX 089 / 29 55 10

chen die Situation Anfang der 1990er Jahre mit Fokus auf Deutschland und insbesondere auf München, wo Künstlerinnen trotz Initiativen noch weiterhin zu wenig Sichtbarkeit erhielten. Für Barbara Gross zum fünfjährigen Bestehen ihrer Galerie ein Anlass, damaligen sehr unterschiedlich ausgerichteten Projekten, Initiativen und Informationen zum „Thema Frauen/Sex/Gender“ in ihrer Galerie eine Plattform zu bieten (Abb. 1).

other art institutions. They illustrate the situation at the beginning of the 1990s with a focus on Germany and Munich in particular, where, despite various initiatives, women artists were still not sufficiently visible. For Barbara Gross, the fifth anniversary of her gallery was an occasion to offer a platform for a wide variety of projects, initiatives, and information on the ‘topic of women/sex/gender’¹ (Fig. 1).

DIA-SHOW – PLAKATE – PRESSEINFORMATIONEN
ZU WOMEN'S ACTION COALITION

Women's Action Coalition ist ein offener Zusammenschluß von Frauen, die sich der direkten Aktion verpflichtet haben, um die Rechte der Frauen zu wahren.

Wer ist WAC?

Wir sind Zeuginnen der gegenwärtigen ökonomischen, kulturellen und politischen Repressionen, die das Leben von Frauen einschränken.

Warum WAC?

Die gegenwärtige Rechtsprechung ignoriert die Erfahrung von Frauen.

Was macht WAC?

Wir setzen all unsere kreative Kraft ein, um einen sichtbaren und wirkungsvollen Widerstand zu leisten ...

Wo ist WAC?

Wir sind überall!

WAC is watching ...We will take action!

Nach dem Prozeß um Anita Hill wurden Künstlerinnen wie Ida Applebroog, Barbara Ess, Barbara Kruger, Cindy Sherman und Marlene McCarty initiativ und gründeten im Januar 1992 das New Yorker Aktionsparlament WAC, das heute ca. 1400 Frauen umfaßt. Sie unternehmen medien- und öffentlichkeitswirksame Maßnahmen gegen frauenfeindliche Politik- und Kunstmechanismen.

Wir zeigen eine Diashow von WAC, Plakate und Presseinformationen, die die New Yorker Aktionen illustrieren.

Eine Veranstaltung der Barbara Gross Galerie in Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München.



Den Ausgangspunkt bildete der *INFORMATIONSDIENST*. Dieser wurde von Ute Meta Bauer als künstlerische Leiterin des *Künstlerhauses Stuttgart* sowie den beiden Künstlerinnen Tine Geissler und Sandra Hastenteufel in Auseinandersetzung mit der von Jan Hoet verantworteten *documenta IX* im Jahr 1992 gegründet. Es handelte sich um ein mobiles Archiv mit Publikationen und audiovisuellem Material über die Arbeit von ursprünglich 30 zeitgenössischen Künstlerinnen, die nicht für die *documenta* berücksichtigt wurden.² Erstmals war das Archiv 1992 zwei Tage lang in der *Galerie Martin Schmitz* in Kassel begleitend zur *documenta* gezeigt worden. Seither reiste es, die Anzahl der Künstlerinnen wuchs und es wurde ständig mit Material angereichert – auch in der *Barbara Gross Galerie*.³ Zwei Eckpunkte waren den Initiatorinnen des *INFORMATIONSDIENSTES* sehr zentral und wurden von ihnen auch während des Abstimmungsprozesses im Vorfeld der Veranstaltung explizit betont. Dies betraf zunächst die Verortung innerhalb der damaligen Auseinandersetzung mit der Kunst von Frauen: „Wir grenzen uns klar von der ‚Frauenecke‘ und von einem feministisch definierten Ghetto ab.“⁴ Ferner: „Der *INFORMATIONSDIENST* ist keine Ausstellung. Es handelt sich um ein [...] subjektiv zusammengestelltes Archiv.“⁵ Dementsprechend sollte er „[...] von den einladenden Orten anstelle einer Ausstellung präsentiert“⁶ werden. Klar festgelegte Übernahme-Konditionen zum *INFORMATIONSDIENST* regelten sämtliche Aspekte vom Umfang des Materials, über die anfallende Kostenübernahme bis hin zu den Ausstattungsmerkmalen der Präsentationsräume. Ein Exemplar hat sich auch im Archiv von Barbara Gross erhalten (Abb. 2). Begleitend zum *INFORMATIONSDIENST* wurde eine T-Shirt-Edition betrieben, die Barbara Gross in ihren Räumen ebenfalls für das *Künstlerhaus Stuttgart* angeboten hatte – ein Beleg im Archiv dokumentiert die Abrechnung von einigen verkauften Exemplaren.

The starting point was the *INFORMATIONSDIENST* [Information Service]. It was founded in 1992 by Ute Meta Bauer, artistic director of the *Künstlerhaus Stuttgart* [Artists' House Stuttgart], and the two artists Tine Geissler and Sandra Hastenteufel as a response to *documenta IX*, curated by Jan Hoet. It was a mobile archive of publications and audiovisual material on the work of originally thirty contemporary women artists who were not represented at the *documenta*.² The archive was first shown for two days in 1992 at *Galerie Martin Schmitz* in Kassel to accompany the *documenta*. After that, it travelled, the number of artists grew, and new material was constantly added, for example by *Barbara Gross Galerie*.³ For the initiators of the *INFORMATIONSDIENST*, two key points were of central importance, which they also explicitly emphasised in the coordination process in the run-up to the event. The first was the positioning within the debate on women's art at the time: 'We clearly distance ourselves from the "women's corner" and from a feminist ghetto.'⁴ And further: 'The *INFORMATIONSDIENST* is not an exhibition. It is a [...] subjectively compiled archive.'⁵ Accordingly, it should 'be presented by the inviting venues instead an exhibition'⁶. Clearly defined conditions for the presentation of the *INFORMATIONSDIENST* regulated everything, from the scope of the material and the costs to be borne to the characteristics of the presentation rooms. A copy of the paper outlining these conditions has also been preserved in the Barbara Gross Archive (Fig. 2). The *INFORMATIONSDIENST* was accompanied by a T-shirt edition, which Barbara Gross also offered in her gallery in aid of the *Künstlerhaus Stuttgart* – a receipt in the archive documents the invoicing of some of the T-shirts sold.



KÜNSTLERHAUS STUTTGART

INFORMATIONSDIENST

INFORMATIONSDIENST – Übernahme-Konditionen

Der INFORMATIONSDIENST stellt:

- derzeit 3 Rollcontainer mit ca. 80 Hängeregistratormappen mit Publikationen, Video- und Audiotapes, Mappen usw. der eingeladenen Künstlerinnen. Die Files werden ständig aktualisiert.
- Betreuung durch mindestens eine der Verantwortlichen (Bauer, Geissler, Hastentaufel).

folgende Kosten fallen an (für den Leihnehmer):

- Hin- und Rücktransport.
- Fahrt-, Unterbringungskosten und Spesen für Betreuerinnen (mindestens 1 Person muß anwesend sein), die das Projekt während der Öffnungszeiten betreuen.
- Versicherung für Hin- und Rücktransport sowie für den Aufenthalt.
- Einladungskarte nach INFORMATIONSDIENST-Layout.
- Bezahlung des Schriftzuges "INFORMATIONSDIENST, c/o ..., von ... bis ..." (ca. 150 - 250 DM) aus schwarzen Klebebuchstaben für die Wand (wird von uns mitgeliefert).

für den INFORMATIONSDIENST benötigen wir:

- eine leere Wand
- einen großen Tisch mit Stühlen für die Besucher
- einen Tisch für die Betreuerin/nen
- einen Cassettenrecorder
- einen VHS-Videorecorder + Monitor

Darüber hinaus stellte die *Barbara Gross Galerie* zwei in den USA begründete Initiativen vor. In einem parallelen Raum der Galerie waren eine Dia-Show, Plakate und Presseinformationen zur *Women's Action Coalition*, kurz WAC (Abb. 3), zu sehen.

Barbara Gross Galerie also presented two initiatives founded in the United States. A slide show, posters, and press releases on the *Women's Action Coalition*, WAC for short (Fig. 3), were on display in a separate room of the gallery.

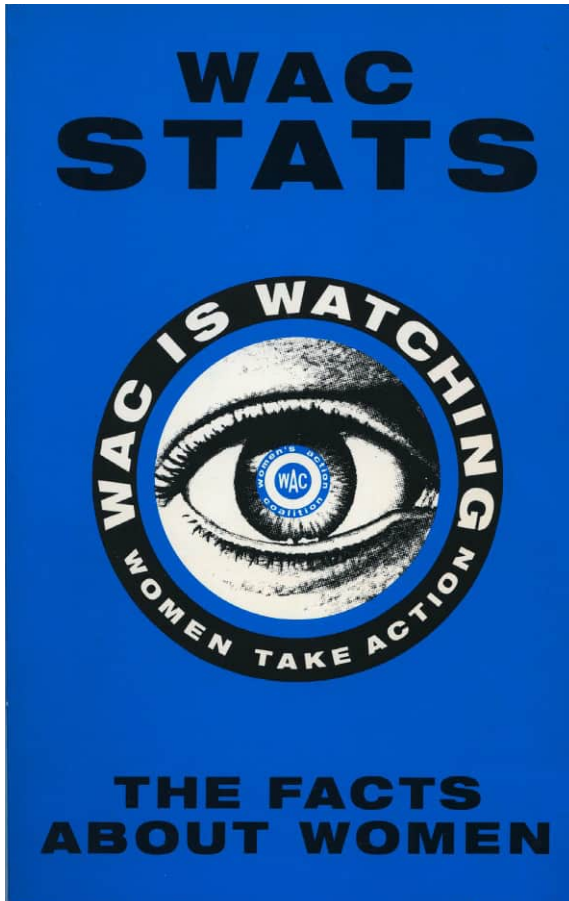


Abb. 3 / Fig. 3

Bei WAC handelte es sich um eine 1992 in New York gegründete offene Allianz von Frauen, die sich unter anderem mit Demonstrationen für die Rechte von Frauen einsetzte.⁷ Darüber hinaus wurden Poster der *Guerrilla Girls* (Abb. 4) ausgestellt: Die von feministischen Aktivistinnen bereits 1985 in New York gegründete Künstler:innengruppe engagiert sich mit Aktionen für die Gleichbehandlung in der Kunstwelt – „Sie nennen sich ‚das Gewissen der Kunstwelt‘“⁸, wie Vera Graaf für das *ZEITmagazin* 1991 schrieb. Da viele amerikanische Initiativen in Deutschland noch nicht weitergehend bekannt waren, wurde von Barbara Gross im Vorfeld intensiv Informationsmaterial recherchiert und zusammengetragen. Nina Oswald reiste als Mitarbeiterin der Galerie dazu sogar in die USA: „Meine Mitarbeiterin ist gerade in NYC und versucht noch mehr über WAC herauszufinden, eine Dia-Serie ist mir zugesagt worden.“⁹

WAC was an open alliance of women founded in New York in 1992 that campaigned for women's rights by organising demonstrations, among other things.⁷ Posters designed by the *Guerrilla Girls* (Fig. 4) were also on display: founded by feminist activists in New York in 1985, this group of women artists is committed to campaigns for equal treatment in the art world. "They call themselves "the conscience of the art world", as Vera Graaf wrote for *ZEITmagazin* in 1991.⁸ As many of the American initiatives were not yet widely known in Germany, Barbara Gross carried out intensive research and compiled documentation in advance. Nina Oswald, an employee of the gallery, even travelled to the United States: "My assistant is currently in NYC and is trying to find out more about WAC; I have been promised a series of slides."⁹

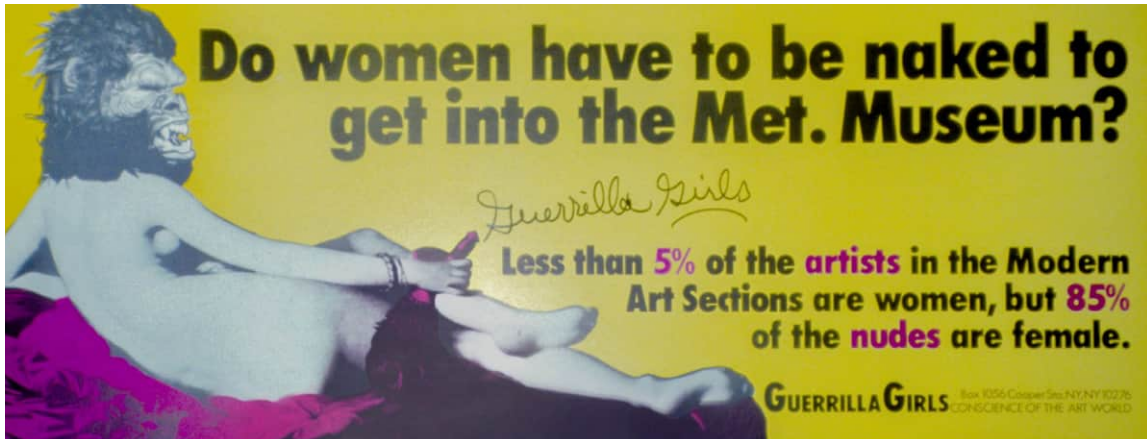


Abb. 4 / Fig. 4

Barbara Gross war zu diesem Zeitpunkt schon vertraut mit den amerikanischen Akteurinnen: Die *Guerrilla Girls* hatte sie schon früher persönlich kennengelernt. Bereits im Herbst 1992 gab es während einer Reise durch Deutschland auf dem Weg zu einer Performance im *Ulmer Museum* (heute *Museum Ulm*, Abb. 5)¹⁰ eine Einladung von Barbara Gross zu einem Abendessen in München.¹¹ Durch den engen Austausch mit der Direktorin des *Ulmer Museums* erhielt die Galerie 1993 für die Präsentation auch großformatige und DIN A4-Plakate.¹²

Von der Anlage des Projekts her war von Anfang an klar, dass es nicht wirtschaftlich erfolgreich werden könnte – so war es auch nicht gedacht. Barbara Gross konstatiert retrospektiv: „Unsere Ausstellung war weniger für Sammler, sondern eher für KünstlerInnen und für KuratorInnen wichtig, die sich theoretisch mit diesen Dingen beschäftigten.“¹³ Vor diesem Hintergrund brauchte es eine Finanzierung. Diese ermöglichte das *Kulturreferat der Landeshauptstadt München* durch eine Förderung – mit der Stadträtin Monika Renner war Barbara Gross regelmäßig im Austausch und sie eröffnete auch die Präsentation. Die Galeristin begründete ihren Antrag folgendermaßen: „Wir sehen es als notwendig an, gezielt über die Arbeit von Künstlerinnen zu informieren und die Diskussion über die Diskriminierung von Frauen weiter lebendig zu halten.“¹⁴ Am 8. Juli 1993 gab es einen Abend mit Vorträgen: Die Soziologinnen Jutta Allmendinger und Hannah Brückner der *Ludwig-Maximilians-Universität München* sprachen über *Doing Gender? Zur sozialen Konstruktion von Geschlechtsunterschieden* und die Kunsthistorikerin Sabeth Buchmann aus Berlin über *Kunst und Gender*. Zur Rezeption erinnert sich Barbara Gross: „Der Informationsdienst wurde von Vorträgen zur Genderfrage begleitet, die gut besucht waren. Ansonsten war die Ausstellung nicht sehr gefragt, was unter anderem auf

By this time, Barbara Gross was already familiar with the American protagonists: she had already met with the *Guerrilla Girls* in person. In the autumn of 1992, during a tour of Germany on their way to a performance at the *Ulmer Museum* (now *Museum Ulm*, Fig. 5),¹⁰ Barbara Gross invited them to dinner in Munich.¹¹ Thanks to a close exchange with the director of the *Ulmer Museum*, the gallery also received large-format and A4 posters for the 1993 presentation.¹²

It was clear from the outset that the project would not be commercially successful – nor was it intended to be. Looking back, Barbara Gross explains: ‘Our exhibition was less important for collectors than for artists and curators who were interested in these things on a theoretical level.’¹³ As a result, funding was needed. This was provided by the *Kulturreferat der Landeshauptstadt München* [Cultural Office of the State Capital of Munich]. Barbara Gross was in regular contact with City Councillor Monika Renner, who also opened the presentation. The gallerist justified her application as follows: ‘We feel it is necessary to provide targeted information about the work of women artists and to keep the discussion about discrimination against women alive.’¹⁴ On 8 July 1993, an evening of lectures was held: the sociologists Jutta Allmendinger and Hannah Brückner from the *Ludwig-Maximilian Universität Munich* spoke on ‘Doing Gender? On the Social Construction of Gender Differences’, and the art historian Sabeth Buchmann from Berlin on ‘Art and Gender’. Barbara Gross recalls the how the evening was received: ‘The Informationsdienst was accompanied by lectures on gender issues, which were well attended. Otherwise, the exhibition was not very popular, which was partly due to a lack of information for the public.’¹⁵

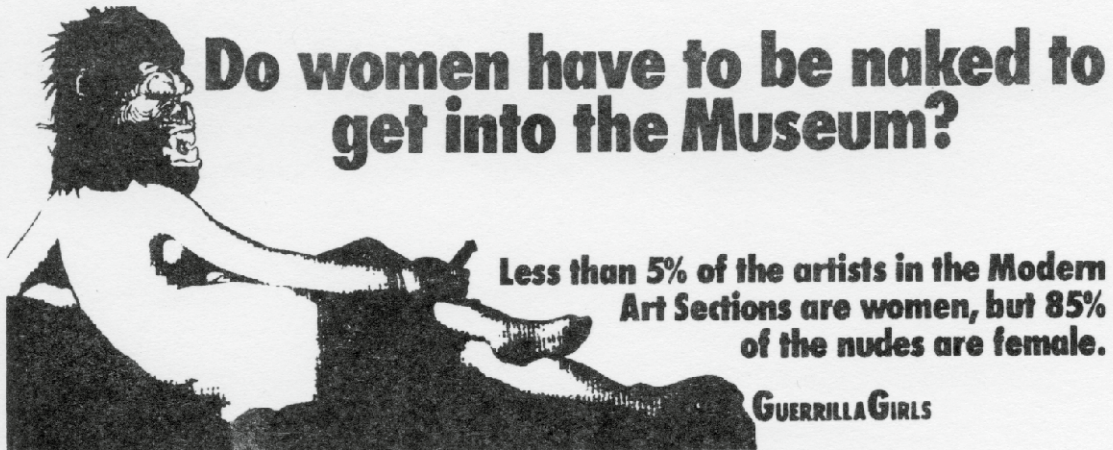
Performance

GUERRILLA GIRLS - NEW YORK

Dienstag, 6. Oktober 1992, 19.00 Uhr

Ulmer Museum

Müssen Frauen nackt sein, um ins Museum zu kommen?



1985 traten sie erstmals in New York auf, Mitglieder einer anonymen Frauengruppe, um darauf aufmerksam zu machen, daß in einer Ausstellung zeitgenössischer Kunst neben 166 Männern nur 15 Frauen beteiligt waren. In den Künstlervierteln von SOHO und Tribeca kleben sie heimlich ihre sarkastischen Plakate, die inzwischen begehrte Sammlerobjekte sind. Gorilla-Maske und Netzstrumpf, freche Sprüche und ein wachsender Sympathisantenstamm zeichnen die Frauen aus, die mit Humor den Kunstbetrieb schockieren und hinterfragen. Da ist auch bei uns noch einiges zu tun: Von allen Studienanfängern in Sachen Kunst sind 70 % weiblich, 40 % schließen ab und nur 10 % tauchen in den großen Ausstellungen und Galerien auf.

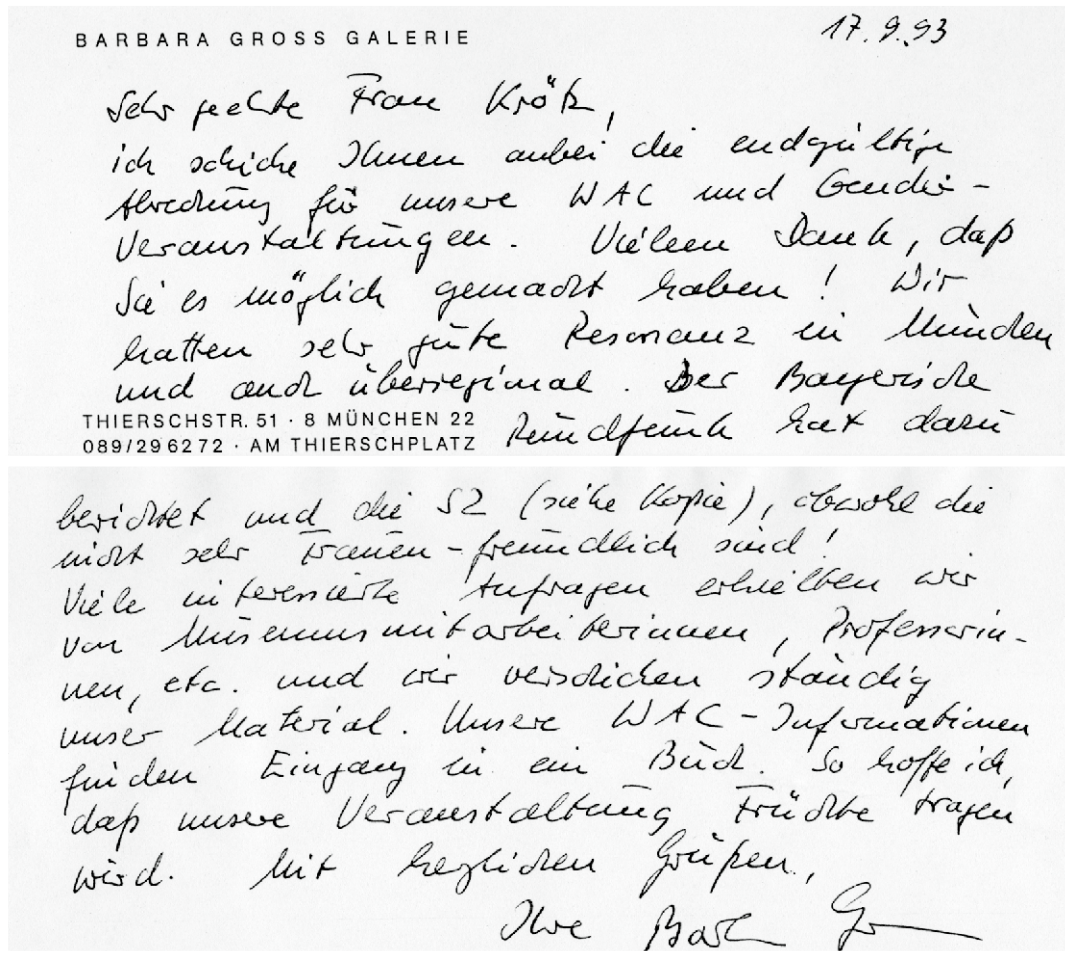
Die Guerrilla Girls wurden vom Ulmer Museum gemeinsam mit der Kulturgemeinschaft Stuttgart eingeladen.

Die Performance schließt an die Ausstellungen des Ulmer Museums von zeitgenössischer Kunst aus den USA an.

Eintritt 5-/3-

Ulmer Museum

ulm



mangelnde Information des Publikums zurückzuführen ist.“¹⁵ Auch dem Kulturreferat gab Barbara Gross nach Ende der Präsentationen eine kurze Rückmeldung zur Resonanz und Rezeption (Abb. 6), in der sie auf die Berichterstattung des *Bayerischen Rundfunk* und der *Süddeutschen Zeitung* vom 23. Juli 1993 (Abb. 7) verwies.¹⁶ Insgesamt war sie mit Blick auf die damalige Situation zufrieden – das lässt sich auch aus ihrer Rückmeldung an Ute Meta Bauer herauslesen: „Die Resonanz war gut – auch überregional. Aber es gab auch Kritik – davon lieber mal mündlich.“¹⁷

Die Verbindung zur Arbeit und dem bisherigen Engagement der *Barbara Gross Galerie* ist in diesem Projekt sehr deutlich und es veranschaulicht exemplarisch, dass die Förderung von Künstlerinnen immer eine Herzensangelegenheit blieb. Es verwundert nicht, dass auch die Künstlerin Ida Applebroog aus dem Programm der *Barbara Gross Galerie* in dem 1992 gegründeten New Yorker Aktionsparlament WAC neben Barbara Kruger, Cindy Sherman, Marlene McCarty und anderen Mitgründerin gewesen ist. Sowohl Applebroog als auch Nancy Spero setzten sich für die Gleichbehandlung von Künstlerinnen im Kunstsystem ein.

After the end of the presentations, Barbara Gross also gave the Cultural Office brief feedback on the response and reception (Fig. 6), in which she referred to the coverage by the *Bayerische Rundfunk* and the *Süddeutsche Zeitung* on 23 July 1993 (Fig. 7).¹⁶ Overall, she was satisfied with the situation at the time, as can be seen from her feedback to Ute Meta Bauer: “The response was good – even beyond Munich. But there was also criticism – about which I would rather talk to you personally.”¹⁷

The connection to the work and previous commitment of *Barbara Gross Galerie* is clearly evident in this project, which illustrates that the promotion of women artists has always been a matter close to Barbara Gross’s heart. It comes as no surprise that the artist Ida Applebroog, who was represented in the programme of *Barbara Gross Galerie*, was also a co-founder of the New York WAC, founded in 1992, along with Barbara Kruger, Cindy Sherman, Marlene McCarty, and others. Both Applebroog and Nancy Spero campaigned for the equal treatment of women artists in the art industry. There is no photographic documentation of the event in the *Barbara Gross Archive*, as the film in the camera was torn.¹⁸ Such incidents illustrate what can influence

Süddeutsche Zeitung

Freitag, 23. Juli 1993

MÜNCHNER KULTUR

„Guerrilla-Girls“ in Aktion

Kunst und Frauen – ein Projekt der Galerie Barbara Gross

Hinter dem Initial „WAC“ verbergen sich die „Woman in Action“. Es ist ein amerikanisches Frauenbündnis, das immer dann mit ungewöhnlichen Straßenaktionen oder provokativ gestalteten Künstlerplakaten in Erscheinung tritt, wenn ihrer Meinung nach die Rechte der Amerikanerinnen in Kunst oder Politik verletzt werden. Als sich 1992 Anita Hill getraut hat, den zum Obersten Richter nominierten Farbigen Clarence Thomas öffentlich vorzuwerfen, er habe sie sexuell belästigt, gründeten so bekannte Künstlerinnen wie Ida Applebroog, Barbara Kruger und Cindy Sherman diese streitbare Initiative.

Die Galerie Barbara Gross widmet sich nun dem Thema Kunst und Frauen. Es ist keine Ausstellung im herkömmlichen Sinn. Die Räume in der Thierschstraße 51 sind demonstrativ karg belassen. Einzelne Plakate zeugen von der kämpferischen, zugleich unverkrampft ironischen Haltung der amerikanischen Künstlerinnen. „Müssen Frauen nackt ins Met. Museum gehen?“ fragen sie auf einem Plakat. Und weiter: „Weniger als 5 Prozent der Künstler in den Abteilungen moderner Kunst sind Frauen, 85 Prozent der Nackten aber sind weiblich.“ Zur bildlichen Untermauerung hat die Künstlerinnengruppe mit dem angriffslustigen Na-

men „Guerrilla-Girls“ eine Photomontage auf ihr Plakat gesetzt: Ingrès' ruhende Aktfigur der schönen „Odaliske“ – ein klassisches Meisterwerk des Louvre – verunziert durch die wüste Fratze eines Gorillas.

Weiterhin ist eine Diashow von WAC und einer Reihe jüngst von Künstlerinnen produzierter Videos zu sehen. Einen zentralen Platz in der Galerie nimmt schließlich das vom Künstlerhaus Stuttgart erstellte mobile Archiv ein. Letztes Jahr wurde es bereits parallel zur documenta in Kassel präsentiert. Etwas allzu buchhalterisch in beige Mappen nach dem Alphabet geordnet, stellt dieser Informationsdienst das ausführliche Lese- und Filmmaterial zu rund 80 Künstlerinnen bereit.

Barbara Gross wollte ihr Projekt zu der immer noch schwer durchzusetzenden Frauenkunst bewußt kontrovers anlegen. Dazu gehörten auch diverse Vorträge, aus denen zweierlei klar hervorging: Die Qualität zeitgenössischer Frauenkunst läßt sich nicht rechnerisch über den immer noch erschreckend geringen Anteil an Ausstellungen bemessen; das permanente Berufen auf weibliche Identität, auf eine spezifisch weibliche Ästhetik hat die feministische Diskussion anscheinend in eine Sackgasse geführt. BIRGIT SONNA

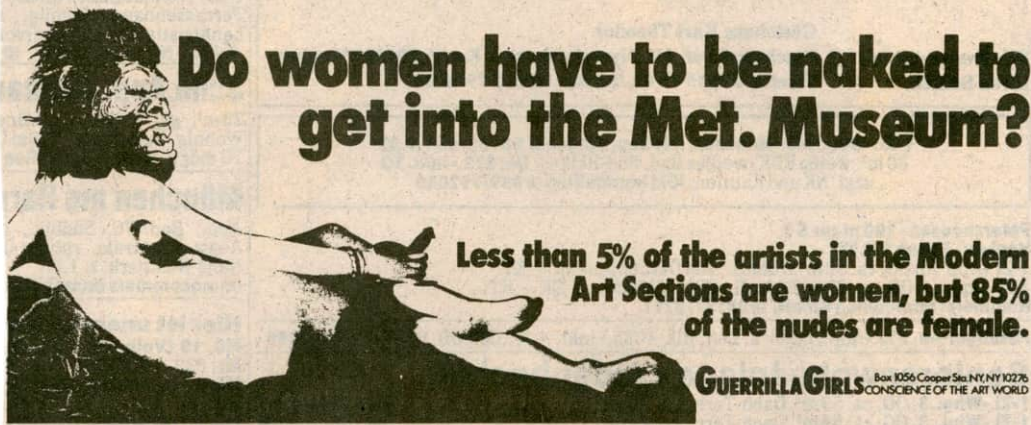


Abb. 7 / Fig. 7

Eine fotografische Dokumentation der Veranstaltung existiert im Archiv von Barbara Gross nicht, da damals der Film in der Kamera gerissen ist.¹⁸ Solche Vorkommnisse verdeutlichen punktuell, was die Überlieferungsbildung im Archiv beeinflussen kann, wie in diesem Fall kleinere, in anderen Fällen der Kunstmarktgeschichte aber auch größere Lücken entstehen können. Aber die Berichterstattung vermittelt einen ersten Eindruck: „Die Räume in der Thierschstraße 51 sind demonstrativ karg belassen“¹⁹, beschreibt Birgit Sonna von der *Süddeutschen Zeitung*. Im Zentrum standen die einzelnen Projekte mit ihrem informatorischen Charakter.

▀▀ Nadine Oberste-Hetbleck

¹Brief Barbara Gross an Ute Meta Bauer, o.O., 18.05.1993.

²Vgl. Buchmann, Sabeth: ‚Information Service: Info-Work‘, *October* 71, Winter 1995, S. 103–108, hier S. 103; Bauer, Ute Meta / Becker, Jochen / Buchmann, Sabeth: ‚Informationsdienst. Offener Briefwechsel zwischen Ute Meta Bauer, Jochen Becker, Sabeth Buchmann‘, in: Nike Bätzner / Christoph Tannert (Hrsg.): *Fontanelle. Kunst in (x) Zwischenfällen*, Potsdam 1993, S. 68–77, hier S. 70.

³Am Ende der Präsentation ergänzte die Galerie die veranstalteten Vorträge und hierzu erschienene Presseartikel. Heute befindet sich der *INFORMATIONSDIENST* als abgeschlossenes Projekt im Archiv des *National Museum of Women in the Arts* in Washington D.C.

⁴Fax von Ute Meta Bauer an Barbara Gross, o.O., 03.03.1993.

⁵Ebd.

⁶Ebd.

⁷„The Women’s Action Coalition (WAC) is an open alliance of women committed to direct action on issues affecting the rights of all women.“ Undatiertes Informationspapier von WAC, erhalten im Archiv von Barbara Gross (ZADIK, A113).

⁸Graaf, Vera: ‚Guerrilla Girls‘, *ZEITmagazin* 31, 26.07.1991, S. 10–14, hier S. 11.

⁹Brief Barbara Gross an Ute Meta Bauer, o.O., 18.05.1993.

¹⁰Die Performance wurde vom *Ulmer Museum* zusammen mit dem *Kunstabüro der Kulturgemeinschaft* (Dr. Ulrich Weitz) organisiert.

¹¹FAX von Ulrich Weitz an *Guerrilla Girls*, o.O., 01.10.1992.

¹²Vgl. Lieferschein von Brigitte Kühn, *Ulmer Museum* an die *Barbara Gross Galerie*, 09.06.1993.

¹³(Gross 1999) Barbara Gross, in: ‚Das Kriterium für die Auswahl war jedoch nie ihr Frausein, sondern ihre inhaltlich konsequente und starke Kunst: Interview mit Barbara Gross‘, in: Yvonne P. Doderer (Hrsg.): *Never give up!: zur neuen Frauenbewegung. Ein Reader*, München 1999, S. 12–17, hier S. 17.

¹⁴Antrag Barbara Gross an Kulturreferat Landeshauptstadt München.

¹⁵Gross 1999, S. 16.

¹⁶Brief von Barbara Gross an Frau Kröt, o.O., 17.09.1993.

¹⁷Brief von Barbara Gross an Ute Meta Bauer, o.O., 13.08.1993.

¹⁸Vgl. Brief von Barbara Gross an Ute Meta Bauer, o.O., 23.10.1993.

¹⁹Sonna, Brigit: ‚Guerrilla Girls in Aktion‘, *Süddeutsche Zeitung*, 23.07.1993.

the creation of records in an archive, how in this case small gaps can arise, but in other cases of art market history also larger ones. Nevertheless, the press coverage provides a first impression: ‘The rooms at Thierschstraße 51 are demonstratively sparse’¹⁹, wrote Birgit Sonna in the *Süddeutsche Zeitung*. The focus was on the individual projects with their informative character.

¹Letter from Barbara Gross to Ute Meta Bauer, location unknown, 18 May 1993.

²See: Buchmann, Sabeth: ‘Information Service: Info-Work’, *October* 71, winter 1995, pp. 103–108, here p. 103; Bauer, Ute Meta / Becker, Jochen / Buchmann, Sabeth: ‘Informationsdienst. Offener Briefwechsel zwischen Ute Meta Bauer, Jochen Becker, Sabeth Buchmann’, in: Nike Bätzner / Christoph Tannert (eds.): *Fontanelle. Kunst in (x) Zwischenfällen*, Potsdam 1993, pp. 68–77, here p. 70.

³At the end of the presentation, the gallery added manuscripts of the lectures presented and related press articles. Today, the *INFORMATIONSDIENST* is preserved in the archive of the *National Museum of Women in the Arts* in Washington, D.C. as a completed project.

⁴Fax from Ute Meta Bauer to Barbara Gross, location unknown, 3 March 1993 [translated].

⁵Ibid. [translated].

⁶Ibid. [translated].

⁷‘The Women’s Action Coalition (WAC) is an open alliance of women committed to direct action on issues affecting the rights of all women.’ Undated document from WAC, preserved in the Barbara Gross Archive (ZADIK, A 113).

⁸Graaf, Vera: ‘Guerrilla Girls’, *ZEITmagazin* 31, 26 July 1991, pp. 10–14, here p. 11 [translated].

⁹Letter from Barbara Gross to Ute Meta Bauer, location unknown, 18 May 1993 [translated].

¹⁰The performance was organised by the *Ulmer Museum* together with the *Kunstabüro der Kulturgemeinschaft Stuttgart* (Dr. Ulrich Weitz).

¹¹Fax from Ulrich Weitz to the *Guerrilla Girls*, location unknown, 1 October 1992.

¹²See: Delivery order, Brigitte Kühn, *Ulmer Museum*, addressed to *Barbara Gross Galerie*, 9 June 1993.

¹³(Gross 1999) Barbara Gross, in: ‘Das Kriterium für die Auswahl war jedoch nie ihr Frausein, sondern ihre inhaltlich konsequente und starke Kunst: Interview mit Barbara Gross’, in: Yvonne P. Doderer (ed.): *Never give up!: zur neuen Frauenbewegung. Ein Reader*, Munich 1999, pp. 12–17, here p. 17 [translated].

¹⁴Barbara Gross, application for funding submitted to the Cultural Office of the State Capital of Munich.

¹⁵Gross 1999, p. 16 [translated].

¹⁶Letter from Barbara Gross to Mrs. Kröt, Cultural Office of the State Capital of Munich, location unknown, 17 September 1993.

¹⁷Letter from Barbara Gross to Ute Meta Bauer, location unknown, 13 August 1993 [translated].

¹⁸See: Letter from Barbara Gross to Ute Meta Bauer, location unknown, 23 October 1993.

¹⁹Sonna, Brigit: ‘Guerrilla Girls in Aktion’, *Süddeutsche Zeitung*, 23 July 1993.



Kiki Smith

„Längst gehört Kiki Smith zu den ganz grossen [sic] der Kunstszene. Der Markt hat sie zu einer Ikone der Frauenkunst gemacht, deren Werke beinahe über jede Kritik erhaben sind. Auf ihrem Ruhm hat sich Kiki Smith nie ausgeruht, sich nicht angepasst, und das ist ihr hoch anzurechnen. Damit bleibt sie als Künstlerin angreifbar.“

Anne Maier: ‚Kiki Smith in der Galerie Barbara Gross‘, *Kunst-Bulletin* 3, März 1998, S. 36

‘Kiki Smith has long been one of the big names on the art scene. The market has made her an icon of women’s art whose work is almost beyond criticism.

Kiki Smith has never rested on her laurels, never conformed, and that is to her great credit. She remains vulnerable as an artist.’

Anne Maier: ‘Kiki Smith in der Galerie Barbara Gross’, *Kunst-Bulletin* 3, March 1998, p. 36
[translated]

Barbara Gross lernte Kiki Smith im Jahr 1987 über den befreundeten Berliner Künstler Raimund Kummer in New York kennen und besuchte sie im damaligen Atelier in der Lower East Side in New York, das gleichzeitig auch die Wohnung der Künstlerin war. Barbara Gross erinnert sich: „Ich habe Arbeiten über Körperteile und Körperflüssigkeiten, ein[en] Darm in voller Länge aus Bronze an der Wand, Druckgraphiken mit Körperteilen und Abbildungen von Innereien gesehen. Die Thematik war mir neu, auch die Arbeitsweise, das hat mich neugierig gemacht.“¹ Insgesamt 18 Ausstellungen, davon sechs Einzel- und 12 Gruppenausstellungen veranstaltete die *Barbara Gross Galerie* für die Künstlerin in den eigenen Räumlichkeiten. Damit war Kiki Smith nach Silvia Bächli und noch vor Nancy Spero diejenige Künstlerin, deren Werke am häufigsten im Galerieprogramm präsentiert wurden. Gerade der Einsatz von Barbara Gross für US-amerikanische Künstlerinnen war in den ersten Jahren der Galerietätigkeit kennzeichnend. 1994 machte Barbara Gross den Auftakt für Kiki Smith mit der ersten Münchner Ausstellung (*Kiki Smith. Skulpturen*, 27.05.–30.07.1994, Abb. 1).

Barbara Gross met Kiki Smith in New York in 1987 through her friend Raimund Kummer, an artist from Berlin, and visited her in her live-in studio on New York's Lower East Side. Barbara Gross recalls: 'I saw works about body parts and bodily fluids, a full-length bronze intestine on the wall, prints with body parts and images of intestines. The subject matter was new to me, as was the working method, which made me curious.'¹ Barbara Gross organised a total of eighteen exhibitions with the artist in her gallery, including six solo and twelve group shows, making Kiki Smith (second only to Silvia Bächli) the artist whose work was presented most frequently in the gallery's programme – even more than Nancy Spero. Gross's commitment to American women artists in particular was characteristic of the gallery's early years. In 1994, she organised Kiki Smith's first exhibition in Munich (*Kiki Smith. Skulpturen*, 27 May – 30 July 1994, Fig. 1).

By this time, the German-born American artist was already a well-known figure in the international art world – *Pace Gallery* in New York also organised a

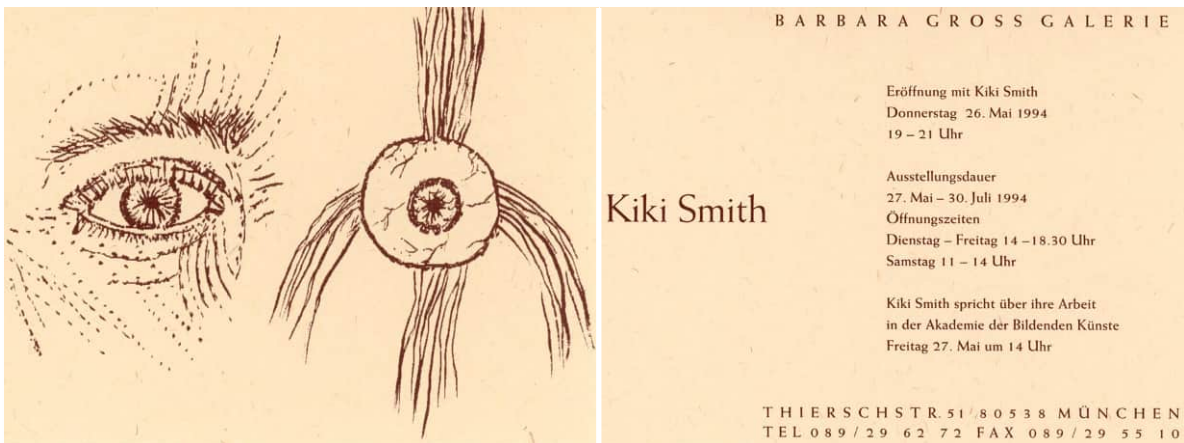


Abb. 1 / Fig. 1

Zu diesem Zeitpunkt war die amerikanische, in Deutschland geborene Künstlerin bereits eine bekannte Größe im internationalen Kunstbetrieb – auch die *Pace Gallery* in New York realisierte 1994 kurz nach der *Barbara Gross Galerie* eine Einzelausstellung und arbeitete transatlantisch mit der Galeristin in Bezug auf Kiki Smith zusammen. In der ersten Einzelausstellung in der *Barbara Gross Galerie* zeigte die Künstlerin unter anderem die Büste *Untitled* aus Nepal-Papier oder fünf ‚Tears‘ aus Glas (Abb. 2), in denen eine kurze Besprechung in der *Süddeutschen Zeitung* eine „sprechende, ganz schlichte Metapher für Trauer und erstarrte Gefühle“² sah. Am Tag nach der Eröffnung in der Galerie organisierte Barbara Gross in Zusammen-

solo exhibition in 1994, shortly after the show at *Barbara Gross Galerie*, and collaborated with Gross on a transatlantic basis in relation to Kiki Smith. The artist's first solo exhibition at *Barbara Gross Galerie* included an untitled bust made of Nepal paper and five glass 'tears' (Fig. 2), which a brief review in the *Süddeutsche Zeitung* described as an 'eloquent, very simple metaphor for grief and frozen emotions'². The day after the opening at the gallery, Barbara Gross organised a discussion between the artist and students at the *Akademie der Bildenden Künste München* [Academy of Fine Arts Munich] in collaboration with Michael Schultze from the *A.D.B.K. Student Council* (Fig. 3). This was part of the series *Künstler sprechen über ihre Arbeit* [Artists Talk



Abb. 2 / Fig. 2

arbeit mit Michael Schultze von der *Studentenvertretung A.D.B.K.* in der *Akademie der Bildenden Künste München* ein Gespräch der Künstlerin mit Student:innen (Abb. 3). Dieses war Teil der von der Studentenvertretung organisierten Serie *Künstler sprechen über ihre Arbeit*, an der auch Nancy Spero, Leon Golub und Rodney Graham beteiligt waren.

about Their Work], organised by the Student Council, in which Nancy Spero, Leon Golub, and Rodney Graham also participated.

Abb. 3 / Fig. 3



Hymne auf die Natur

Die Galerie Barbara Gross zeigt Arbeiten von Kiki Smith

Sprungbereit kauert sie nackt und mit wild zersaustem Haar am Boden, den animalischen Blick zum Betrachter gerichtet. Gäbe es einen Sound zu den Bewegungsphotos, so würde man wohl Fauchen und Kratzgeräusche vernehmen. „Las Animas“ heißt das Phototableau der augenscheinlich vor kreatürlicher Kraft strotzenden Kiki Smith. In der Galerie Barbara Gross zeigt sich die bis dato wegen ihrer sezierten Körperplastiken bewunderte Künstlerin Smith gänzlich verwandelt. Anstelle mit anatomischen Details, Kotschläuchen und gehäuteten Jungfrauen hart an der Schmerzgrenze des Erträglichen zu operieren, setzt sie nun zu einer Hymne auf die Natur an.

1954 als Tochter eines Bildhauers und einer Opernsängerin in Nürnberg geboren, wuchs Kiki Smith von ihrem ersten Lebensjahr an in Amerika auf. Eine Kunstakademie hat sie nie besucht, sondern sich weitgehend unorthodox geschult. So begann sie mit mehr als dreißig Jahren in der Unfallchirurgie eines Brooklyner Krankenhauses eine Lehre, um nicht zuletzt Bilder von „hohlen und festen Organen“ zu machen.

Zusammengedrückte Hoden

Kiki Smiths Arbeiten zählen heute zu den höchstbezahlten einer Frau am internationalen Kunstmarkt. Im Trend der modisch gewordenen Körperkunst zu Beginn der Neunziger ließen sich auch ihre von Krankheit und (inneren) Verwundungen gezeichneten Figuren leicht vereinnahmen. Und die Befürchtung wurde laut, daß Kiki Smith nach ihrem kometenhaften Aufstieg alsbald wieder hart auf dem Boden des Kunstgewerbes landen würde. Zumal sich ihre Objekte durch eine fast altertümlich wirkende, handwerkliche Machart auszeichnen. Vorerst ist aber mit einer Krise nicht zu rechnen: Kiki Smith scheint von neuen kosmologischen Gedanken befruchtet.

Sicher, sie produziert auch nach wie vor fragmentierte Körperteile und aus der Fassung geratene Figuren. Mit süffisanter Genugtuung bemerkt die Künstlerin, wie Besucher ihrer Ausstellung sich anschicken, ein schwer definierbares, aber ungemein handschmeichlerisches Bronzeteil zu begripschen. Dem Vernehmen nach sollen für das Objekt nämlich zusammengedrückte Hoden Pate gestanden haben. Gleichzeitig aber sind Smith

brillante Zeichnungen gelungen, in denen sich die Formenvielfalt der Schneeflocken kristallisiert. Silberfarben wie diese sind auch vier mondsichelförmige Scheiben, die Smith wie aus einem Globus herausstranchiert hat. Sensitiv spürt sie den Naturmysterien nach, spiegelt mit zerbrechlichen und wie im Wandel begriffenen Objekten die Urgesetze von Wachstum und Leben wider.

Zuhauf am Boden herumkriechende Erdwürmer (aus Plastik) setzen der schönen Illusion ein jähes Ende. Da ist es wieder, das typische Kiki-Smith-Lamento über die Hinfälligkeit alles Materiellen. Wo Dinge vor unseren Augen in Schönheit erstehen, lauert auch schon der Todesstachel: Schneeflocken schmelzen bekanntlich, Eier zerspringen, am Pappmachefleisch der Figuren nagt sichtlich der Zahn der Zeit.

Smith beschwört mit bewundernswerter plastischer Erfindungsgabe einen Schwebezustand zwischen Lebenstrieb und Todestrauma. Ungeachtet der allgemeingültigen Relevanz bleiben ihre Skulpturen aber sehr persönlich gefärbt: „Meine Arbeit handelt . . . eigentlich von mir, davon, in diesem Leben, in dieser Haut zu sein.“ (Thierschstr. 51, noch bis 18. März) BIRGIT SONNA



„VON KOSMOLOGISCHEN Gedanken befruchtet“: Kiki Smith. Stefan Moses

THIERSCHSTR. 51 · 80538 MÜNCHEN
TEL 089 / 296272 · FAX 089 / 295510

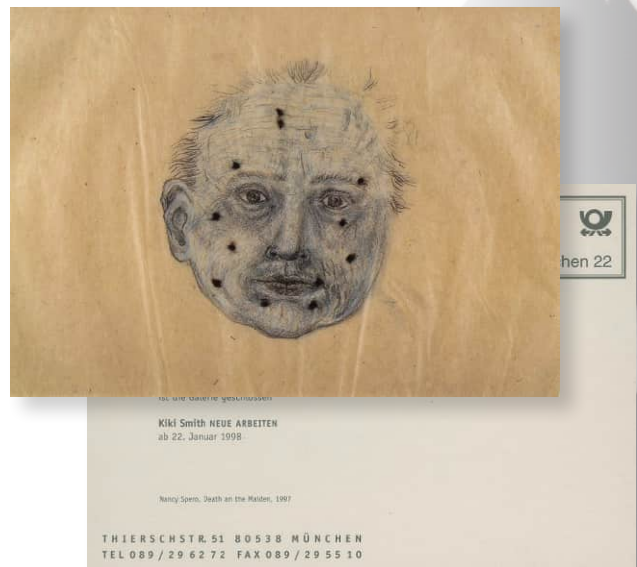
In ihrem Œuvre beschäftigt sich Smith mit dem menschlichen Körper. Sie thematisierte zu diesem Zeitpunkt Mitte der 1990er Jahre vor allem seine Anatomie, seine Fragilität und seine Erscheinung als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklung. Ihre Skulpturen und Installationen stellen den menschlichen Körper in meist schonungsloser Weise dar. Sie nahm sich dabei vorwiegend selbst als Modell. Smith hielt fest: „Meine Arbeit handelt [...] eigentlich von mir, davon, in diesem Leben, in dieser Haut zu sein.“³ Dieses Zitat der Künstlerin entstammt einer Rezension von Birgit Sonna, die anlässlich der zweiten Einzelausstellung von Kiki Smith in der *Barbara Gross Galerie* (*Kiki Smith. Constellation*, 22.01.–11.03.1998) in der *Süddeutschen Zeitung* erschien (Abb. 4). Die Galeristin berichtete dazu in einem Brief an die Künstlerin: „And you got an unusual very big review in the main newspaper *Süddeutsche Zeitung* which [is] highly praising your works. [...] Today the gallery is crowded with people due to the press review in today’s newspaper. People are very animated and especially young people are sitting on the floor to look at the eggs or the video. It’s very lively here.“⁴ Das Foto des Zeitungsartikels stammte von Stefan Moses, der am 23. Januar 1998 ein Fotoshooting mit der Künstlerin für seinen Zyklus *Künstler machen Masken* veranstaltet hatte (Abb. 5) – Moses war für sein Fotoprojekt regelmäßiger Gast in der *Barbara Gross Galerie*. Kiki Smith schnitt dazu das Kopfmotiv der Lithografie *Constellation* (1996) aus der Einladungskarte zur Galerieausstellung aus, befestigte sich dieses auf ihrer Stirn und setzte sich auf den Fußboden im Galerieraum vor ihre Arbeit *World* (Abb. 6).



Abb. 5 / Fig. 5

Smith’s work is concerned with the human body. At the time, in the mid-1990s, she was primarily preoccupied with its anatomy, its fragility and its appearance as a mirror of social development. Her sculptures and installations often depict the human body in an unflinching way. She usually uses herself as a model. According to Smith: ‘My work is [...] really about me, about being in this life, in this skin.’³ This quotation from the artist is taken from a review by Birgit Sonna that appeared in the *Süddeutsche Zeitung* on the occasion of Kiki Smith’s second solo exhibition at *Barbara Gross Galerie* (*Kiki Smith. Constellation*, 22 January – 11 March 1998, Fig. 4). In a letter to the artist, the gallerist reported: ‘And you got an unusual very big review in the main newspaper *Süddeutsche Zeitung* which [is] highly praising your works. [...] Today the gallery is crowded with people due to the press review in today’s newspaper. People are very animated and especially young people are sitting on the floor to look at the eggs or the video. It’s very lively [sic] here.’⁴ The photograph in the newspaper article was taken by Stefan Moses, who had organised a photo shoot with the artist on 23 January 1998 for his cycle *Künstler machen Masken* [Artists Make Masks] (Fig. 5) – Moses was a regular guest at *Barbara Gross Galerie* for his photographic project. Kiki Smith cut out the head motif of the lithograph *Constellation* (1996) from the invitation card to the gallery exhibition, attached it to her forehead, and sat down on the floor of the gallery space in front of her work entitled *World* (Fig. 6).

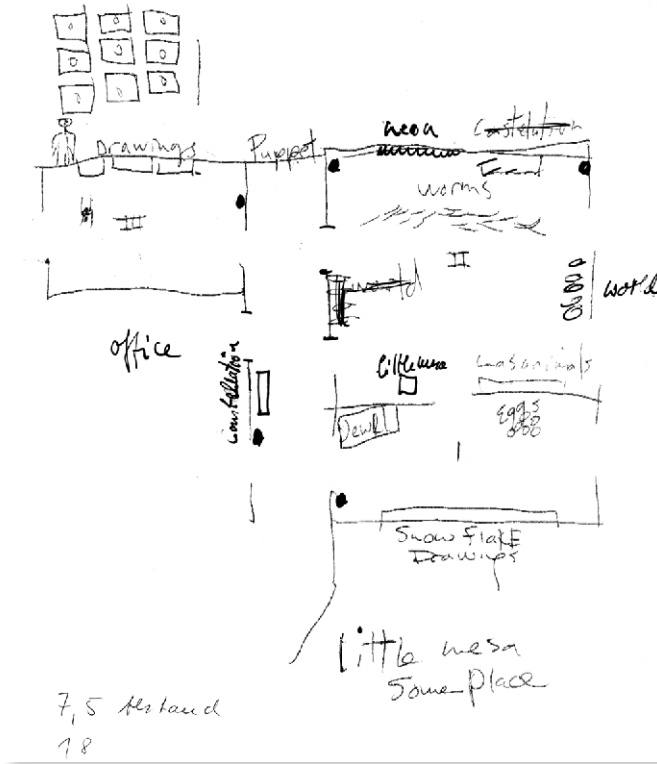
Abb. 6 / Fig. 6



Die Konzeption der Ausstellung war im Vorfeld – wie meist bei den amerikanischen Künstlerinnen aus dem Programm der *Barbara Gross Galerie* – über vielfältige Kommunikationswege erfolgt. Ein Fax vom 14. Januar 1998 gibt einen Einblick in den Entwicklungsprozess (Abb. 7).

As is usually the case with the American artists in Barbara Gross's gallery programme, the exhibition was conceived in advance through a variety of communication channels. A fax dated 14 January 1998 provides an insight into the development process (Fig. 7).

Abb. 7 / Fig. 7



Künstler:innen aus dem Programm der *Barbara Gross Galerie* traten zudem auch teilweise als Kurator:innen in Erscheinung: Kiki Smith beispielsweise kuratierte die Ausstellung *>in the detail<* (03.07.–05.09.1998) mit den Werken von acht Künstlerinnen aus New York (Abb. 8), „die sie innerhalb der zeitgenössischen Kunst interessant findet. [...] Kiki Smith kauft und tauscht die Werke dieser Künstlerinnen. Sie schätzt an ihren Arbeiten Lebendigkeit und Liebe zum Detail“⁵, wie die Pressemitteilung der *Barbara Gross Galerie* festhielt.

Artists represented by *Barbara Gross Galerie* also occasionally acted as curators: Kiki Smith, for example, curated the exhibition *>in the detail<* (3 July – 5 September 1998), with works by eight women artists from New York (Fig. 8), ‘whom she finds interesting [...]. Kiki Smith buys works by these artists or exchanges works with them. She appreciates the liveliness and attention to detail in their work’⁵, according to the press release issued by *Barbara Gross Galerie*.



BARBARA GROSS GALERIE

Anne Chu
Lesley Dill
Brigitte Engler
Ellen Gallagher
Lauren Lesko
Shirin Neshat
Cara Perlman
Arlene Shechet

in the detail
 Kunst aus New York
 Eine Ausstellung
 kuratiert von Kiki Smith

Eröffnung am Donnerstag
 2. Juli 1998, 18 - 21 Uhr

Dauer der Ausstellung
 3.7.-5.9. 1998

Öffnungszeiten der Galerie
 Di - Fr 14 - 18.30 Uhr
 Sa 11 - 14 Uhr

Sommerpause
 3.-22. August 1998

THIERSCHSTR. 51 80538 MÜNCHEN
 TEL 089 / 29 62 72 FAX 089 / 29 55 10

Abb. 8 / Fig. 8

Munich - flight from Cologne to Munich ...see above.... return to Hamburg airport by night train or 3-4 hours train to Frankfurt airport.

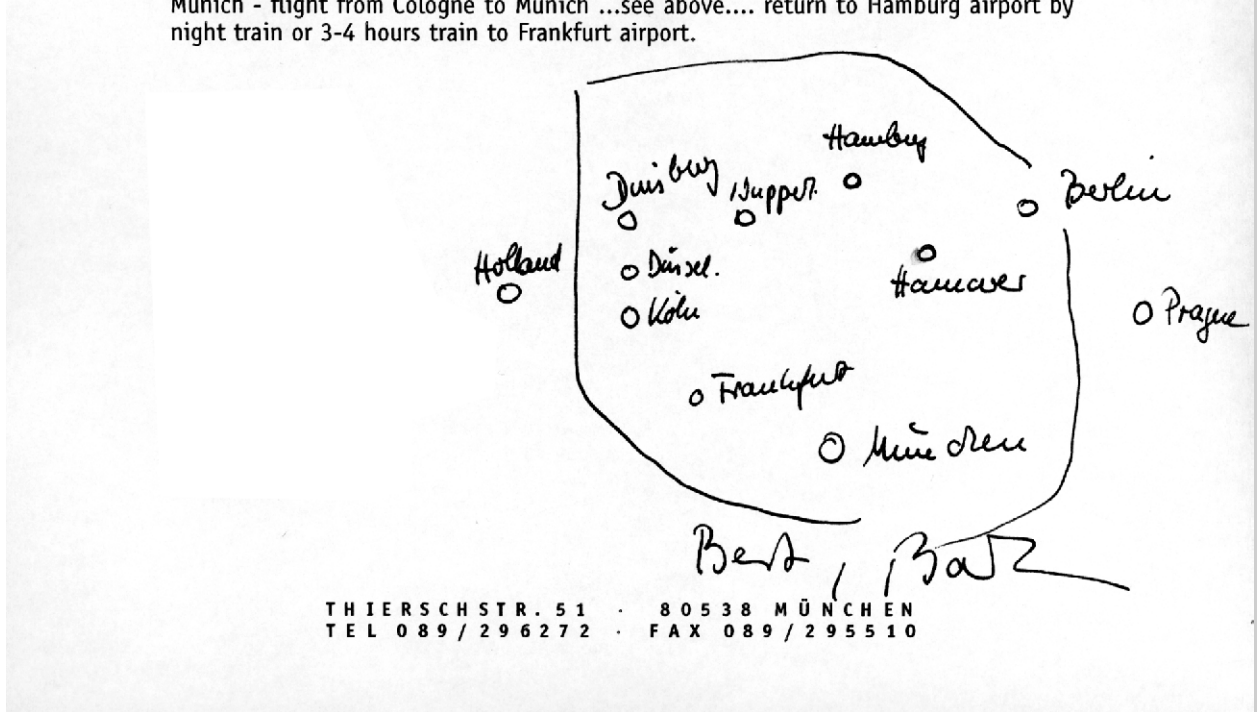


Abb. 9 / Fig. 9

Ein weiteres Fax aus dem Archiv von Barbara Gross dokumentiert sehr anschaulich die Vielzahl der parallel zu den Galerieausstellungen initiierten Museumsprojekte der Künstlerin: Barbara Gross hatte für Kiki Smith eine Deutschland-Reiseroute für den Herbst 1998 zusammengestellt, die in Hannover startete, dann über Berlin, Hamburg, München, Wuppertal, Duisburg, Köln bis nach Holland führte (Abb. 9).⁶ Der Reisestopp in Duisburg galt der ersten Besichtigung des *Wilhelm Lehmbruck Museums*, für das Kiki Smith auch das Medium Glasmalerei entwickeln konnte. Seit 1998 war sie des Öfteren im Gästeappartement der *Mayer'schen Hofkunst Anstalt* in München untergebracht (Abb. 10), um in der Werkstatt die Glasmalereien *Gang of Girls and Pack of Wolves* (1999) für ihre Beteiligung an der Ausstellung *Kant-Park* in Duisburg (15.08.-17.10.1999) zu realisieren (Abb. 11).

Another fax from Barbara Gross's archive vividly documents the artist's numerous museum projects, which were initiated in parallel with the gallery exhibitions in Munich: Barbara Gross had put together a German itinerary for Kiki Smith for the autumn of 1998, which started in Hannover, then led via Berlin, Hamburg, Munich, Wuppertal, Duisburg, and Cologne to Holland (Fig. 9).⁶ The stopover in Duisburg was for Smith's first visit to the *Wilhelm Lehmbruck Museum*, for which she developed works in the medium of glass painting. Since 1998, she had often stayed in the guest apartment of the *Franz Mayer of Munich* (Fig. 10) in order to realise the series of glass paintings entitled *Gang of Girls and Pack of Wolves* (1999) at the workshop for her participation in the exhibition *Kant-Park* in Duisburg (15 August – 17 October 1999, Fig. 11).



Abb. 10 / Fig. 10



Abb. 11 / Fig. 11

Gleichzeitig installierte sie ihre Werke in der Ausstellung *Schöpfung. Zeitgenössische Kunst an historischen Orten* (1999) im *Diözesanmuseum* in Freising (Abb. 12). Das Medium Glas – eines neben vielen weiteren von der Künstlerin genutzten Materialien wie Aluminium, Keramik, Gampi-Papier, Wachs oder Bronze – ist eine Konstante im Œuvre von Kiki Smith und führte sie immer wieder nach München in die Werkstätten der *Mayer'schen Hofkunst Anstalt*.

At the same time, she installed her works in the exhibition *Schöpfung. Zeitgenössische Kunst an historischen Orten* (1999) [Creation. Contemporary Art at Historic Sites] at the *Diözesanmuseum* [Museum of the Diocese] of Freising (Fig. 12). The medium of glass – one of many other materials used by the artist, such as aluminium, ceramic, gampi paper, wax, and bronze – is a constant in Kiki Smith's oeuvre and has repeatedly taken her to the workshops of the *Franz Mayer of Munich*.



Abb. 12 / Fig. 12

Ihre Reiseaktivität brachte aber auch Barbara Gross immer wieder nach New York: Im Januar 2001 reiste sie gemeinsam mit der Leiterin des *Ulmer Museums* (heute *Museum Ulm*), Brigitte Reinhardt, zur Vorbereitung der Ausstellung *Kiki Smith. small sculptures and large drawings* (07.04.–04.06.2001) im *Ulmer Museum* ins Studio der Künstlerin nach New York. Im Rahmen des Aufenthalts besuchten sie auch die Gießerei, in der Kiki Smith und ihre Assistent:innen neue Arbeiten produzierten (Abb. 13). Während die Fotografien der Kunstwerke Eingang in den begleitenden Katalog fanden, konnten die großformatigen Skulpturen aus Kostengründen nicht in der Ausstellung gezeigt werden. Dennoch war es Brigitte Reinhardt möglich, die Papierarbeit *Pietà* (2000) von Kiki Smith für das *Ulmer Museum* anzukaufen.

Barbara Gross's own travels also took her to New York time and again: in January 2001, together with the director of the *Ulmer Museum* (now *Museum Ulm*), Brigitte Reinhardt, she visited the artist's studio in New York in preparation for the exhibition *Kiki Smith. small sculptures and large drawings* (7 April – 4 June 2001) at the museum. During their stay, they also visited the foundry where Kiki Smith and her assistants were producing new works (Fig. 13). While the photographs were included in the accompanying catalogue, the large-scale sculptures could not be shown in the exhibition due to the cost of shipping them. Nevertheless, Brigitte Reinhardt was able to acquire a work on paper by Kiki Smith entitled *Pietà* (2000) for the *Ulmer Museum*.

Ein weiteres großes Ausstellungsprojekt begleitete Barbara Gross im Jahr 2008: Zunächst für das *Museum Haus Esters* in Krefeld (16.03.–24.08.2008) als ortsspezifische Arbeit konzipiert, dann in justierter Fassung in der *Kunsthalle Nürnberg* (18.09.–16.11.2008) präsentiert, thematisierte *Her Home* das Leben der Frau

Another major exhibition project was accompanied by Barbara Gross in 2008: *Her Home*, originally conceived as a site-specific work for *Museum Haus Esters* in Krefeld (16 March – 24 August 2008) and then presented in an adapted version at the *Kunsthalle Nürnberg* [Nuremberg Art Hall] (18 September – 16 November 2008), deals with the life of women from birth to death and, in particular, with the theme of the 'unmarried woman',



Abb. 13 / Fig. 13

von der Geburt bis zum Tod und insbesondere das Thema „unverheiratete Frau“, wie der Ausstellungskatalog erwähnte.⁷ Bereits seit Kiki Smiths Intervention in der *Fondazione Querini Stampalia* 2005 anlässlich der Biennale in Venedig und einem dortigen Treffen hatte Barbara Gross mit Ellen Seifermann als Direktorin der *Kunsthalle Nürnberg* wegen einer Ausstellung der Künstlerin Kontakt und kündigte sie Anfang 2006 für einen Atelierbesuch bei Kiki Smith in New York an.⁸ Die Realisierung der Ausstellung 2008 zeigt den mehrjährigen Austausch vor der Umsetzung des Ausstellungsprojekts. Und obwohl Barbara Gross stärker im Hintergrund agierte, taucht sie doch in einer Szene des von der Kulturfilmemacherin Jacqueline Kaess-Farquet für die Ausstellung produzierten Films auf. Begeistert von der Ausstellung entschied sich 2008 auch die Sammlerin Ingvild Goetz, Werke von Kiki Smith in der *Barbara Gross Galerie* zu erwerben, die auch Eingang in ihr Museum *Sammlung Goetz* in München-Oberföhring fanden.

Ausgangspunkt der Ausstellung *Kiki Smith: Moments of Clarity* in der *Barbara Gross Galerie* (27.10.2012–12.01.2013) waren neue Arbeiten, die sich

as mentioned in the exhibition catalogue.⁷ Since Kiki Smith's intervention at the *Fondazione Querini Stampalia* in 2005 on the occasion of the *Venice Biennale* and a meeting there, Barbara Gross had been in contact with Ellen Seifermann, director of the *Kunsthalle Nürnberg*, about an exhibition of the artist's work and announced her visit to Kiki Smith's studio in New York in early 2006.⁸ The development of the exhibition project is documented by an exchange over several years before its realisation in 2008. And although Barbara Gross was active more in the background, she does appear in one scene in the film produced for the exhibition by the cultural filmmaker Jacqueline Kaess-Farquet. Enthused by the exhibition, the collector Ingvild Goetz also decided in 2008 to acquire works by Kiki Smith from *Barbara Gross Galerie*, which also found their way into her museum, the *Sammlung Goetz* [Collection Goetz] in Munich-Oberföhring.

The point of departure for the exhibition *Kiki Smith: Moments of Clarity* at *Barbara Gross Galerie* (27 October 2012 – 12 January 2013) was a series of new works that explored 'sources of inspiration and [...] the

mit „Quellen der Inspiration und [...] Kommunizierbarkeit künstlerischer Inspiration“⁹ beschäftigten. Dazu wurde am 28. Oktober 2012 ein Gespräch zwischen Kiki Smith und dem Kurator des *Centre Pompidou* in Paris, Jonas Storsve, in der Galerie im Rahmen der Ausstellungseröffnung während des von Barbara Gross mitorganisierten *Kunstwochenendes* veranstaltet (Abb. 14).

communicability of artistic inspiration“⁹. A discussion between Kiki Smith and Jonas Storsve, curator at the *Centre Pompidou* in Paris, took place at the gallery on 28 October 2012 as part of the exhibition opening during the *Kunstwochenende* [Art Weekend] co-organised by Barbara Gross (Fig. 14).

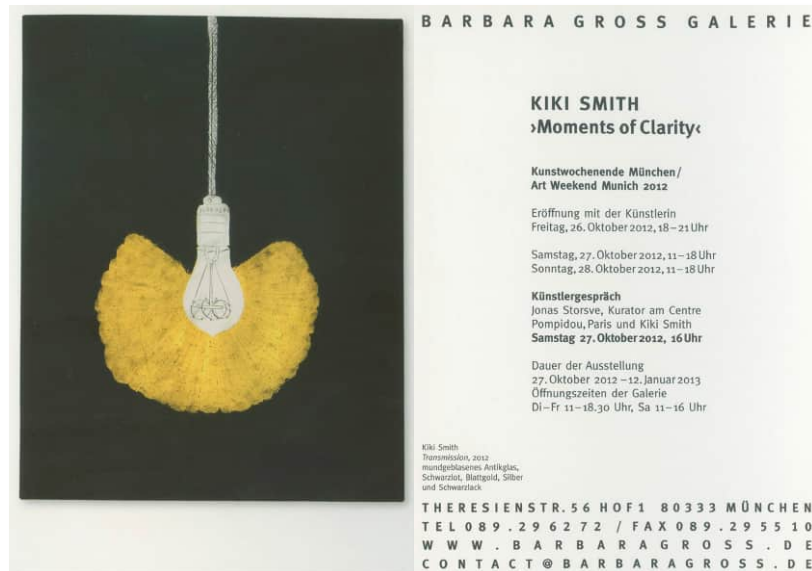
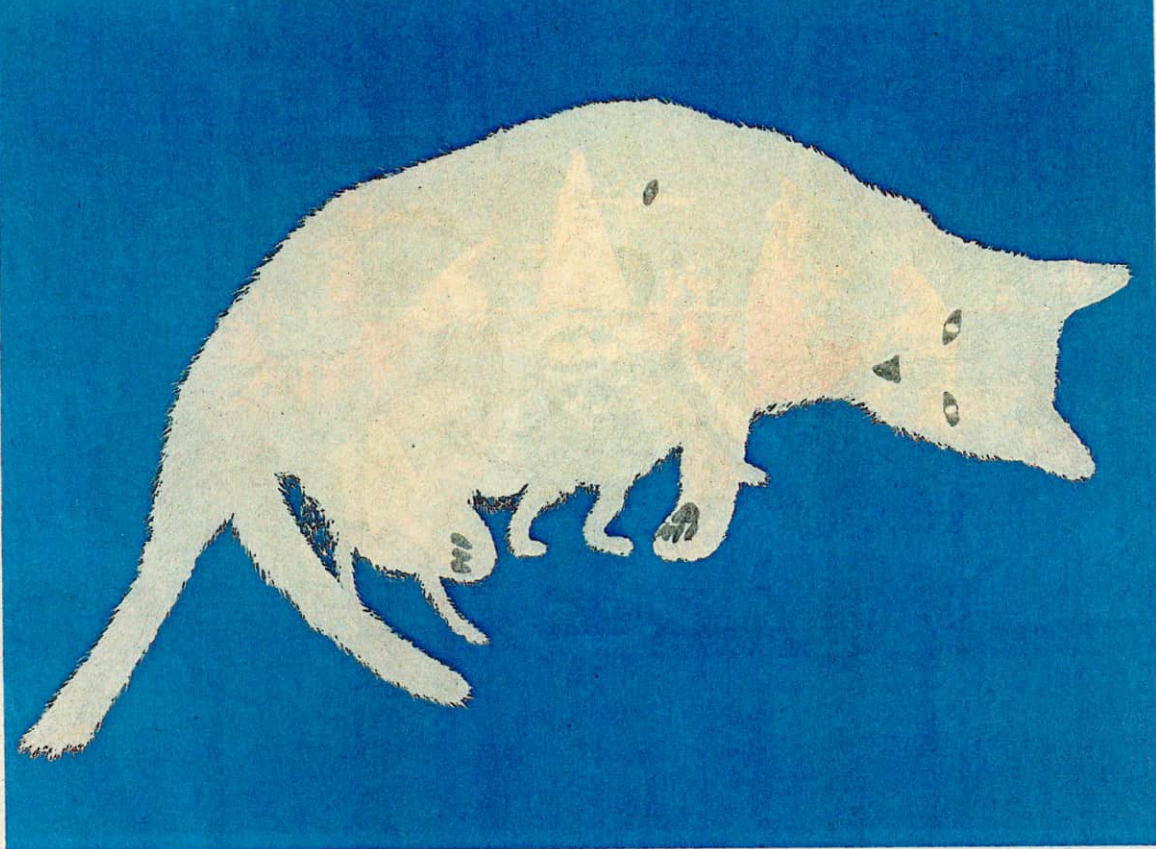


Abb. 14 / Fig. 14

Mit der Ausstellung *Kiki Smith. Procession* (02.02.–03.06.2018) erhielt die Künstlerin schließlich in München eine große Retrospektive im *Haus der Kunst*. Die Kunstkritikerin Catrin Lorch verwies in der *Süddeutschen Zeitung* auf den Stellenwert der Überblicksausstellung: „der ersten umfassenden Museumsausstellung dieser epochalen Künstlerin in Deutschland, die als eine der frühesten Wegbereiterinnen feministischer Kunst gilt.“¹⁰ Parallel zeigte die *Barbara Gross Galerie* eine Einzelausstellung (*Kiki Smith. Reflection*, 18.05.–07.07.2018). Im Folgejahr wurde dann in der *Pinakothek der Moderne* ihr druckgrafisches Werk in den Mittelpunkt gerückt: Die Einzelausstellung (*Touch. Prints by Kiki Smith*, 14.02.–26.05.2019) wurde anlässlich der Schenkung von insgesamt 800 Blättern bestehend aus Künstlerbüchern, Serien und Einzelblättern durch die Künstlerin an die *Staatliche Graphische Sammlung München* veranstaltet (Abb. 15). Barbara Gross hatte bei der Schenkung maßgeblich vermittelt: Sie konnte sowohl die Künstlerin als auch den damaligen Direktor der *Graphischen Sammlung*, Michael Semff, überzeugen, diese zu verwirklichen. Damit gelang eine nachhaltige Verankerung und Präsenz des künstlerischen Œuvre von Kiki Smith in München – ganz, wie Barbara Gross es sich vorgenommen hatte.

Finally, with the exhibition *Kiki Smith. Procession* (2 February – 3 June 2018), the artist was honoured with a major retrospective at *Haus der Kunst* [House of Art] in Munich. Writing in the *Süddeutsche Zeitung*, the art critic Catrin Lorch emphasised the significance of the survey exhibition: ‘the first comprehensive museum exhibition in Germany of this epochal artist, who is considered one of the earliest pioneers of feminist art.’¹⁰ In parallel, *Barbara Gross Galerie* presented a solo exhibition (*Kiki Smith. Reflection*, 18 May – 7 July 2018). The following year, the *Pinakothek der Moderne* [Pinacotheca of Modern Arts] in Munich focused on her graphic oeuvre: the solo exhibition (*Touch. Prints by Kiki Smith*, 14 February – 26 May 2019) was organised on the occasion of the artist’s donation of a total of 800 works, comprising artist’s books, print series, and individual sheets to the *Staatliche Graphische Sammlung München* [State Collection of Prints and Drawings] (Fig. 15). Barbara Gross was instrumental in mediating the donation: she was able to convince both the artist and the then director of the *Graphische Sammlung*, Michael Semff, to realise the donation. As a result, Kiki Smith’s artistic oeuvre is now firmly anchored and present in Munich – just as Barbara Gross had intended.



Kiki Smith hat ein Faible für tierische Motive: Lithographie mit Vergoldung „Litter“ von 1999. FOTO: STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN / KIKI SMITH / COURTESY PACE GALLERY

Gelungener Wurf

Grafik Die Pinakothek der Moderne verfügt dank der Großzügigkeit der Künstlerin über das größte druckgrafische Konvolut von Kiki Smith und zeigt es nun in der Ausstellung „Touch“

Das Tier spielt eine große Rolle im Werk der amerikanischen Künstlerin Kiki Smith. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert taucht es in Erinnerung an das Animalische oder als treuer Begleiter des Menschen in ihrem Werk auf. Aber auch biblische Geschichten, märchenhafte Sujets, das Verhältnis des Menschen zu Natur und Kosmos sowie politische und gesellschaftskritische Fragen thematisiert Kiki Smith in ihrem Werk, das so viele verschiedene Genres umfasst.

Einen Eindruck davon konnte man vergangenes Jahr im Haus der Kunst gewinnen. Von diesem Donnerstag an steht eine

besonders umfangreiche Werkgruppe im Mittelpunkt der Ausstellung in der Pinakothek der Moderne: ihr druckgrafisches Œuvre. Smith hat das Konvolut mit Einzelblättern, Serien und Künstlerbüchern, das insgesamt 800 Blätter umfasst, der Graphischen Sammlung geschenkt. Und diese bedankt sich bei der Künstlerin nun mit einer Präsentation unter dem Titel „Touch. Prints by Kiki Smith“, bei der eine Auswahl von mehr als 160 Werke zu sehen ist.

Die Schenkung kommt nicht von ungefähr. Die Amerikanerin pflegt eine enge Verbindung mit München. Das rührt unter anderem daher, dass sie 1954 in Nürnberg

geboren wurde, als sich ihre Eltern im Rahmen eines Opern-Engagements der Mutter in Europa aufhielten. Auch wenn die Familie bereits 1955 nach New Jersey zurückkehrte und Smith seit 1976 in New York lebt, so ist Kiki Smith in München kontinuierlich präsent. So stellt sie seit Jahren immer wieder in der Galerie von Barbara Gross aus, die die Künstlerin nun auch mit einer Capsule-Präsentation im Rahmen des zweiten Teils der Jubiläumsausstellung zum 30-jährigen Bestehen der Galerie ehrt. Zudem arbeitet Kiki Smith bei ihren Glasarbeiten eng mit der Mayer'schen Hofkunstanstalt zusammen.

Die Graphische Sammlung in der Pinakothek der Moderne zeigt nun das druckgrafische Werk von Kiki Smith von 1985 bis heute: Unter dem Titel „Lebenslauf – Werklauf“ werden Meisterblätter aus vier Jahrzehnten gezeigt, daneben Druckgrafiken nach thematischen Aspekten geordnet wie „Welt zwischen Leben und Tod“, „Die Welt des menschlichen Körpers“ und „In der weißen Zelle“.

EVELYN VOGEL

Touch. Prints by Kiki Smith, Donnerstag, 14. Februar bis 26. Mai, Di.-So. 10-18 Uhr, Do. 10-20 Uhr, Graphische Sammlung in der Pinakothek der Moderne, Barer Straße 40, ☎ 23 80 53 60

Abb. 15 / Fig. 15

115

¹O.V. [Claudia Müller, Phlox-Films]: Fragen an Barbara Gross zu Kiki Smith, o.D.

²O.V.: ‚Aktuell in Münchener Galerien‘, *Süddeutsche Zeitung* 136, 16.06.1994, S. 16.

³Kiki Smith, in: Sonna, Birgit: ‚Hymne auf die Natur‘, *Süddeutsche Zeitung* 30, 06.02.1998, S. 19.

⁴Brief von Barbara Gross an Kiki Smith, München, 06.02.1998.

⁵Pressemitteilung zur Ausstellung ›in the detail‹ in der *Barbara Gross Galerie*, 1998.

⁶Vgl. Fax von Barbara Gross an Kiki Smith, München, 05.09.1998.

⁷Vgl. Hentschel, Martin / Seifermann, Ellen: ‚Vorwort‘, in: Diess. (Hrsg.): *Kiki Smith, her home*, Ausst.-Kat. Museum Haus Esters Krefeld / Kunsthalle Nürnberg im KunstKulturQuartier, Bielfeld 2008, S. 5.

⁸Vgl. Email von Barbara Gross an Kiki Smith, 28.02.2006.

⁹Pressespiegel der *Barbara Gross Galerie* zur Ausstellung.

¹⁰Lorch, Catrin: ‚Kannibalin‘, *Süddeutsche Zeitung* 28, 03./04.02.2018.

¹N.N. [Claudia Müller, Phlox-Films]: ‚Fragen an Barbara Gross zu Kiki Smith‘, undated [translated].

²N.N.: ‚Aktuell in Münchener Galerien‘, *Süddeutsche Zeitung* 136, 16 June 1994, p. 16 [translated].

³Kiki Smith, in: Sonna, Birgit: ‚Hymne auf die Natur‘, *Süddeutsche Zeitung* 30, 6 February 1998, p. 19 [translated].

⁴Letter from Barbara Gross to Kiki Smith, Munich, 6 February 1998.

⁵Press release for the exhibition ›in the detail‹ at *Barbara Gross Galerie*, 1998 [translated].

⁶Fax from Barbara Gross to Kiki Smith, Munich, 5 September 1998.

⁷See: Hentschel, Martin / Seifermann, Ellen: ‚Vorwort‘, in: idem (eds.): *Kiki Smith, Her Home*, exhib. Cat. Museum Haus Esters, Krefeld and Kunsthalle Nürnberg im KunstKulturQuartier, Nuremberg, Bielfeld 2008, p. 5.

⁸See: email from Barbara Gross to Kiki Smith, 28 February 2006.

⁹Press review for the exhibition at *Barbara Gross Galerie* [translated].

¹⁰Lorch, Catrin: ‚Kannibalin‘, *Süddeutsche Zeitung* 28, 3–4 February 2018 [translated].





Anna Oppermann

„Die Form des Ensembles ist mein Interaktionsangebot. Einigen erscheint es subjektivistisch, autistisch, monoman. Dabei wäre ich gern Vermittler zwischen den verschiedenen Disziplinen, zwischen Ratio und sinnlicher Wahrnehmung, zwischen Kunst und Wissenschaft, Normalbürger und Außenseiter.“

Anna Oppermann [1984], zitiert in: Vorkoeper, Ute: ‚Anders sein‘, *KUNSTFORUM International* 155, Juni–Juli 2001, S. 170

‘The form of the ensemble is my offer of interaction. To some it seems subjectivist, autistic, monomaniacal. I would like to be a mediator between different disciplines, between reason and sensual perception, between art and science, between ordinary citizens and outsiders.’

Anna Oppermann [1984], in: Vorkoeper, Ute: ‘Anders sein’, *KUNSTFORUM International* 155, June–July 2001, p. 170 [translated]



Der erste Austausch zwischen Barbara Gross und Anna Oppermann fand 1981 während der Planung der Edition *Frauenbilder* statt. Neben anderen Künstlerinnen hatte sie auch Anna Oppermann für eine Beteiligung an der Edition kontaktiert. Barbara Gross war während eines Besuchs im Jahr 1981 bei der Kunstkritikerin und Kulturwissenschaftlerin Gisliind Nabakowski auf eine Grafik von Anna Oppermann aufmerksam geworden. Die großangelegten Ensembles von Fundstücken und Objekten waren ihr bereits bekannt und begeisterten sie, wie sie in einem zweiseitigen Brief an die Künstlerin schreibt: „Deine Ensembles habe ich oft gesehen, sie sind für mich ‚sinnliche Gedankenräume‘ in denen in mich gerne bewegte. Man ist herausgefordert, sich auf die vielen Ebenen Deiner Gedanken, Intuitionen, Bilder und Worte einzulassen, das Chaos der Darbietung auszuhalten und in dem nichtlogischen Aufbau die Ordnung zu begreifen. Diese Vielfalt und Intensität Deiner Ensembles wirkt auf mich wie ein nach außen gestülpter Innenraum unseres geistigen und emotionalen Lebens, der in der Art der Darstellung sehr irritiert und doch sehr vertraut wirkt.“¹ Barbara Gross bot ihr an, eine Grafik im Rahmen der Edition *Frauenbilder* herauszugeben, „ein Bild als Ausschnitt aus Deiner Arbeit“². Die Beteiligung an der Edition kam jedoch damals nicht zustande. Warum Anna Oppermann nicht teilnahm, ist nicht überliefert. Die Herausgabe einer Edition gelang dann einige Jahre später. 1985 beteiligte sich Oppermann an der *Edition Gross* mit *Anders sein* (1985), einem Offset-Druck auf Papier (Abb. 1).

The first exchange between Barbara Gross and Anna Oppermann took place in 1981 during the planning of the *Frauenbilder* [Images by Women] edition. Gross had contacted Oppermann, along with other women artists, about participating in the edition. Gross had seen one of Oppermann's prints during a visit to the art critic and cultural scientist Gisliind Nabakowski in 1981; she was already familiar with and enthusiastic about Oppermann's large-scale ensembles of her own and found objects, as she wrote in a two-page letter to the artist: 'I have seen your ensembles many times; for me, they are "sensual spaces of thought" in which I like to move. One is challenged to engage with the many levels of your thoughts, intuitions, images, and words, to endure the chaos of the presentation, and to understand the order in the non-logical structure. The variety and intensity of your ensembles seem to me like an interior space of our mental and emotional life turned inside out, which, in the way it is presented, is very irritating and yet very familiar.'¹ Gross offered to publish a print as part of the *Frauenbilder* edition, 'a picture as an excerpt from your work'². For reasons unknown, Oppermann did not participate in the edition at that time. A few years later, however, the publication of an edition finally succeeded: in 1985, Oppermann contributed an offset print on paper, *Anders sein* (1985) [Being Different], to the *Edition Gross* (Fig. 1).



Abb. 1 / Fig. 1

Wie bei allen ihren Künstler:innen bemühte sich Barbara Gross um weitere Ausstellungsmöglichkeiten für Oppermann. In einem Brief vom 29. Januar 1986 schreibt sie an die Künstlerin, dass sie Gabriele Honnef-Harling Künstlerinnen aus ihrem Programm empfohlen habe, die in dieser Zeit Beiträge zum Thema „Frauen und die Kunst“ im *KUNSTFORUM International*³ veröffentlicht hatte: „Ich habe sie angeregt eine Reihe von Portraitberichten zu initiieren über Klophaus, Oppermann, Sieverding, Horn, Export, Miels, etc. die avancierten Künstlerinnen, die seit zehn Jahren nicht mehr angemessen vorgestellt wurden. Wenn man erlebt, wie die Männer hofiert werden – ich war gestern auf einer Lüppertz [sic] -Eröffnung im Lenbachhaus: allgemeinverständliche Unterhaltung fürs breite Publikum – dann ist es wirklich beschämend zu sehen, was hier als gute Kunst hochgelobt wird.“⁴ 1989 stellte Anna Oppermann dann erstmals in der *Barbara Gross Galerie* aus (*Anna Oppermann. Ensemble und Ensemblereduktionen, Bilder 1969 – 1989*, 16.03.–03.05.1989, Abb. 2).

As with all her artists, Barbara Gross tried to find further exhibition opportunities for Oppermann. In a letter dated 29 January 1986, she wrote to the artist that she had recommended women artists from her programme to Gabriele Honnef-Harling, who at the time was publishing articles on ‘Women and Art’ in *KUNSTFORUM International*³: ‘I suggested that she initiate a series of portraits dedicated to Klophaus, Oppermann, Sieverding, Horn, Export, Miels, etc., the leading women artists who have not been adequately represented in the last ten years. When you see how the men are courted – I was at a Lüppertz [sic] opening at the Lenbachhaus yesterday: generally understandable entertainment for the general public – then it is really shameful to see what is praised here as good art.’⁴ In 1989, Anna Oppermann exhibited for the first time at *Barbara Gross Galerie* (*Anna Oppermann. Ensemble und Ensemblereduktionen, Bilder 1969 – 1989*, 16 March – 3 May 1989, Fig. 2).

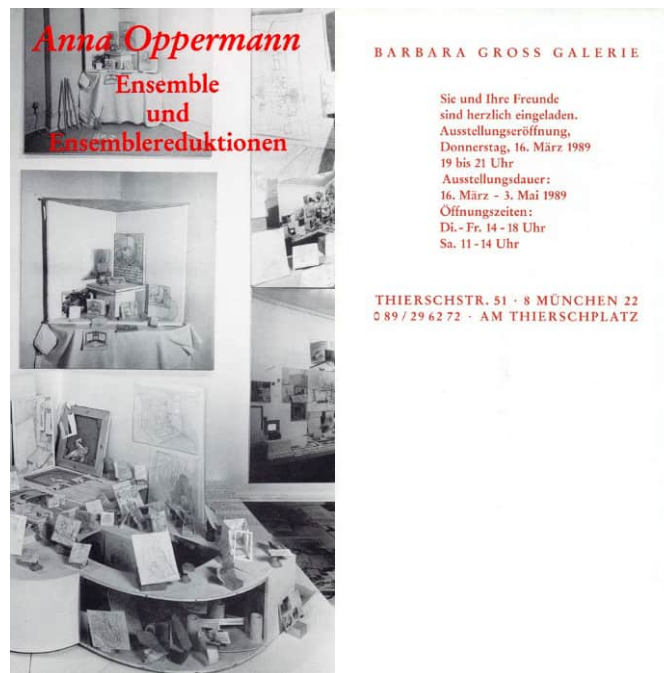


Abb. 2 / Fig. 2

Durch die Teilnahme der Künstlerin an internationalen Großausstellungen wie der Kasseler *documenta 6* (1977) und der *documenta 8* (1987) sowie 1980 an der *Biennale di Venezia* war sie damals bereits im internationalen Kunstbetrieb bekannt. Anna Oppermann entwickelte über Jahre hinweg sogenannte ‚Ensembles‘ oder ‚Gedankenenvirons‘, entstanden aus mehreren hundert Einzelobjekten und -fragmenten wie Notizen, Zeichnungen, Fotografien, Skulpturen, Schriftbändern und Objekten, die von der Künstlerin gefunden, gesammelt oder für die Arbeit geschaffen wurden. Der offene

The artist was already well known in the international art world, having participated in major international exhibitions such as *documenta 6* (1977) and *documenta 8* (1987) in Kassel and the *Biennale di Venezia* in 1980. Over the years, Oppermann developed her so-called ‘ensembles’ or ‘thought environments’, which consist of several hundred individual objects and fragments such as notes, drawings, photographs, sculptures, text banners, and objects that the artist had found, collected, or created for the work. The open process of creating and thinking was part of her artistic practice; the works were expanded

Entstehungs- und Denkprozess war Teil ihrer künstlerischen Praxis, die Arbeiten wurden für jeden Ausstellungsort erweitert oder reduziert sowie den räumlichen Gegebenheiten angepasst und aufgebaut. Unter dem Titel *Ensemble und Ensemblereduktionen* zeigte Oppermann in der Galerie zwei raumfüllende Installationen. Die Aufbauzeit betrug mehr als eine Woche. So waren *Ensemble mit Dekor* und *Profil* bereits 1969 bzw. 1985 entstanden und wurden vor Ort in der *Barbara Gross Galerie* durch die Künstlerin fortgesetzt. Das *Ensemble mit Dekor* war seit 20 Jahren in Arbeit und ab 1972 an verschiedenen Ausstellungsorten ausgestellt: im *Haus am Waldsee* in Berlin, während der *documenta 6* in Kassel, in der *Galerie Maeght* in Zürich, der *Serpentine Gallery London* und im *Hamburger Kunstverein*. In München wurde das Ensemble *Profil zeigen* (seit 1985/86) in der *Barbara Gross Galerie* erstmals öffentlich präsentiert und entsprechend der Größe der Galerieräume modifiziert aufgebaut.⁵ Ausgangspunkt der Arbeit waren eine gemusterte Tischdecke und ein Birkenblatt, die alle weiteren Assoziationen auslösten.⁶ Während des Aufbaus der Installationen war auch der Münchener Fotograf Stefan Moses zugegen. In mehreren Sequenzen hielt er eindrucksvoll den Ausstellungsaufbau und Arbeitsprozess der Künstlerin fest. Die im Archiv der Galerie im ZADIK erhaltene Fotoserie zeigt Anna Oppermann inmitten ihrer ‚Ensembles‘ bei der Auswahl und Betrachtung von Einzelteilen, um weitere Objekte in ihre Installation zu integrieren (Abb. 3).

or reduced for each exhibition venue and adapted and installed according to the respective spatial conditions. Under the title *Ensemble und Ensemblereduktionen* [Ensemble and Ensemble Reductions], Oppermann showed two room-filling installations in the gallery. They took more than a week to install. Originally created in 1969 and 1985 respectively, *Ensemble mit Dekor* [Ensemble and Décor] and *Profil* were further developed by the artist on site at the gallery. *Ensemble mit Dekor* had been in progress for twenty years and had been exhibited at various venues since 1972, including *Haus am Waldsee* [House at Waldsee] in Berlin, *documenta 6* in Kassel, *Galerie Maeght* in Zurich, the *Serpentine Gallery* in London, and the *Hamburger Kunstverein* [Hamburg Art Association]. In Munich, the ensemble *Profil zeigen* (since 1985–86) [Take a Stand] was presented to the public for the first time at *Barbara Gross Galerie*, modified to fit the size of the gallery space.⁵ The starting point for the work was a patterned tablecloth and a birch leaf, which triggered all the other associations.⁶ The Munich-based photographer Stefan Moses was present during the set-up of the installations. He captured the artist's installation and working process in a series of photographs, preserved in the archive, which show Anna Oppermann in the midst of her 'ensembles', selecting and examining individual elements in order to integrate them into her installation (Fig. 3).

120



Abb. 3 / Fig. 3

Anna Oppermann beschreibt ihre Vorgehensweise beim Aufbau folgendermaßen: „Ein Objekt oder ein Besin- nungsobjekt wird von verschiedenen Seiten betrachtet (mit Zeichnungen, Fotos und in verschiedenen sprach- lichen Deutungen, Zitaten etc.) mit unterschiedlichem Abstand, in jeden möglichen Kontext gestellt, meiner Methode des Vorgehens im Ensemble entsprechend.“⁷ Laut Preisliste der Galerie wurde das *Ensemble mit Dekor* für 28.000 DM angeboten. Die Arbeit wurde da- mals nicht verkauft.

Anna Oppermann described her approach to the installation as follows: ‘An object or an object of contemplation is viewed from different perspectives (with drawings, photographs, and in various linguistic interpretations, quotations, etc.) at different distances, placed in every possible context, according to my method of proceeding in the ensemble.’⁷ According to the gallery’s price list, *Ensemble mit Dekor* was offered for DM 28,000. The work was not sold at that time.

Zwei Jahre nach dem Tod von Anna Oppermann knüpfte die Galerie 1995 mit der Ausstellung *Ein Ensemble und Ensemblereduktionen* (31.03.–17.05.1995) an die Präsentation der Installationen aus dem Jahr 1989 an. Die Ausstellung umfasste *Pudding oder Seife: Ensemble über die Ehrlichkeit oder die verschiedenen Aspekte des Schafes seit 1981* mit fünf großformatigen Leinwänden und mit einem ca. 200 Teile umfassenden Environment aus Zeichnungen und Objekten sowie Einzelleinwände aus dem ‚Goethe-Ensemble‘ (Abb. 4).⁸

Two years after Anna Oppermann’s death, the gallery continued the presentation of installations from 1989 with the exhibition *Ein Ensemble und Ensemblereduktionen* (31 March – 17 May 1995). The exhibition comprised *Pudding oder Seife: Ensemble über die Ehrlichkeit oder die verschiedenen Aspekte des Schafes seit 1981* [Pudding or Soap: Ensemble about Honesty or the Different Aspects of the Sheep since 1981], with five large-format canvases and an environment of some 200 drawings and objects, as well as individual canvases from the so-called ‘Goethe Ensemble’ (Fig. 4).⁸

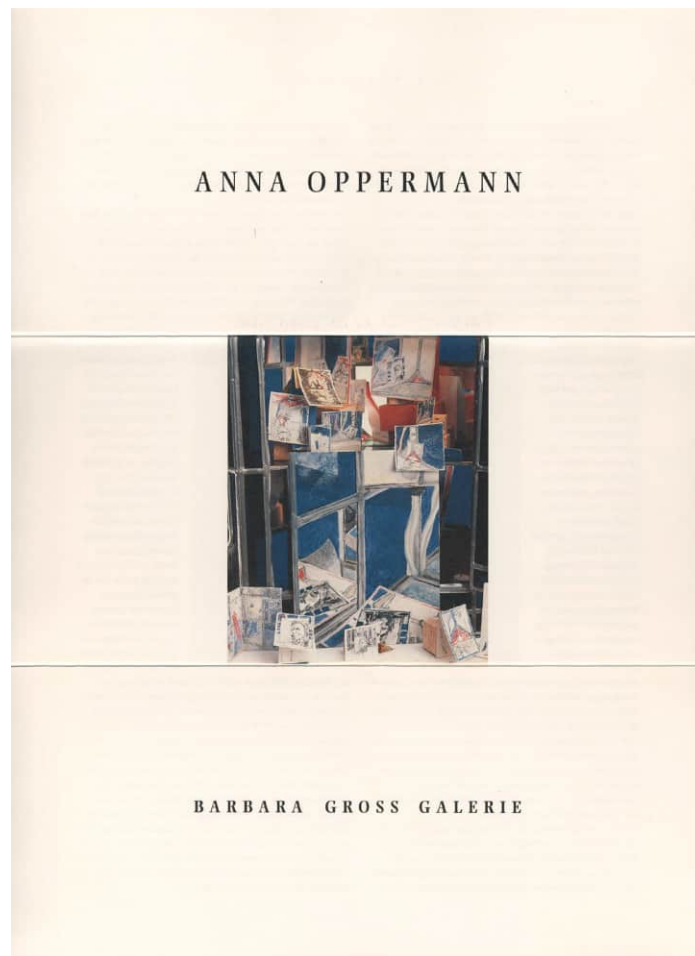


Abb. 4 / Fig. 4

Damit wagte die Galerie eine Präsentation der Ensembles, deren Umgang seinerzeit umstritten war und gerade erst mit der Nachlassverwaltung diskutiert wurde. Oppermanns Nachlass mit in unzähligen Schachteln und in Tüten verpackten Objekten wurde von Oppermanns Lebensgefährten Herbert Hossmann zusammen mit den Kunstwissenschaftlerinnen Karolina Breindl und Ute Vorkoeper in dieser Zeit aufgearbeitet und gesichert.⁹ Die Kunstkritikerin Birgit Sonna formulierte in der *Süddeutschen Zeitung* eine klare Haltung zur Debatte: „Begrüßenswert, daß die Galerie Barbara

The gallery thus ventured to present the ensembles, the handling of which was controversial at the time and had only recently been discussed with the artist’s estate. During this time, Oppermann’s partner, Herbert Hossmann, together with the art historians Karolina Breindl and Ute Vorkoeper, processed and secured the wealth of objects that made up Oppermann’s estate, packed in countless boxes and bags.⁹ In the *Süddeutsche Zeitung*, the art critic Birgit Sonna took a clear stand on the debate: ‘It is to be welcomed that Barbara Gross Galerie is now also shedding light on the problematic

Gross nun auch ein Licht auf die Problematik dieser künstlerischen Hinterlassenschaft wirft. Wir plädieren jedenfalls für eine verantwortungsvolle Großzügigkeit im Umgang mit Oppermanns ‚Nachdenklandschaften‘. Detailverbissene Rekonstruktionen würden Oppermanns prozeßhaften, romantischen Phantastereien jedes Geheimnis rauben. Vielmehr gilt es, sich an das Diktum der Künstlerin zu halten: ‚Die Arbeit an den Ensembles ist im Prinzip nie abgeschlossen‘.¹⁰ Tatsächlich bot Barbara Gross ein Forum für diese Debatte: Im Anschluss an die Finissage fand in der Galerie eine Diskussion mit den Nachlassverwaltern statt. Zu Spannungen mit dem Lebenspartner und Nachlassverwalter Herbert Hossmann führte eine Ausstellung im Goethehaus in Weimar mit dem ‚Goethe-Ensemble‘, die Barbara Gross 1996 vermittelt hatte, ihren Beitrag aber nicht gewertschätzt sah.¹¹ Begründet sah sie diese misslungene Zusammenarbeit durch die kritische Haltung von Anna Oppermann und ihrem Partner Herbert Hossmann dem Kunstmarkt gegenüber.¹²

nature of this artistic legacy. In any case, we advocate a responsible generosity in dealing with Oppermann’s “landscapes of reflection”. Detailed reconstructions would rob Oppermann’s processual, romantic fantasies of all their mystery. It is much more important to adhere to the artist’s dictum: “In principle, the work on the ensembles is never finished”.¹⁰ Barbara Gross did indeed provide a forum for this debate: following the finissage, a discussion took place in the gallery with the executors of Oppermann’s estate. An exhibition of the ‘Goethe Ensemble’ at the Goethe House in Weimar in 1996, organised by Barbara Gross, whose mediation work was not appreciated, led to tensions with Herbert Hossmann, Oppermann’s partner and executor of her estate.¹¹ She saw the reason for this unsuccessful collaboration in Oppermann and Hossmann’s critical attitude to the art market.¹²

A reference to Anna Oppermann was made in Katharina Gaenssler’s interim exhibition in 2010. The artist



Abb. 5 / Fig. 5

Eine Referenz an Anna Oppermann war mit der Interims-Ausstellung von Katharina Gaenssler im Jahr 2010 verbunden. Die Künstlerin fotografierte eine Arbeit von Anna Oppermann, die über dem Schreibtisch der Galeristin hing, zusammen mit dem Umfeld der Raumsituation wie den Gegenständen des Galeriebüros und montierte diese digital zusammen. Es entstanden unterschiedliche C-Prints, die ähnlich einem Mosaik aus einer Fülle von Einzelbildern facettenartig zusammengesetzt sind.¹³ In der Ausstellung wurden die Fotos zusammen mit Oppermanns *Spiegelensemble* (1976) ausgestellt (Abb. 5).

Anna Oppermann blieb eine feste Konstante im Galerieprogramm. Bis zur Schließung der Galerie im Mai 2020 zeigte die *Barbara Gross Galerie* Werke von ihr posthum in zwei Gruppenausstellungen (*30 Jahre 3 Ausstellungen*, 18.12.2018–07.02.2019 und *Open*

photographed a work by Oppermann, which hung above the gallerist’s desk, together with the surroundings, such as the objects in the gallery office, and digitally assembled them. The result was a series of C-prints, which, like a mosaic, are composed of a wealth of individual images in a multifaceted way.¹³ In the exhibition, the photographs were presented together with Oppermann’s *Spiegelensemble* [Mirror Ensemble] from 1976 (Fig. 5).

Anna Oppermann remained a constant in the gallery’s programme. Until the closure of her gallery in May 2020, Barbara Gross showed works by Oppermann posthumously in two group exhibitions (*30 Jahre 3 Ausstellungen*, 18 December 2018 – 7 February 2019 and *Open Doors / Closing Doors* 8 – 30 May 2020). For the last exhibition, Gross brought together a number of artists from the gallery’s programme. She cleared out her storage space and showed smaller works, prints,

Doors / Closing Doors 08.–30.05.2020). In der letzten Ausstellung wollte Barbara Gross noch einmal viele Künstler:innen aus dem Programm der Galerie zusammenbringen. Sie räumte ihr Lager und zeigte kleinere Arbeiten, Grafiken und Fotografien zu erschwinglichen Preisen, wie zu Beginn ihrer Editionstätigkeit. Darunter war auch eine frühe Farblithografie von Anna Oppermann *Ersatzproblem Bohnen* (1974), mit der Oppermann den ideologischen Dogmatismus gesellschaftspolitisch relevanter Kunst der Zeit ironisierte (Abb. 6).¹⁴

▼▲ Brigitte Jacobs van Renswou

and photographs at affordable prices, as she did at the beginning of her publishing activities. These included an early colour lithograph by Anna Oppermann, *Ersatzproblem Bohnen* (1974) [Substitute Problem Beans], with which Oppermann ironically commented on the ideological dogmatism of the socio-politically relevant art of the time (Fig. 6).¹⁴

Abb. 6 / Fig. 6



¹ Brief von Barbara Gross an Anna Oppermann, Gräfelfing, 29.03.1981.
² Ebd.
³ Honnef-Harling, Gabriele: ‚Die Frauen und die Kunst‘, *KUNSTFORUM International* 80, Juli–September 1985, S. 272–275; Dies.: ‚Die andere Eva‘, *KUNSTFORUM International* 83, März–Mai 1986, S. 250.
⁴ Brief von Barbara Gross an Anna Oppermann, o. O., 29.01.1986.
⁵ (Barbara Gross Galerie 1989) Pressemitteilung zur Ausstellung *Anna Oppermann: Ensembles und Ensembledreduktionen* in der *Barbara Gross Galerie*, 1989.
⁶ Bode, Peter M.: ‚Das dreidimensionale Tagebuch‘, *Abendzeitung Extra*, München, 17.03.1989.
⁷ Barbara Gross Galerie 1989.
⁸ Einladung *Anna Oppermann*, *Barbara Gross Galerie*, 31.03.–17.05.1995.
⁹ Sonna, Birgit: ‚Schafe, Zettel, Rätsel und ein bißchen Spott‘, *Süddeutsche Zeitung*, 15.–17.04.1995, S. 15.
¹⁰ Ebd.
¹¹ Brief von Barbara Gross an Herbert Hossmann, München, 27.06.1996.
¹² Ebd.
¹³ Pressemitteilung zur Ausstellung *Katharina Gaenssler* in der *Barbara Gross Galerie*, 2010.
¹⁴ Vgl. Oppermann, Anna: ‚Interview mit Herbert Hossmann‘, 1983, in: Kunstverein Hamburg (Hrsg.): *Anna Oppermann Ensembles. 1968–1984*, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg / Bonner Kunstverein, Hamburg / Brüssel 1984, S. 46, <https://tinyurl.com/annaoppermann> (abgerufen am 05.06.24).

¹ Letter from Barbara Gross to Anna Oppermann, Gräfelfing, 29 March 1981 [translated].
² Ibid. [translated].
³ Honnef-Harling, Gabriele: ‚Die Frauen und die Kunst‘, *KUNSTFORUM International* 80, July–September 1985, pp. 272–275; idem: ‚Die andere EVA‘, *KUNSTFORUM International* 83, March–May 1986, p. 250.
⁴ Letter from Barbara Gross to Anna Oppermann, location unknown, 29 January 1986 [translated].
⁵ (Barbara Gross Galerie 1989) Press release for the exhibition *Anna Oppermann: Ensembles und Ensembledreduktionen* at *Barbara Gross Galerie*, 1989.
⁶ Bode, Peter M.: ‚Das dreidimensionale Tagebuch‘, *Abendzeitung Extra*, Munich, 17 March 1989.
⁷ Barbara Gross Galerie 1989 [translated].
⁸ Invitation to the exhibition *Anna Oppermann* at *Barbara Gross Galerie*, 31 March – 17 May 1995 [translated].
⁹ Sonna, Birgit: ‚Schafe, Zettel, Rätsel und ein bißchen Spott‘, *Süddeutsche Zeitung*, 15–17 April 1995, p. 15.
¹⁰ Ibid. [translated].
¹¹ Letter from Barbara Gross to Herbert Hossmann, Munich, 27 June 1996.
¹² Ibid. [translated].
¹³ Press release for the exhibition *Katharina Gaenssler* at *Barbara Gross Galerie*, 2010.
¹⁴ See: Oppermann, Anna: ‚Interview mit Herbert Hossmann‘, 1983, in: Kunstverein Hamburg (Hrsg.): *Anna Oppermann Ensembles. 1968–1984*, exhib. Cat. Kunstverein Hamburg / Bonner Kunstverein, Hamburg / Brüssel 1984, p. 46, <https://tinyurl.com/annaoppermann> [last accessed on 5 June 2024].





Boris Mikhailov

„Boris Mikhailov zeigt Menschen, die sich [deren Leben sich] durch die politischen, kulturellen und sozialen Umwälzungen im ehemaligen Ostblockstaat Ukraine verändert haben. Es sind Antiheld*innen, deren Armut, Nacktheit und Sexualität Mikhailov offenlegt. Der direkte Umgang mit seiner Umgebung und seine Bildsprache haben den Fotografen zu einem der wichtigsten Protagonisten einer schonungslosen, brutal-ehrlichen und manchmal fast voyeuristischen Fotografie gemacht. In der Auseinandersetzung mit seinem Land und den Menschen ist Mikhailov einzigartig. Bis heute hat er mit der Wahl seiner Themen und Ästhetik nicht nur jegliche Tabus gebrochen, sondern auch viele seiner Zeitgenoss*innen beeinflusst.“

O. V.: *Boris Mikhailov Before Sleep / After Drinking*, Ausstellung bei C/O Berlin, 2019, <https://tinyurl.com/mikhailovprogramm> (abgerufen am 26.06.2024)

‘Boris Mikhailov shows people [whose lives] have changed as a result of the political, cultural, and social upheavals in the former Eastern Bloc country of Ukraine. Mikhailov shows the poverty, nakedness, and sexuality of these anti-heroes. His direct approach to his surroundings and his visual language have made the photographer one of the most important protagonists of unsparing, brutally honest, and sometimes almost voyeuristic photography. Mikhailov is unique in his exploration of his country and its people. To this day, he has not only broken all taboos with his choice of subjects and aesthetic but has also influenced many of his contemporaries.’

N.N.: *Boris Mikhailov Before Sleep / After Drinking*, exhibition at C/O Berlin, 2019, <https://tinyurl.com/mikhailovprogramm> [last accessed on 26 June 2024, translated]

sediment No. 33 | <https://doi.org/10.11588/sediment.2024.33.104359>



Während eines Besuchs im New Yorker *Museum of Modern Art* 1992 hatte Barbara Gross erstmals Arbeiten des ukrainischen Künstlers Boris Mikhailov gesehen. In der Fotoabteilung des Museums waren die in Sepia getönten Vintage Prints *By the Ground* aus seiner Heimatstadt Charkiw in Hüfthöhe hängend ausgestellt. Begeistert von dem ungewöhnlich breiten Fotoformat, der besonderen, tiefen Hängung der Arbeiten und den Inhalten, suchte sie den russischen Künstler Ilya Kabakov in New York auf – er gab ihr die Adresse von Mikhailov in der Ukraine. Sie entschied sich, nicht nach Charkiw zu reisen, sondern zu warten, bis er im Westen anzutreffen wäre. Einige Jahre später, im September 1995, lernte sie Boris Mikhailov bei der Vorbereitung seiner Einzelausstellung im *Portikus* in Frankfurt (21.10.–03.12.1995) kennen.¹ Kurz danach dokumentiert eine Postkarte von Boris Mikhailov an Barbara Gross den ersten brieflichen Kontakt. Mikhailov lädt die Galeristin ein, ihn während seines über ein Stipendium des *Deutschen Akademischen Austauschdienstes* (DAAD) finanzierten Gastjahres in Berlin zu besuchen (Abb. 1).²

Barbara Gross first saw the work of the Ukrainian artist Boris Mikhailov on a visit to *The Museum of Modern Art* in New York in 1992. The sepia-toned vintage prints from his *By the Ground* series, featuring images of his hometown of Kharkiv, were displayed at waist height in the museum's photography department. Fascinated by the unusually wide format of the photographs, the particularly low hanging of the works, and their content, she visited the Ukrainian artist Ilya Kabakov in New York, who gave her Mikhailov's address in Ukraine. She decided not to travel to Kharkiv but to wait until she could meet him in the West. A few years later, in September 1995, she finally met Mikhailov during the preparations for his solo exhibition at the *Portikus* in Frankfurt am Main (21 October – 3 December 1995).¹ A postcard from Mikhailov to Gross, sent shortly afterwards, documents their first correspondence. Mikhailov invited the gallerist to visit him in Berlin during his one-year fellowship there, funded by the *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD, German Academic Exchange Service, Fig. 1).²

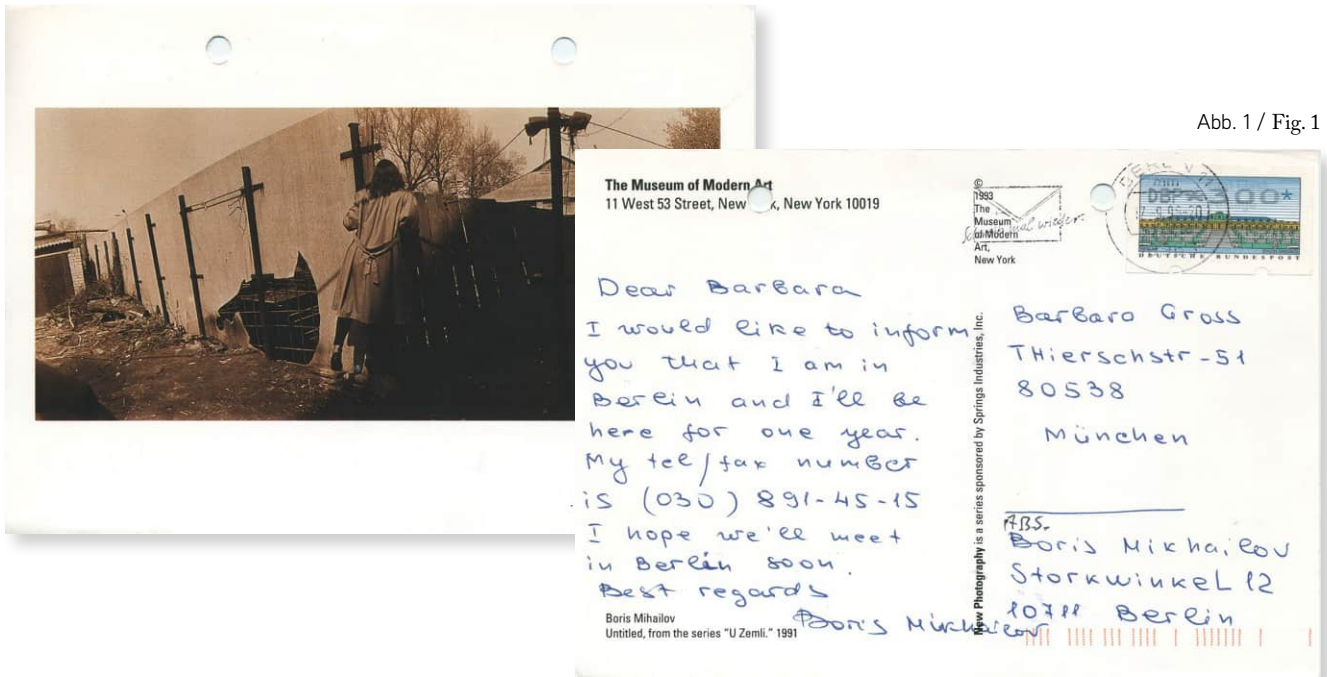


Abb. 1 / Fig. 1

Bis Mitte der 1990er Jahre wurde der Künstler kaum in Ausstellungen gezeigt, erst mit einem Stipendium 1994 in New York und dem DAAD-Stipendium 1996 in Berlin änderte sich die Situation. Barbara Gross entschloss, den Künstler nach München einzuladen und versuchte, ihm einen Arbeitsaufenthalt in München zu ermöglichen. Am 28. Dezember 1995 beantragte sie beim *Kulturreferat der Landeshauptstadt München* einen einmonatigen Studienaufenthalt für Boris Mikhailov in der *Villa Waldberta*.³ Sie schlug den Künstler, den sie als

Until the mid-1990s, the artist was rarely shown in exhibitions; this only changed with a fellowship in New York in 1994 and the DAAD fellowship in Berlin in 1996. Barbara Gross decided to invite the artist to Munich and was on the lookout for a workspace for him there. On 28 December 1995, she applied to the *Kulturreferat der Landeshauptstadt München* [Cultural Department of the City of Munich] for a one-month study residency for Mikhailov at the *Villa Waldberta*.³ She proposed the artist, whom she described as the 'Kabakov

‚Kabakov der Photographie‘ bezeichnete, vor und stellte ihm auch eine Präsentation in ihrer Galerie in Aussicht: „Ein Stipendium in der Villa Waldberta und die Benutzung des Fotolabors wäre für ihn eine einmalige Chance, in dieser Stadt zu arbeiten. Seine Arbeitsergebnisse würden in einer Ausstellung in meiner Galerie gezeigt.“⁴ Der Antrag für das Artist-in-Residence-Programm der *Landeshauptstadt München* wurde bewilligt und Mikhailov kam im Oktober 1997 für einen Monat in die *Villa Waldberta* in Feldafing und somit nach München.⁵ Das Stipendium umfasste die freie Unterkunft mit Ateliernutzung für den Künstler.

of photography’, and also offered him the prospect of a presentation in her gallery: ‘A residency at the Villa Waldberta and the use of the photography lab would be a unique opportunity for him to work in this city. The results of his work would be shown in an exhibition in my gallery.’⁴ The application for the artist-in-residence programme of the *State Capital of Munich* was approved, and Mikhailov came to the *Villa Waldberta* in Feldafing and thus to Munich for a month in October 1997.⁵ The residency included free accommodation and the use of a studio.

Abb. 2 / Fig. 2



127

Anlässlich seines Aufenthalts in der *Villa Waldberta* vermittelte Gross Boris Mikhailov für Oktober 1997 einen Vortrag über seine Arbeiten im *Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum*. Gemeinsam mit dem Maler und Publizisten Haralampi Oroschakoff und dem Fotografen Hubertus Hamm organisierte Barbara Gross ein Treffen und gemeinsames Abendessen in der Galerie (Abb. 2). Sie entschied sich damals dazu, den Künstler in ihrem Programm aufzunehmen.

Die Zusammenarbeit begann in der Galerie 1998 mit der Doppelausstellung *Out of Home* von zwei Fotografen: Richard Billingham und Boris Mikhailov (Abb. 3).

On the occasion of his residency at the *Villa Waldberta*, Gross arranged for Mikhailov to give a lecture on his work at the *Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum* [Photography Museum in the Munich City Municipal] in October 1997. Together with the painter and publicist Haralampi Oroschakoff and the photographer Hubertus Hamm, Barbara Gross organised a meeting and dinner at the gallery (Fig. 2), after which she decided to include the artist in her programme.

The collaboration began in 1998 with the double exhibition *Out of Home* by two photographers at the gallery: Richard Billingham and Boris Mikhailov (Fig. 3).

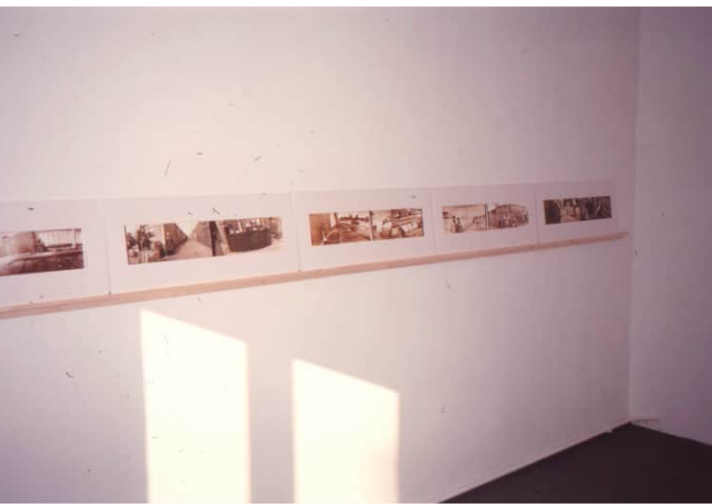


Abb. 3 / Fig. 3

Das Verbindende der beiden Künstler waren die fotografischen Aufnahmen von Menschen, die schonungslos die Randzonen der Gesellschaft dokumentieren: „Beiden Künstlern gelingt es, in einer nicht-voyeuristischen Sicht unmittelbare Nähe zu den Menschen und ihrer Situation herzustellen, die zugleich fasziniert, schockiert und betroffen macht.“⁶ Mit Boris Mikhailov und Barbara Gross sollte eine längere und intensive Zusammenarbeit entstehen. In der Ausstellung *Out of Home* (12.09.–24.10.1998) waren seine Arbeiten aus *By the Ground* (1991) zu sehen. Die Fotografien wurden mit einer russischen Panoramakamera mit 180 Grad Weitwinkelobjektiv aufgenommen und zeigen – wie seine Fotoarbeiten aus anderen Serien – das Leben in den Straßen von Charkiv. Als zweite Arbeit waren in der Ausstellung erstmals große Abzüge aus der Serie *Case History* (1998) ausgestellt, von „Menschen aus der Stadt Charkov, die durch den Zusammenbruch der Sowjetunion an den Rand der Gesellschaft gerückt worden sind. Durch das Portrait dieser Obdachlosen versucht Mikhailov ihnen im übertragenen Sinn das Recht zum Leben zurückzugeben“⁷.

Mikhailov bezahlte die Menschen für seine Aufnahmen, er porträtierte sie, ohne ihnen die Würde zu nehmen. Dabei ist er sich bewusst, dass seine Fotografien die Betrachtenden fordern: „Ich weiß, dass die Leute solche Fotos nicht betrachten wollen, aber erst wenn man das Elend im Bild sieht, beginnt man es auch auf der Straße wahrzunehmen.“⁸

Mit der Herausgabe der 480 Bilder umfassenden Fotoserie und dem umfangreichen Katalog *Case History* im Jahr 1999 startete der internationale Durchbruch von Mikhailov als Fotokünstler.⁹ „Boris Michailovs [sic] Bildrepertoire beinhaltet unzählige total verschiedene Bilderserien über das Leben in der Ukraine während der Sowjet Ära und über den Zustand der Gesellschaft nach der Perestroika: handcolorierte Portraits, Schnappschüsse mit aphoristischen Texten, theatralische Stu-

What the two artists have in common is their photographic images of people, which relentlessly document the fringes of society: ‘Both artists succeed in creating an immediate closeness to people and their situation in a non-voyeuristic view that is at once fascinating, shocking, and moving.’⁶ Boris Mikhailov and Barbara Gross were to develop a long and intense collaboration. The exhibition *Out of Home* (12. September – 24. October 1998) included works from the series *By the Ground* (1991). The photographs were taken with a Russian panorama camera with a 180-degree wide-angle lens and – like his photographic works from other series – depict everyday life on the streets of Kharkiv. Other works shown for the first time in the exhibition included large prints from the series *Case History* (1998), which depict ‘people from the city of Kharkov [sic] who were marginalised by the collapse of the Soviet Union. By portraying these homeless people, Mikhailov is trying, in a figurative sense, to give them back their right to live’⁷.

Mikhailov paid the people to allow him to photograph them, and he portrayed them without taking away their dignity. He is aware that his photographs challenge the viewer: ‘I know that people do not want to look at such photographs, but it is only when you see the misery in the picture that you begin to perceive it on the street.’⁸

Mikhailov’s international breakthrough as a photographic artist came with the publication of the series of 480 photographs and the comprehensive catalogue *Case History* in 1999.⁹ The gallery’s press release states: ‘Boris Michailov’s [sic] repertoire of images includes countless completely different series of pictures about life in Ukraine during the Soviet era and about the state of society after perestroika: hand-coloured portraits, snapshots with aphoristic texts, theatrical studio shots, panoramic shots of the cityscape, and pictures of posing bodies. Michailov [sic] is aware of all the photographic codes and knows how to play with

dioaufnahmen, Panoramafotos einer Stadtlandschaft und Bilder von posierenden Körpern. Michailov [sic] ist sich aller photographischen Codes bewußt und weiß mit ihnen zu spielen“¹⁰, so die Pressemitteilung der Galerie. Die Ausstellung fand im Rahmen des zehnjährigen Jubiläums der *OPEN ART* mit dem Thema *Modell Galerie* statt, einem Galerienwochenende (11.–13.09.1998) mit Ausstellungen von insgesamt 62 Galerien und einem Katalog.¹¹

Nach der Doppelausstellung 1998 folgte im Jahr 2000 die erste Einzelausstellung in der *Barbara Gross Galerie* (*Boris Mikhailov – Neue Photographien*, 17.03. – 29.04.2000) mit Arbeiten aus der Serie *Look at me look at Water* (Abb. 4). Im Jahr 2000 beauftragte die *Internationale Heiner Müller Gesellschaft* Boris Mikhailov über die *Barbara Gross Galerie* eine Hommage an den Dramatiker Heiner Müller zu machen. Die Idee entstand auf Anregung der Gesellschaft, als Boris Mikhailovs Name in einem der Notizbücher Heiner Müllers gefunden wurde. Inspiriert von Heiner Müllers Texten entwickelte Boris Mikhailov die Serie *Look at me I look at Water*. Die collagenhaften Fotografien mit Motiven aus der Ukraine und Berlin sind mit handschriftlichen russischen Notizen und Kommentaren versehen, die zusammen den Eindruck eines privaten Fotoalbums erwecken. In Zusammenarbeit mit der *Heiner Müller Gesellschaft* zeigte die *Barbara Gross Galerie* erstmals Arbeiten aus der Serie *Look at me I look at Water* in ihrer Galerie. Darunter u. a. Arbeiten wie *Mein Entsetzen kam daher, daß der Feind ohne Gesicht war....* (Heiner Müller, *Philoktet*) von 1999. Im Jahr 2004 wurde die Serie als Künstlerbuch im *Steidl Verlag* veröffentlicht.¹²

Für *Case History* erhielt Boris Mikhailov im selben Jahr den internationalen renommierten Preis für Fotografie

them.¹⁰ The exhibition was held in conjunction with the tenth anniversary of *OPEN ART* with the theme *Modell Galerie* [Model Gallery], a gallery weekend (11–13 September 1998) with exhibitions in a total of sixty-two galleries, accompanied by a catalogue.¹¹

The double exhibition in 1998 was followed in 2000 by the first solo exhibition at *Barbara Gross Galerie* (*Boris Mikhailov – Neue Photographien*, 17 March – 29 April 2000), featuring works from the series *Look at Me, I Look at Water* (Fig. 4). In 2000, the *Internationale Heiner Müller Gesellschaft* [International Heiner Müller Society] commissioned Mikhailov via *Barbara Gross Galerie* to create a homage to the playwright Heiner Müller. The idea came about at the suggestion of the society when Boris Mikhailov's name was found in one of Heiner Müller's notebooks. Inspired by Müller's texts, Mikhailov developed the series *Look at Me, I Look at Water*. The collage-like photographs with motifs from Ukraine and Berlin are accompanied by handwritten notes and comments in Russian, which together create the impression of a private photo album. In collaboration with the *Heiner Müller Gesellschaft*, *Barbara Gross Galerie* showed works from the series for the first time. These included works such as *Mein Entsetzen kam daher, dass der Feind ohne Gesicht war...* (Heiner Müller, *Philoktet*) [My Horror Came from the Fact That the Enemy Had No Face (Heiner Müller, Philoctetes)] from 1999. In 2004, the series was published as an artist's book by *Steidl Verlag*, Göttingen.¹²

In the same year, Boris Mikhailov received the internationally renowned *Hasselblad Foundation* prize for photography for *Case History* (2000 *Hasselblad*

Abb. 4 / Fig. 4



der *Hasselblad Stiftung* (2000 *Hasselblad Award Winner*, Hasselblad Center), der ihm in Göteborg überreicht wurde. Die Übergabe des Preises wurde durch den performativen Auftritt von Mikhailov zu einem besonderen Ereignis. Begleitend erhielt er eine Ausstellung in der *Göteborgs Konsthall* (Abb. 5).

Award Winner, Hasselblad Centre), which was presented to him in Gothenburg. Mikhailov's 'performance' made the award ceremony a special event. It was accompanied by an exhibition at the *Göteborgs Konsthall* [Gothenburg Art Hall] (Fig. 5).

Abb. 5 / Fig. 5



Nach der Hasselblad-Preisverleihung hatten sich die Preise für die Arbeiten von Mikhailov erhöht, wie Barbara Gross Kaufinteressenten mitteilte, und die Anfragen nahmen zu.¹³ Mit Beginn des Jahres 2000 bis 2008 vermittelte Barbara Gross viele Ausleihen und Abbildungsmaterial für Ausstellungskataloge von Mikhailov u. a. aus den Fotoserien *Case History* oder *Football* an Museen wie an den *Gropius Bau* in Berlin, an das *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*, *Museu de Arte Contemporáneo de Castilla y León*, *Tate Liverpool*, *Kunsthalle Zürich* oder an das *Ulmer Museum* (heute *Museum Ulm*) für die Ausstellung *Liebe, Love, Paare: Von Munch bis Warhol* (13.09.–23.11.2008). Boris Mikhailov schickte die Originalabzüge seiner Arbeiten aus seinem Berliner Lager an die Galerie nach München und Barbara Gross koordinierte als eine Art ‚Schaltzentrale‘ die Ausleihe der Fotoarbeiten mit Transport und Versicherung, wie zahlreiche Korrespondenzen im Archiv dokumentieren.

After the Hasselblad award, the prices for Mikhailov's works rose, as Barbara Gross informed potential buyers, and the number of enquiries increased.¹³ From early 2000 to 2008, Gross arranged numerous loans and illustrations for Mikhail's exhibitions and catalogues, including from the photo series *Case History* and *Football*, to museums such as the *Gropius Bau* [Gropius Building] in Berlin, the *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* [Hamburg Museum for Art and Trade], the *Museu de Arte Contemporáneo de Castilla y León*, the *Tate Liverpool*, the *Kunsthalle Zürich* [Zurich Art Hall], and the *Ulmer Museum* (now *Museum Ulm*) for the exhibition *Liebe, Love, Paare: Von Munch bis Warhol* (13 September – 23 November 2008) [Love, Love, Couples: From Much to Warhol]. Boris Mikhailov sent the original prints of his works from his Berlin storeroom to the gallery in Munich, and Barbara Gross acted as a kind of 'control centre', coordinating the loan of the photographic works with transport and insurance, as documented by the extensive correspondence in the archive.

2001 eröffnete Friedrich Meschede vom *Berliner Künstlerprogramm des DAAD* die Ausstellung *Case History* im *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin mit den kompletten Fotoarbeiten, die damit erstmals in diesem Umfang in der Hauptstadt zu sehen waren. In seiner Funktion als Leiter des internationalen Künstlerprogramms des DAAD hatte Friedrich Meschede Boris Mikhailov für das DAAD Stipendium nach Berlin geholt und ihn seitdem bis heute unterstützt.

In 2001, Friedrich Meschede of the *Berliner Künstlerprogramm des DAAD* [DAAD Artists-in-Berlin Programme] opened the exhibition *Case History* at the *Haus der Kulturen der Welt* [House of World Cultures] in Berlin with the complete photographic works – the first time they had been shown in the capital on this scale. In his role as head of the DAAD's international artists' programme, Meschede brought Mikhailov to Berlin for

Auch redaktionell betreute Barbara Gross die Vertretung ihrer Künstler:innen. Für das von Lothar Romain und Detlef Bluemler herausgegebene *Kritische Lexikon der Gegenwartskunst* schlug Barbara Gross einen Artikel über Boris Mikhailov vor. Sie stellte das gesamte Informations- und Fotomaterial über den Künstler zur Verfügung und der Journalist Hubert Filser verfasste einen Text über Boris Mikhailov (Abb. 6).¹⁴

the DAAD fellowship and has supported him ever since. Barbara Gross also provided editorial support for the representation of her artists. She suggested an article on Boris Mikhailov for *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* [Artists. Critical Lexicon of Contemporary Art], edited by Lothar Romain and Detlef Bluemler. Gross provided all the information about the artist, as well as photographic material, and the journalist Hubert Filser wrote a text about him (Fig. 6).¹⁴



Abb. 6 / Fig. 6

Im Rahmen der Fotoausstellung *Architektur der Obdachlosigkeit* in der *Pinakothek der Moderne* war Boris Mikhailov zusammen mit den Fotograf:innen Ulrike Myrzik/Manfred Jarisch, Dayanita Singh, Wolfgang Tillmans, John Vink und Wolfgang Bellwinkel von der Straßenzeitschrift *BISS* eingeladen, über die Problematik der Wohnsitzlosen zu arbeiten.¹⁵ Parallel zur Gruppenausstellung in der *Pinakothek der Moderne*, in der auch Arbeiten aus der Serie *Case History* von Mikhailov ausgestellt waren, zeigte die *Barbara Gross Galerie* die Ausstellung *Football* (12.09.–11.10.2003) mit 27 farbigen und schwarz-weiß Farbfotos (Abb. 7).

Boris Mikhailov – together with the photographers Ulrike Myrzik/Manfred Jarisch, Dayanita Singh, Wolfgang Tillmans, John Vink, and Wolfgang Bellwinkel – was invited by the street magazine *BISS* to address the issue of homelessness as part of the photography exhibition *Architektur der Obdachlosigkeit* [Architecture of Homelessness] at the *Pinakothek der Moderne* [Pinacotheca of Modern Art].¹⁵ Parallel to the group exhibition at the *Pinakothek der Moderne*, which also included works from Mikhailov's *Case History* series, *Barbara Gross Galerie* presented the exhibition *Football* (12 September – 11 October 2003) with twenty-seven colour and black-and-white photographs (Fig. 7).



Abb. 7 / Fig. 7

Die Pressemitteilung der Galerie umreißt das Thema der Fotomotive zwischen Brutalität und heiterem Spiel: „Mikhailov inszeniert die Berliner als Fußballfans, Fußball als Volkssport. Er folgt den Fanatikern in die Stadien und fängt Emotionen und Atmosphäre des Spiels ein. Humoristisch sind die Bilder, in denen er und seine Familie mit dem Ball spielen. [...] der Ball verliert sich in Frauenkleidern, wird zum Symbol für sexuelle Triebe oder kann den Machtkampf zwischen Vater und Sohn spielerisch zeigen.“¹⁶ Weitere Einzelausstellungen von Mikhailov präsentierte Barbara Gross in ihrer Galerie 2007 mit *Boris Mikhailov, Sandwich* (14.09.–20.10.2007) und 2015 *Boris Mikhailov, Profiles and...* (30.10.2015–08.01.2016). Die Serie *Sandwich* entstand in den späten 1960er und 1970er Jahren und steht „für die poetische Seite seines konzeptuellen Frühwerks“¹⁷. Mikhailov konnte die Serie in der Ukraine nur als Diashow zeigen, in der zwei Dias nach dem Zufallsprinzip übereinander zusammen projiziert wurden. Erst im Westen wurde es ihm möglich, zwei übereinandergelegte Dias als Abzüge drucken zu lassen.

2015 bot Barbara Gross der damaligen Direktorin der *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Marion Ackermann, Arbeiten aus der ‚blauen‘ Serie *Die Dämmerung / At Dusk* (1993) an,¹⁸ die vielfach in Museen und Ausstellungen gezeigt worden waren (Abb. 8) und 2016 angekauft wurden. Nach Schließung der Galerie 2020 veranlasste Barbara Gross eine Schenkung von vier Fotografien aus der Serie *Case History* (1998/1999) an die Münchener *Pinakothek der Moderne* für ihre Sammlung.¹⁹ Gleichzeitig erhielt die *Städtische Galerie im Lenbachhaus* zwei Arbeiten aus der Serie *Sandwich* (Ende 1960er/1970er Jahre).

The gallery’s press release outlines the theme of the photographic motifs between brutality and cheerful play: ‘Mikhailov stages Berliners as football fans, football as a popular sport. He follows the fanatics into the stadiums and captures the emotions and atmosphere of the game. The pictures in which he and his family play with the ball are quite humorous. [...] the ball gets lost in women’s clothes, becomes a symbol of sexual urges, or can playfully reveal the power struggle between father and son.’¹⁶ Barbara Gross hosted two other solo exhibitions of Mikhailov’s work at her gallery: *Boris Mikhailov, Sandwich* (14 September – 20 October 2007) and *Boris Mikhailov, Profiles and...* (30 October 2015 – 8 January 2016). Created in the late 1960s and 1970s, the *Sandwich* series epitomises ‘the poetic side of his early conceptual work’¹⁷. In Ukraine, Mikhailov was only able to show the series as a slide show in which two slides were randomly projected on top of each other. It was only in the West that he was able to have two superimposed slides printed as photographs.

In 2015, Barbara Gross offered the then director of the *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* [Art Collection North Rine Westphalia], Marion Ackermann, works from the ‘blue’ series entitled *Die Dämmerung / At Dusk* (1993)¹⁸, which had been shown several times in museums and exhibitions (Fig. 8) and were finally purchased in 2016. After the gallery closed in 2020, Barbara Gross arranged for four photographs from the series *Case History* (1998–99) to be donated to the collection of the *Pinakothek der Moderne* in Munich.¹⁹ At the same time, the *Städtische Galerie im Lenbachhaus* [Municipal Gallery in the Lenbach House] received two works from the *Sandwich* series (late 1960s–1970s).

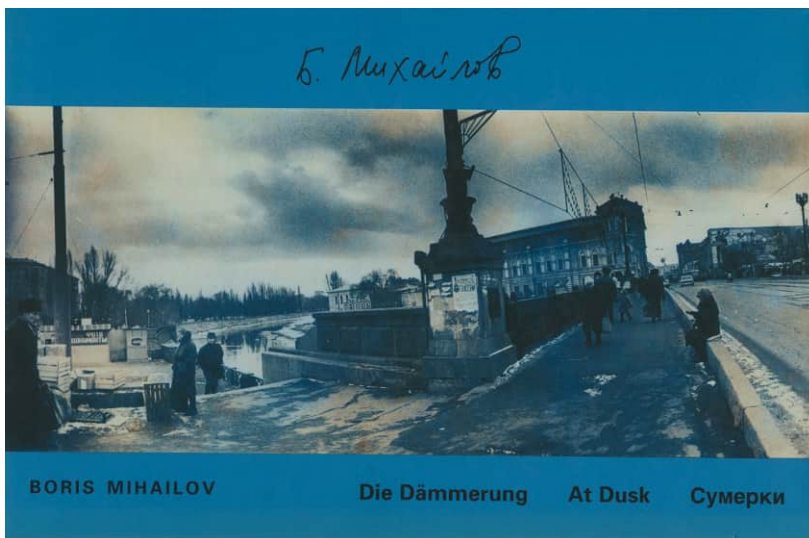


Abb. 8 / Fig. 8

¹ Laut Telefonat von Barbara Gross mit der Autorin, 26.06.2024.

² Postkarte von Boris Mikhailov an Barbara Gross, Berlin, 17.09.1995.

³ Vgl. Brief von Barbara Gross an das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, München, 28.12.1995.

⁴ Ebd.

⁵ Fax vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München an die Barbara Gross Galerie, München, 05.12.1996.

⁶ Pressemitteilung zur Ausstellung *Richard Billingham – Boris Michailov* in der *Barbara Gross Galerie*, 1998.

⁷ Pressemitteilung zur Ausstellung *Boris Mikhailov* in der *Barbara Gross Galerie*, 2000.

⁸ Busch, Christel: ‚Boris Mikhailov: „Time is out of joint“. Fotografien 1966–2011‘, *KulturPort.de*, 28.02.2012, <https://tinyurl.com/mikhailovblog> (abgerufen am 26.06.2024).

⁹ *Boris Mikhailov, Case History*, Scalo Verlag (Hrsg.), Zürich, Berlin, New York 1999.

¹⁰ Pressemitteilung zur Ausstellung *Boris Mikhailov* in der *Barbara Gross Galerie*, 2000.

¹¹ Siehe zum Thema der Zusammenarbeit Münchner Galerien den Beitrag von Nadine Oberste-Hetbleck in dieser Ausgabe des *sediment*, S. 158ff.

¹² *Boris Mikhailov: Look at Me, I Look at Water or Perversion of Repose*, Steidl Verlag (Hrsg.), Göttingen 2004.

¹³ Vgl. Briefe von Barbara Gross (i. A. Dina Renninger) an verschiedene Kunden der Galerie, München, 29.11.2000.

¹⁴ Filser, Hubert: ‚Boris Mikhailov‘, *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 61, Heft 5, 1. Quartal 2003, Lothar Romain, Detlef Bluemler (Hrsg.). Edition des Weltkunst Verlags, München 2003.

¹⁵ Vgl. Fax von *BISS e.V.* an Boris Mikhailov, München, 11.04.2003.

¹⁶ Pressemitteilung zur Ausstellung *Boris Mikhailov. Football* in der *Barbara Gross Galerie*, 2003.

¹⁷ Pressemitteilung zur Ausstellung *Boris Mikhailov. Sandwich* in der *Barbara Gross Galerie*, 2007.

¹⁸ Vgl. Brief von Barbara Gross an Marion Ackermann, München, 17.12.2015.

¹⁹ Vgl. Email von Barbara Gross an Pinakothek der Moderne, München, 26.10.2020.

¹ According to a telephone conversation between Barbara Gross and the author, 26 June 2024.

² Postcard from Boris Mikhailov to Barbara Gross, Berlin, 17 September 1995.

³ See: letter from Barbara Gross to the *Kulturreferat der Landeshauptstadt München*, Munich, 28 December 1995.

⁴ Ibid.

⁵ Fax from the *Kulturreferat der Landeshauptstadt München* to Barbara Gross Galerie, Munich, 5 December 1996.

⁶ Press release for the exhibition *Richard Billingham – Boris Michailov* at *Barbara Gross Galerie*, 1998 [translated].

⁷ Press release for the exhibition *Boris Mikhailov* at *Barbara Gross Galerie*, 2000 [translated].

⁸ Boris Mikhailov, in: Christel Busch, ‚Boris Mikhailov: “Time is out of joint“. Fotografien 1966–2011‘, in: *KulturPort.de*, 28 February 2012, <https://tinyurl.com/mikhailovblog> [last accessed on 26 June 2024] [translated].

⁹ *Boris Mikhailov, Case History*, Scalo Verlag (eds.), Zürich, Berlin, New York 1999.

¹⁰ Press release for the exhibition *Boris Mikhailov* at *Barbara Gross Galerie*, 2000 [translated].

¹¹ For more detailed information about cooperation projects between Munich galleries, see the essay by Nadine Oberste-Hetbleck in this *sediment*, pp. 158ff.

¹² *Boris Mikhailov: Look at Me, I Look at Water or Perversion of Repose*, Steidl (eds.), Göttingen 2004.

¹³ See: letter from Dina Renninger on behalf of Barbara Gross to various clients of the gallery, Munich, 29 November 2000.

¹⁴ Hubert Filser, ‚Boris Mikhailov‘, in: Lothar Romain and Detlef Bluemler (eds.), *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, vol. 61, no. 5, 1st quarter 2003.

¹⁵ See: Fax from *BISS e.V.* to Boris Mikhailov, Munich, 11 April 2003.

¹⁶ Press release for the exhibition *Boris Mikhailov. Football* at *Barbara Gross Galerie*, 2003 [translated].

¹⁷ Press release for the exhibition *Boris Mikhailov. Sandwich* at *Barbara Gross Galerie*, 2007 [translated].

¹⁸ See: letter from Barbara Gross to Marion Ackermann, Munich, 17 December 2015.

¹⁹ See: Email from Barbara Gross to the Pinakothek der Moderne, Munich, 26 October 2020.





Ida Applebroog

„Ida Applebroog hat Tabus, Lügen und Ängste unserer Gesellschaft zum Thema ihrer Kunst gemacht. Sie zeigt uns nicht die Opfer, sie zeigt uns als Täter. Sie setzt die Szene, wir sind die Spieler. Aufgefordert, herauszufinden, was vor sich geht, realisieren wir, daß [sic] wir es sind, daß es um uns geht. Wir sind mehr Teilnehmer als Betrachter in ihrer Kunst.“

Pressemitteilung zur Ausstellung *Ida Applebroog* in der *Barbara Gross Galerie*, 1989

‘Ida Applebroog has made the taboos, lies, and fears of our society the subject of her art. She does not show us the victims, she shows us as perpetrators. She sets the scene in which we are the actors. Challenged to find out what is going on, we realise that it is us, that it is about us. In her art, we are participants rather than observers.’

Press release for the exhibition *Ida Applebroog* at *Barbara Gross Galerie*, 1989 [translated]

Im Juni 1988 nahm Ida Applebroog erstmals an der Gruppenausstellung *Entrevue* zur Eröffnung der *Barbara Gross Galerie* in München teil. Wenige Monate später schrieb Barbara Gross an Ida Applebroog nach New York. In dem ausführlichen Brief bot sie ihr eine Einzelausstellung in ihrer Galerie an und schilderte ihre Faszination für Applebroogs Malerei: „I admire your freedom in declaring how things are going on in the world – specially for women. You are never complaining, but bold and revealing. [...] The most impressed fact in your art is your manner of painting. I feel incredible touched by your colors and the way you are treating the surface of the canvas. The sensual quality of your colors cancels every distance we would like to get of the content of your pictures.“¹ Ida Applebroog stimmte zu und im September 1989 präsentierte Barbara Gross die Künstlerin zum ersten Mal in einer Einzelschau in Deutschland mit Arbeiten von 1981 bis 1987 (Abb. 1).

In June 1988, Ida Applebroog took part in the group exhibition *Entrevue* at the opening of *Barbara Gross Galerie* in Munich. A few months later, Barbara Gross wrote to Ida Applebroog in New York. In this detailed letter, she offered a solo exhibition at her gallery and described her fascination with Applebroog's painting: 'I admire your freedom in declaring how things are going on in the world – specially for women. You are never complaining, but bold and revealing. [...] The most impressed fact in your art is your manner of painting. I feel incredible touched by your colors and the way you are treating the surface of the canvas. The sensual quality of your colors cancels every distance we would like to get of the content of your pictures.'¹ Applebroog agreed, and in September 1989 Barbara Gross presented the artist for the first time in a solo exhibition in Germany with works from 1981 to 1987 (Fig. 1).

136

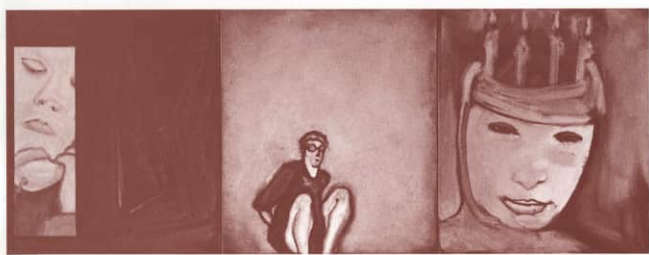


Abb. 1 / Fig. 1

„Der Galeristin Barbara Gross [...] ist eine in Deutschland längst fällige Einzelausstellung der Künstlerin zu verdanken“², bescheinigte die Kunstkritikerin Brita Sachs der neuen Ausstellung bei ihrem Rundgang während der *OPEN ART* der Münchener Galerien (Abb. 2).

‘We have the gallerist Barbara Gross [...] to thank for a solo exhibition of the artist's work that was long overdue in Germany’², wrote the art critic Brita Sachs about the exhibition during her tour of the Munich galleries’ *OPEN ART* (Fig. 2).

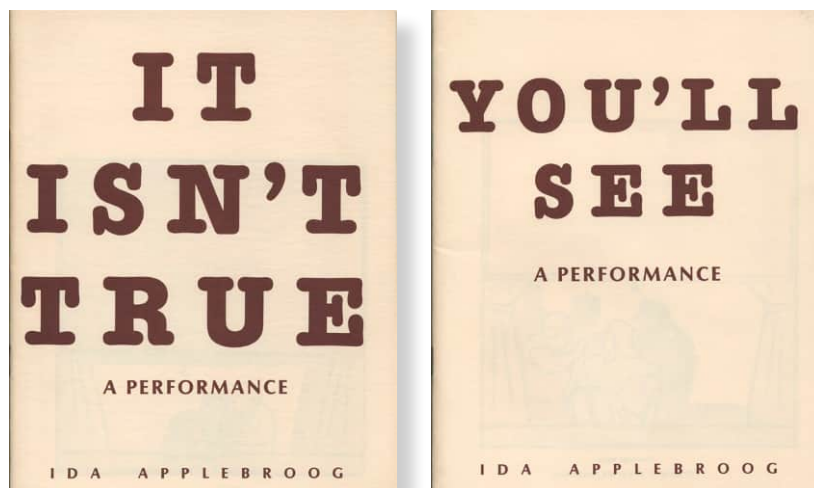


Abb. 2 / Fig. 2

Die damals bereits 60jährige Künstlerin hat erst spät zu ihrem unverwechselbaren Stil narrativer Malerei gefunden und ab 1973 eine zweite Karriere als Künstlerin gestartet. Ida Applebroog wurde 1929 in eine jüdisch-orthodoxe Familie in der Bronx in New York geboren. Nach einem Studium an der *New York State Institute of Applied Arts an Science* war sie zunächst in der Reklamebranche tätig. 1966 begann sie ein zweites Studium an der *School of the Art Institute of Chicago* und arbeitete als Bildhauerin. Ab 1973 entwickelte sie comicartige Bildgeschichten, die an Bühnenbilder erinnern. Ihre „Darsteller und Szenen stammen aus dem alltäglichen Leben, gezeigt werden Diagnosen eines sozialen und psychischen Zustands“³. Ende der 1970er Jahre entwickelte Applebroog eine Strategie, um auf sich aufmerksam zu machen: Sie produzierte kleine Auflagenwerke, die sie in die Kunstwelt verschickte. Einige der seltenen Exemplare sind im Archiv der *Barbara Gross Galerie* erhalten geblieben (Abb. 3).

The artist, who was already sixty years old at the time, had only found her distinctive style of narrative painting late in life and began a second career as an artist in 1973. Ida Applebroog was born in 1929 into an Orthodox Jewish family in The Bronx, New York. After studying at the *New York State Institute of Applied Arts and Science*, she initially worked in the advertising industry. In 1966, she began a second degree at the *School of the Art Institute of Chicago* and worked as a sculptor. From 1973 onwards, she developed comic-like picture stories reminiscent of stage sets. Her ‘actors and scenes are taken from everyday life and show diagnoses of a social and psychological condition’³. In the late 1970s, Applebroog developed a strategy to draw attention to herself: she produced small editions and sent them out into the art world. Some of the rare copies have been preserved in the archive of *Barbara Gross Galerie* (Fig. 3).

Abb. 3 / Fig. 3



Seit Anfang der 1980er Jahre wurde Ida Applebroog in New York von *Ronald Feldman Fine Arts* vertreten, der sie in den USA bekannt machte und mit dem Barbara Gross seit 1989 in engem Austausch stand. Beide Galerien kooperierten und koordinierten Ausstellungen für die Künstlerin – wie zahlreiche Briefe im Archiv belegen. Barbara Gross übernahm die Kommunikation in Deutschland und bemühte sich um europäische Stationen und Ausstellungsübernahmen, wie aus einem Brief vom 7. Juli 1989 an die Londoner *Serpentine Gallery* hervorgeht: „In Amerika erfährt ihr [Applebroogs] Werk zur Zeit große Beachtung. Bei Ronald Feldman hat sie im Herbst wieder eine große Ausstellung und das Contemporary Art [sic] Museum in Boston bereitet eine Wander-Retrospektive in Amerika vor. Für diese Ausstellung werden auch europäische Stationen gesucht, einmal in Deutschland, aber vielleicht auch in

From the early 1980s, Ida Applebroog was represented in New York by *Ronald Feldman Fine Arts*, who made her known in the United States and with whom Barbara Gross had been in close contact since 1989. Both galleries collaborated and coordinated exhibitions for the artist, as numerous letters in the archive attest. Barbara Gross took over the communication in Germany and tried to find European venues and exhibition takeovers, as a letter to the *Serpentine Gallery* in London dated 7 July 1989 shows: ‘In America, her [Applebroog’s] work is getting a lot of attention at the moment. She has another major exhibition at Ronald Feldman in the autumn, and the contemporary arts museum in Boston is preparing a touring retrospective in America. European venues are also being sought for this exhibition, one in Germany, but perhaps also one in England.’⁴ In Germany, Applebroog was first introduced to a wider

England.“⁴ In Deutschland wurde Applebroog erstmals 1987 auf der Kasseler *documenta 8* einem größeren Publikum vorgestellt. Für 1990 plante Barbara Gross eine größere Präsentation von Ida Applebroog auf der *ART FRANKFURT*. Ronald Feldman lieh ihr viele weitere Arbeiten aus und Barbara Gross präsentierte eine „One Women Show“⁵ in ihrer Messekoje, wie Fotos aus dem Archiv dokumentieren (Abb. 4).

audience at *documenta 8* in Kassel in 1987. Barbara Gross planned a major presentation of Ida Applebroog at the *ART FRANKFURT* in 1990. Ronald Feldman lent her numerous works for this, and Barbara Gross presented a ‘one-women show’⁵ at her stand, as documented by photographs from the archive (Fig. 4).



Abb. 4 / Fig. 4

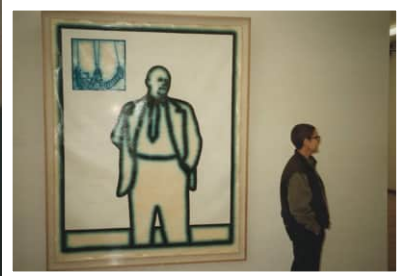
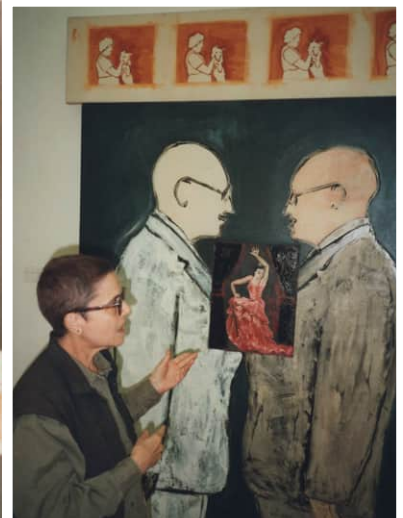
Das nachhaltige Engagement von Barbara Gross war erfolgreich: Durch ihre Kontakte und Initiative konnte eine museale Wanderausstellung in Deutschland von 1991 bis 1992 im *Ulmer Museum* (heute *Museum Ulm*), im *Bonner Kunstverein* und in der *neuen Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) in Berlin vereinbart werden. In einem Brief an Ronald Feldman kündigte Barbara Gross die geplante Ausstellungstournee an: „Dear Ronald, I am happy to inform you about the plans for three exhibitions for Ida Applebroog in Germany.“⁶ Barbara Gross kommunizierte die gesamte Organisation und Abwicklung mit der Spedition *Hasenkamp Kunsttransporte*. Sie war für die gesamte Planung der Retrospektive in Europa verantwortlich, die mit enormem Einsatz und Koordination über die Münchener Galerie betrieben wurde. Die großformatigen Bilder von Applebroog wurden für den Transport zerlegt und in Kisten von New York aus nach Paris verbracht. Von dort aus gingen sie weiter zu den Ausstellungen in Ulm und Berlin.⁷ Die erste Station der Wanderausstellung war Ulm. Mit Unterstützung von Barbara Gross kuratierte die Direktorin des *Ulmer Museums* Brigitte Reinhardt diese erste Präsentation und gab zusammen mit den anderen beteiligten Institutionen in der *Edition Cantz* einen Katalog heraus.⁸ Die Ausstellung *Ida Applebroog – Bilder* (29.09.–10.11.1991) war gleichzeitig die erste Präsentation einer neuen

Barbara Gross’s sustained commitment paid off: thanks to her contacts and initiative, it was possible to organise a travelling museum exhibition in Germany from 1991 to 1992 at the *Ulmer Museum* (now *Museum Ulm*), the *Bonner Kunstverein* [Bonn Art Association], and the *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) [New Society for Visual Art] in Berlin. In a letter to Ronald Feldman, Barbara Gross announced the planned exhibition tour: ‘Dear Ronald, I am happy to inform you about the plans for three exhibitions for Ida Applebroog in Germany.’⁶ Barbara Gross coordinated the entire organisation and handling with the shipping company *Hasenkamp Kunsttransporte* [Hasenkamp Art Transportation]. She was fully responsible for the planning of the retrospective in Europe, which was organised with enormous effort and coordination on the part of the Munich gallery. Applebroog’s large-format paintings were dismantled for transport and shipped in crates from New York to Paris. From there, they travelled on to the exhibitions in Ulm and Berlin.⁷ The first station of the travelling exhibition was Ulm. With the support of Barbara Gross, the director of the *Ulmer Museum*, Brigitte Reinhardt, curated this first presentation and, together with the other participating institutions, published a catalogue with *Edition Cantz*.⁸ The exhibition *Ida Applebroog – Bilder* (29 September – 10 November 1991) was also the

Ausstellungsreihe mit Schwerpunkt ‚Künstlerinnen‘ des *Ulmer Museums*⁹. Brigitte Reinhardt erläuterte die Idee und das Konzept im Museumsjournal: „In den vergangenen Jahren wurden und werden in den USA eine Reihe von Künstlerinnen, die bereits ein Lebenswerk vorweisen können, ‚entdeckt‘ und durch Ausstellungen und Museumsankäufe anerkannt [...]. Die heute 60 bis 80jährigen gehören zur ersten Generation amerikanischer Feministinnen. [...] In den USA dennoch als eine Art Geheimtipp gehandelt, waren und sind die Werke dieser Künstlerinnen in Europa einem breiteren Publikum weitgehend unbekannt. Die Ausstellungsreihe des Ulmer Museums soll dies ändern.“¹⁰ Ida Applebroog kam zusammen mit Barbara Gross und Ronald und Frayda Feldmann zur Ausstellungseröffnung nach Ulm.¹¹ Für eine Dokumentation über Ida Applebroog beim *Bayerischen Rundfunk* begleitete Barbara Gross die Filmemacherin Jacqueline Kaess-Farquet während der Dreharbeiten in der Ausstellung (Abb. 5).

first presentation of a new series of exhibitions at the *Ulmer Museum* focusing on “women artists”.⁹ Reinhardt explained the idea and the concept in the museum’s journal: ‘In recent years, a number of women artists who already have a life’s work to show have been “discovered” in the United States and recognised through exhibitions and museum acquisitions [...]. These artists, now between sixty and eighty years old, belong to the first generation of American feminists. [...] In the United States, however, they are regarded as a kind of insider tip, while in Europe the works of these artists were and are largely unknown to a wider public. The exhibition series at the Ulmer Museum aims to change this.’¹⁰ Ida Applebroog came to Ulm for the opening of the exhibition together with Barbara Gross and Ronald and Frayda Feldmann.¹¹ Gross accompanied the filmmaker Jacqueline Kaess-Farquet during the filming of a documentary about Applebroog for *Bayerischer Rundfunk* (Fig. 5).

Abb. 5 / Fig. 5



Fast zeitgleich zur europäischen Wanderausstellung präsentierte Barbara Gross die zweite Einzelausstellung in der Galerie mit dem Titel *Ida Applebroog – Study for Emetic Fields 1990* (13.09.–31.10.1991), mit einer zusammenhängenden Installation bestehend aus Bildern und farbigen Papierarbeiten. Die Installation wurde von der damaligen Generaldirektorin der *Bayerischen Staatsgemäldesammlungen* Carla Schulz-Hoffmann für die Gruppenausstellung *Widerstand – Denkbilder für die Zukunft* im *Haus der Kunst* (11.12.1993–20.02.1994) übernommen. Ab Ende November folgte die zweite Station der Wanderausstellung im *Bonner Kunstverein* unter kuratorischer Leitung von Annelie Pohlen (25.11.1991–20.01.1992, Abb. 6).

Almost simultaneously with the European tour, Barbara Gross presented Applebroog's second solo exhibition at the gallery entitled *Ida Applebroog – Study for Emetic Fields 1990* (13 September – 31 October 1991), with an installation consisting of paintings and coloured works on paper. The installation was taken on loan by the then Director General of the *Bayerische Staatsgemäldesammlungen* [Bavarian State Painting Collections], Carla Schulz-Hoffmann, for the group exhibition *Widerstand – Denkbilder für die Zukunft* [Resistance: Mental Images for the Future] at *Haus der Kunst* (11 December 1993 – 20 February 1994) [House of Art]. From the end of November 1991, the second station of the travelling exhibition followed at the *Bonner Kunstverein* under the curatorial direction of Annelie Pohlen (25 November 1991 – 20 January 1992, Fig. 6).



Abb. 6 / Fig. 6

Das Interesse, Ida Applebroog zu zeigen, lag auch in der speziellen Programmatik des Instituts. Seit Gründung des Kunstvereins 1963 wurden in den folgenden Jahrzehnten viele weibliche Positionen vorgestellt. Annelie Pohlen und ihre Vorgängerin Margarethe Jochimsen konzipierten Ausstellungen wie *Typisch Frau* (1981) oder *Das Verhältnis der Geschlechter* (1989). Eine weitere Kooperation hatte sich im November 1991 während der Teilnahme der *Barbara Gross Galerie* an der *ART COLOGNE* für die Niederlande ergeben. Die 1988 gegründete Amsterdamer *Galerie Akinci* signalisierte während eines Besuchs auf der Messe Interesse an den Arbeiten von Applebroog, wie Barbara Gross in einem Brief an Ronald Feldman berichtete: „Business was not very successful at the artfair, but we had very good response to the work of Ida. Four galleries showed interest in her work. [...] I want to recommend the Galerie Akinci of Amsterdam. The gallery is rather young but they do have a good programm and they are very engaged and could open the way to the museums in Holland where I am not so familiar. Marc Mulders, an

The interest in showing Ida Applebroog also lay in the institution's special programme. Since the founding of the art association in 1963, many women artists had been presented over the decades. Annelie Pohlen and her predecessor Margarethe Jochimsen organised exhibitions such as *Typisch Frau* (1981) [Typical Woman] and *Das Verhältnis der Geschlechter* (1989) [Gender Relations]. Another collaboration came about in November 1991 during *Barbara Gross Galerie's* participation in the *ART COLOGNE*, this time with the Netherlands. *Galerie Akinci* in Amsterdam, founded in 1988, showed interest in Applebroog's work during a visit to the art fair, as Barbara Gross reported in a letter to Ronald Feldman: 'Business was not very successful at the artfair, but we had very good response to the work of Ida. Four galleries showed interest in her work. [...] I want to recommend the Galerie Akinci of Amsterdam. The gallery is rather young but they do have a good programm and they are very engaged and could open the way to the museums in Holland where I am not so familiar. Marc Mulders, an artist of this gallery has an exhibition in



Abb. 7 / Fig. 7

artist of this gallery has an exhibition in the Stedelijk Museum right now."¹² Kurze Zeit nach der Ulmer Ausstellung konnte Barbara Gross eine Einzelausstellung für März 1992 mit Leylâ Akinci vereinbaren (*Ida Applebroog*, 14.03.–19.04.1992). Eine zweite Einzelausstellung erfolgte 1994. Zuvor hatte Saskia Bos, Leiterin der Amsterdamer *Stichting de Appel*, eine Ausstellung von Ida Applebroog ausgerichtet, die bereits im Februar (14.02.–28.03.1992) eröffnet wurde. Sie umfasste einige Arbeiten aus den Ulmer und Bonner Ausstellungen und Leihgaben aus der *Barbara Gross Galerie*.¹³ Barbara Gross koordinierte die Ausleihe und Aufteilung der Exponate zwischen den Instituten. Zur Eröffnung der Ausstellung in der *neuen Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) am 24. April 1992 reiste Ida Applebroog zusammen mit Barbara Gross, Marc Nochella (*Ronald Feldman Fine Arts*) und Brigitte Reinhardt nach Berlin (Abb. 7). Am Tag der Eröffnung hielt Ida Applebroog einen Vortrag vor Studierenden der damaligen *Hochschule der Künste* (HdK, heute UdK) in Berlin. Die Ausstellung wurde in Berlin erweitert und fand in einem zweiten Teil zusätzlich im *Haus am Kleistpark* statt (24.04.–31.05.1992). Direkt im Anschluss nach Berlin konnte Barbara Gross eine vierte Ausstellungstation in Europa vermitteln. Am 12. Juni wanderten die Exponate in die *Kunsthallen Brandts Klaedefabrik* in Odense, Dänemark (12.06.–16.08.1992). Im Mai desselben Jah-

the Stedelijk Museum right now."¹² Shortly after the exhibition in Ulm, Barbara Gross was able to arrange a solo show with Leylâ Akinci in March 1992 (*Ida Applebroog*, 14 March – 19 April 1992). A second solo exhibition took place in 1994, after Saskia Bos, director of the Amsterdam *Stichting de Appel*, had organised an exhibition of works by Ida Applebroog, which opened in February (14 February – 28 March 1992). It included several works from the exhibitions in Ulm and Bonn, as well as works on loan from *Barbara Gross Galerie*.¹³ Barbara Gross coordinated the loans and the distribution of the works between the institutions. Ida Applebroog travelled to Berlin together with Barbara Gross, Marc Nochella (*Ronald Feldman Fine Arts*), and Brigitte Reinhardt for the opening of the exhibition at the *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) on 24 April 1992 (Fig. 7). On the day of the opening, Applebroog gave a lecture to students at the *Hochschule der Künste* (University of Arts, HdK, now the UdK) in Berlin. In Berlin, the exhibition was extended to a second venue, the *Haus am Kleistpark* (24 April – 31 May 1992) [House at Kleistpark]. Immediately after Berlin, Barbara Gross was able to organise a fourth station in Europe. On 12 June, the works travelled to the *Kunsthallen Brandts Klaedefabrik* in Odense, Denmark (12 June – 16 August 1992). In May of the same year, *Barbara Gross Galerie* presented a juxtaposition of three of its women artists (7 May – 4 July 1992). With

res (07.05.–04.07.1992) präsentierte die *Barbara Gross Galerie* eine Gegenüberstellung von drei Künstlerinnen ihrer Galerie. Mit Ida Applebroog, Louise Bourgeois und Nancy Spero *3 Filme – 3 Räume* stellte sie damit eine Generation von Künstlerinnen vor, die sich in Amerika als Frauen in der Kunstszene etablieren konnten. Zur Eröffnung wurden die Filme der drei Künstlerinnen mit Interviews von Jacqueline Kaess-Farquet präsentiert.

In den 1990er Jahren agierte die *Barbara Gross Galerie* als Knotenpunkt für die Vermittlung und Kommunikation von Ida Applebroog in Deutschland. In der Galerie liefen alle Fäden wie Transporte, Ausleihe oder Preisabsprachen der Künstlerin zusammen. In enger Abstimmung mit Ronald Feldman vermittelte Barbara Gross Arbeiten zur Ausleihe in verschiedene Museumsausstellungen. 1993 konnte Barbara Gross Arbeiten wie *Peel Me a Grape* (1985) von Ida Applebroog an das *Museum am Ostwall* in Dortmund für die Künstlerinnen-Ausstellung *Subversion des Lachens* (14.03.–18.04.1993) einbringen.¹⁴ Die Ausstellung fand im Rahmen des Filmfestivals *femme totale* statt und präsentierte erstmalig nachdrücklich feministische Positionen im *Museum am Ostwall*. Darüber hinaus gelangten 1992 und 1993 Ankäufe von zwei Werken *Lithium Square* (1988) und *Pull Down the Shade* (1985) in die *Bayerischen Staatsgemälde Sammlungen* in München für die *Sammlung Moderne Kunst* in der *Pinakothek der Moderne*, wie aus den Korrespondenzen mit Carla Schulz-Hoffmann im Archiv hervorgeht.¹⁵ In die Sammlung gelangte auch noch eine dritte Arbeit *Goya Road III* (1987), die Barbara Gross dem Museum als Schenkung übergab. Die *Staatsgemälde Sammlungen* besitzt damit als einzige Museumssammlung drei Gemälde der Künstlerin. In der dritten und letzten Einzelausstellung von Ida Applebroog zeigte die *Barbara*

Ida Applebroog, Louise Bourgeois, and Nancy Spero, *3 Filme – 3 Räume* [3 Movies – 3 Rooms] presented a generation of women artists who were able to establish themselves on the American art scene. At the opening, films of the three artists with interviews by Jacqueline Kaess-Farquet were presented.

In the 1990s, *Barbara Gross Galerie* acted as a hub for Ida Applebroog's mediation and communication in Germany. All the threads, including transport, loans, and price agreements for the artist, came together at the gallery. In close consultation with Ronald Feldman, Barbara Gross arranged the loan of works for various museum exhibitions. In 1993, Gross successfully negotiated the inclusion of works by Applebroog, such as *Peel Me a Grape* (1985), in the exhibition of women artists entitled *Subversion des Lachens* (14 March – 18 April 1993) [Subversion of Laughter] at the *Museum am Ostwall* in Dortmund.¹⁴ The exhibition took place as part of the *femme totale* film festival and presented feminist positions in the *Museum am Ostwall* for the first time. In addition, in 1992 and 1993, two works, *Lithium Square* (1988) and *Pull Down the Shade* (1985), were acquired by the *Bayerische Staatsgemälde Sammlungen* in Munich for the *Sammlung Moderne Kunst* [Modern Art Collection] of the *Pinakothek der Moderne* [Pinacotheca of Modern Art], as evidenced by the correspondence with Carla Schulz-Hoffmann in the archive.¹⁵ A third work, *Goya Road III* (1987), also entered the collection as a donation to the museum by Barbara Gross. The *Staatsgemälde Sammlungen* thus became the only museum collection to own three paintings by the artist. Ida Applebroog's third and final solo exhibition at *Barbara Gross Galerie* (17 January – 8 March 1997) included her latest works from 1996, small dark red *Marginalia*



Gross Galerie (17.01.–08.03.1997) neben älteren Arbeiten auch die neuesten Arbeiten aus dem Jahr 1996, kleine dunkelrote *Marginalia*-Dyptichen (Abb. 8). Parallel zur Ausstellung wurde in der *Akademie der Bildenden Künste München* der 1989 von Ida Applebroog und ihrer Tochter Beth B produzierte Film *Belladonna* vorgestellt.

Es folgen noch weitere Gruppenausstellungen in der *Barbara Gross Galerie* in den Jahren 2013 und 2018 zum 25. und 30. Galeriejubiläum. Für die Rezeption und Etablierung von Ida Applebroog in Deutschland und Europa war Barbara Gross in den 1990er Jahren mit ihrem Engagement und Durchsetzungsvermögen eine Wegbereiterin.

▼▲ *Brigitte Jacobs van Renswou*

- ¹ Brief von Barbara Gross an Ida Applebroog, München, 14.12.1988.
- ² Sachs, Brita: ‚Der schöne Schein und das miese Sein‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 07.10.1989.
- ³ Pressemitteilung zur Ausstellung *Ida Applebroog* in der *Barbara Gross Galerie*, 1989.
- ⁴ Brief von Barbara Gross an Serpentine Gallery, München, 07.07.1989.
- ⁵ Vgl. Brief von Marc Nochella, Ronald Feldman Fine Arts an Barbara Gross, New York, 21.12.1989.
- ⁶ Brief von Barbara Gross an Ronald Feldman, München, 19.10.1990.
- ⁷ Vgl. Brief von Barbara Gross an Hasenkamp Kunsttransporte, München, 23.07.1991.
- ⁸ *Ida Applebroog – Bilder*, Ausst.-Kat. Ulmer Museum, Ulm / Bonner Kunstverein / neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1991.
- ⁹ Vgl. dazu das Interview zwischen Barbara Gross, Brigitte Reinhardt und Nadine Oberste-Hetbleck in dieser Ausgabe des *sediment*, S. 174ff.
- ¹⁰ Reinhardt, Brigitte: ‚Künstlerinnen der Moderne‘, *Museumsblatt. Mitteilungen aus dem Museumswesen Baden-Württemberg*, Heft 7, April 1992, S. 21.
- ¹¹ Vgl. Fax von Frayda Feldman an Barbara Gross, New York, 10.09.1991.
- ¹² Brief von Barbara Gross an Marc Nochella, Ronald Feldman Fine Arts, München, 17.12.1991.
- ¹³ Vgl. Brief von Brigitte Reinhardt an die Spedition Hasenkamp, Ulm, 29.01.1992 und Brief von Barbara Gross an Saskia Bos, München, 05.02.1992.
- ¹⁴ Die Ausstellung wurde kuratiert von Petra Cornelißen und Rosemarie E. Pahlke und zeigte Arbeiten von Arbeiten von Ida Appelbroog, Elvira Bach, Anna und Bernhard Blume, Monika Brandmeier, Barbara Feuerbach, Lili Fischer, Karin Kneffel, Sigrid Lange, Beate Passow, Andrea von der Straeten, Andrea Tippel und Rosemarie Trockel.
- ¹⁵ Vgl. Brief von Carla Schulz-Hoffmann an Ronald Feldman, München, 04.03.1992.

diptychs, alongside older works (Fig. 8). Parallel to the exhibition, the film *Belladonna*, produced by Ida Applebroog and her daughter Beth B in 1989, was presented at the *Academy of Fine Arts Munich*.

Further group exhibitions at *Barbara Gross Galerie* followed in 2013 and 2018, on the occasion of the twenty-fifth and thirtieth anniversaries of the gallery. With her commitment and assertiveness, Barbara Gross paved the way for the reception and establishment of Ida Applebroog in Germany and Europe in the 1990s.

- ¹ Letter from Barbara Gross to Ida Applebroog, Munich, 14 December 1988 [translated].
- ² Brita Sachs, ‚Der schöne Schein und das miese Sein‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 October 1989 [translated].
- ³ Press release for the exhibition *Ida Applebroog* at *Barbara Gross Galerie*, 1989 [translated].
- ⁴ Letter from Barbara Gross to the Serpentine Gallery in London, Munich, 7 July 1989 [translated].
- ⁵ See: letter from Marc Nochella, Ronald Feldman Fine Arts, to Barbara Gross, New York, 21 December 1989.
- ⁶ Letter from Barbara Gross to Ronald Feldman, Munich, 19 October 1990 [translated].
- ⁷ See: letter from Barbara Gross to Hasenkamp Kunsttransporte, Munich, 23 July 1991.
- ⁸ *Ida Applebroog – Bilder*, exhib. Cat. Ulmer Museum, Ulm / Bonner Kunstverein, Bonn / neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1991.
- ⁹ See the interview with Brigitte Reinhardt and Barbara Gross, conducted by Nadine Oberste-Hetbleck, in this issue of *sediment*, pp. 174ff.
- ¹⁰ Brigitte Reinhardt, ‚Künstlerinnen der Moderne‘, in: *Museumsblatt. Mitteilungen aus dem Museumswesen Baden-Württemberg*, no. 7, April 1992, p. 21 [translated].
- ¹¹ See: fax from Frayda Feldman to Barbara Gross, New York, 10 September 1991.
- ¹² Letter from Barbara Gross to Marc Nochella, Ronald Feldman Fine Arts, Munich, 17 December 1991.
- ¹³ See: letter from von Brigitte Reinhardt to Hasenkamp Kunsttransporte, Ulm, 29 January 1992; letter from Barbara Gross to Saskia Bos, Munich, 5 February 1992.
- ¹⁴ The exhibition was curated by Petra Cornelißen and Rosemarie E. Pahlke and featured works by Ida Appelbroog, Elvira Bach, Anna and Bernhard Blume, Monika Brandmeier, Barbara Feuerbach, Lili Fischer, Karin Kneffel, Sigrid Lange, Beate Passow, Andrea von der Straeten, Andrea Tippel, and Rosemarie Trockel.
- ¹⁵ See: letter from Carla Schulz-Hoffmann to Ronald Feldman, Munich, 4 March 1992.





Nancy Spero

„Speros feministisches Engagement hat ihre breite Anerkennung als Künstlerin lange Zeit verhindert – nur zu leicht konnten ihre Bilder als rein inhaltlich abgetan werden. Erst eine nachfolgende Generation von Künstlerinnen, Künstlern und Kunstvermittlern sah ihr Werk mit frischen Augen und erkannte seine innovative Kraft. Heute wird die 66jährige als eine der großen Frauen der amerikanischen Kunst verehrt.“

Brigitte Reinhardt: ‚Woman Breathing. Zur Ausstellung‘, in: *Nancy Spero. Woman Breathing*, Ausst.-Kat. Ulmer Museum, Ostfildern 1992, S. 7

‘For a long time, Spero’s feminist commitment prevented her from being widely recognised as an artist – it was all too easy to dismiss her paintings as purely content-based. It was only a later generation of artists and art educators who saw her work with fresh eyes and recognised its innovative power. Today, the sixty-six-year-old is revered as one of the great women of American art.’

Brigitte Reinhardt: ‚Woman Breathing. Zur Ausstellung‘, in: *Nancy Spero. Woman Breathing*, exhib. Cat. Ulmer Museum, Ostfildern 1992, p. 7 [translated]

▼ Nancy Spero

Schon vor ihrer Galerieeröffnung 1988 begleitete Barbara Gross die Entwicklung von Nancy Speros künstlerischem Œuvre. Die beiden hatten sich über die vom Verein *CONTINUUM* organisierte Ausstellung im *Museum Villa Stuck* in München 1986 kennengelernt, an der die damals 60jährige, in den USA bereits bekannte Künstlerin teilgenommen hatte. Die Ausstellung mit dem Titel *bestehend – lebend – gegenwärtig* wurde durch einen begleitenden Katalog dokumentiert. Noch 1987 schrieb Spero beeindruckt in einem Brief an Barbara Gross: „Your support – and Continuum’s – has been exceptionally generous and I truly appreciate it. It is unusual for such a group to continuously sponsor other women’s work.“¹ Zu diesem Zeitpunkt musste Barbara Gross die Entscheidung, eine Galerie zu eröffnen, bereits getroffen haben, denn die Künstlerin endete mit dem Satz: „I want to wish you the very best in all that you do – your gallery – your many projects.“² Spero wusste, wovon sie sprach – hatte sie doch gemeinsam mit fünf anderen Künstlerinnen die erste „all-women nonprofit“³ Galerie namens *A.I.R. Gallery*⁴ am 16. September 1972 in New York mitbegründet, um für Werke von Künstlerinnen eine Plattform in der Kunstwelt zu schaffen.

Even before she opened her gallery in 1988, Barbara Gross had been following the development of Nancy Spero’s artistic work. The two had met through the 1986 exhibition organised by the *CONTINUUM* association at the *Museum Villa Stuck* in Munich, in which the then sixty-year-old artist, who was already well known in the United States, took part. The exhibition, entitled *bestehend – lebend – gegenwärtig* [Existing – Living – Present], was documented in an accompanying catalogue. In 1987, Spero wrote in a letter to Barbara Gross, in which she expressed her gratitude: ‘Your support – and Continuum’s – has been exceptionally generous and I truly appreciate it. It is unusual for such a group to continuously sponsor other women’s work.’¹ By this time, Barbara Gross must have already decided to open a gallery, for the artist ended her letter with the sentence: ‘I want to wish you the very best in all that you do – your gallery – your many projects.’² Spero knew what she was talking about – she had co-founded the first ‘all-women nonprofit’³ gallery, the *A.I.R. Gallery*⁴, in New York on 16 September 1972 with five other women artists to create a platform for the work of women artists.



Abb. 1 / Fig. 1



Abb. 2 / Fig. 2

Der intensive Austausch zwischen Nancy Spero und Barbara Gross bildete die Grundlage dafür, dass die Galeristin Arbeiten der Künstlerin direkt in der Eröffnungsausstellung *Entrevue* 1988 zeigte und ihr dann im selben Jahr noch eine Einzelausstellung widmete (*Nancy Spero. Arbeiten seit 1965*, 16.09.–22.10.1988, Abb. 1). Selbstbewusst und als Statement schrieb Barbara Gross in die Presseinformation: „Die Künstlerin wird in Deutschland von der Galerie Barbara Gross vertreten.“ Diese Aussage hatte Bestand, Nancy Spero war während des über 30jährigen Bestehens der Galerie ein fester Bestandteil des Programms. Insgesamt veranstaltete die *Barbara Gross Galerie* 16 Ausstellungen zum Werk der Künstlerin, davon sieben Einzel- und neun Gruppenausstellungen. Sie unterhielt zudem ein großes Lager von Spero-Arbeiten in Deutschland. Darüber hinaus unterstützte Barbara Gross auch bei Projekten mit ortsbezogenen Arbeiten. Dazu zählte beispielsweise die permanente Wandinstallation *Ballade von der „Judenhure“ Marie Sanders*, die Nancy Spero 1991 im ehemaligen Ruheraum des *Von der Heydt-Museum Wuppertal* anlässlich der von Erika Hoffmann-Koenige, Sabine Fehlemann und Antje BIRTHÄLMER kuratierten Ausstellung *Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute* realisierte (Abb. 2).

The intensive exchange between Nancy Spero and Barbara Gross was the basis for the gallerist's decision to show works by the artist in the opening exhibition *Entrevue* in 1988 and to dedicate a solo exhibition to her in the same year (*Nancy Spero. Arbeiten seit 1965*, 16 September – 22 October 1988, Fig. 1). Barbara Gross made a clear and confident statement in the press release: ‘The artist is represented in Germany by Barbara Gross Galerie.’ This statement held true: for more than thirty years, Nancy Spero was an integral part of the gallery's programme. *Barbara Gross Galerie* organised a total of sixteen exhibitions featuring works by the artist, including seven solo and nine group shows. It also maintained a large stock of Spero's works in Germany. In addition, Barbara Gross also supported projects with site-specific works. These included, for example, the permanent wall installation *Ballad of Marie Sanders, the Jew's Whore*, which Nancy Spero realised in 1991 in the former relaxation room of the *Von der Heydt-Museum Wuppertal* on the occasion of the exhibition *Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute* [Literally. Image and Word in Contemporary Art], curated by Erika Hoffmann-Koenige, Sabine Fehlemann, and Antje BIRTHÄLMER (Fig. 2).

Die Arbeit bestand aus dem gleichnamigen, in Buchdrucklettern auf die Wand gestempelten Gedicht von Bertholt Brecht in Kombination mit dem Bild einer gefesselten Frau, das aus dem Besitz eines Mitglieds der Gestapo stammte. Die *Barbara Gross Galerie* vertrieb eine Lithografie von Nancy Spero, die mit identischem Titel parallel zur Wandarbeit entstanden war. Ein weiterer Beitrag zur Ausstellung war die *Hommage to Ana Mendieta* (Abb. 3), bei der Nancy Speros Assistentin Shery Kley die Performance *Body Tracks* (1982) von Ana Mendieta an der Wand des Museums nachvollzog. In ihrem im Ausstellungskatalog gedruckten Statement vom 23. April 1991 schreibt Nancy Spero über die verstorbene befreundete Künstlerin: „Diese Arbeit ist ihrer [Mendieta's] Erinnerung gewidmet – als einer Kämpferin, die sich weigerte, Kompromisse zu schließen oder physischem oder psychischem Druck nachzugeben.“⁵ Barbara Gross besaß auch 1985 vor dem tragischen Tod Ana Mendieta's erste Kontakte zur Künstlerin, da sie bereits plante, ihr eine Ausstellung in der *Barbara Gross Galerie* zu widmen. An diesen Plänen hielt sie nach dem Tod der Künstlerin fest und veranstaltete dann 1995 die erste Einzelausstellung in Deutschland (*Ana Mendieta, Earth Art – Body Art*, 28.10.–21.12.1995). Dieses Beispiel verdeutlicht die teilweise enge Verbindung zwischen den Künstlerinnen der *Barbara Gross Galerie*.

The work consisted of Bertholt Brecht's poem of the same name, stamped on the wall in letterpress type, combined with an image of a bound woman from the possession of a member of the Gestapo. *Barbara Gross Galerie* published a lithograph by Nancy Spero with the same title, made at the same time as the wall piece. Another contribution to the exhibition was *Hommage to Ana Mendieta* (Fig. 3), in which Shery Kley, Nancy Spero's assistant, recreated Ana Mendieta's performance *Body Tracks* (1982) on the wall of the museum. In her statement of 23 April 1991, printed in the exhibition catalogue, Nancy Spero wrote of her late artist friend: "This work is dedicated to her [Mendieta's] memory – as a fighter who refused to compromise or give in to physical or psychological pressure."⁵ Barbara Gross also had initial contact with Mendieta in 1985, before the artist's tragic death, as she was already planning to dedicate an exhibition to her at her gallery. She continued with these plans after the artist's death, organising the first solo exhibition of her work in Germany in 1995 (*Ana Mendieta, Earth Art – Body Art*, 28 October – 21 December 1995). This example illustrates the sometimes close ties between the artists represented by *Barbara Gross Galerie*.



Abb. 3 / Fig. 3

Neben solchen ortsbezogenen Wandarbeiten Nancy Speros war Barbara Gross Initiatorin bzw. Kooperationspartnerin einer großen Zahl von Einzelausstellungen in Museen und weiteren Ausstellungseinrichtungen, die häufig auch als Wanderausstellung konzipiert wurden. Anhand der musealen Projekte lässt sich in chronologischer Abfolge exemplarisch der Weg der Künstlerin in den 1990er Jahren in den Kanon der Kunstgeschichte aus deutscher Perspektive nachverfolgen. Am Anfang stand das *Haus am Waldsee* in Berlin, welches im Jahr 1990 eine Retrospektive (*Nancy Spero. Bilder 1958–1990*, 10.03.–13.05.1990) zeigte und damit die erste museale Einzelausstellung von Nancy Spero in Deutschland veranstaltete. Barbara Gross hatte dank ihres intensiven Austauschs mit der Künstlerin die Werke im Dialog mit Thomas Kempas als Direktor des Hauses ausgesucht und vorgeschlagen. Am 10. März 1990 eröffnete Thomas Kempas dann zusammen mit der Berliner Kultursenatorin Dr. Anke Martiny (Abb. 4) die Ausstellung mit sechs Werkgruppen in Anwesenheit von Künstlerin und Galeristin.

In addition to such site-specific wall works by Nancy Spero, Barbara Gross was the initiator or cooperation partner of a large number of solo exhibitions in museums and other exhibition institutions, which were often also conceived as travelling exhibitions. The museum projects can be used to trace the artist's path into the canon of art history in the 1990s from a German perspective. It began with the *Haus am Waldsee* [House at Waldsee] in Berlin, which in 1990 presented the first solo museum exhibition of Spero's work in Germany with a retrospective (*Nancy Spero. Bilder 1958–1990*, 10 March – 13 May 1990). Following an intensive exchange with the artist, Barbara Gross, in dialogue with the museum's director, Thomas Kempas, had selected and proposed the works. On 10 March 1990, Kempas and the Berlin Senator for Culture, Dr Anke Martiny (Fig. 4), opened the exhibition with six groups of works in the presence of the artist and the gallerist.



Abb. 4 / Fig. 4

Wie die Fotografien aus dem Archiv von Barbara Gross zeigen, unterhielt sich Nancy Spero auch angeregt mit Mitarbeitenden des Hauses (Abb. 5). Im Anschluss übernahm der *Bonner Kunstverein* (03.10.–21.11.1990) unter Leitung von Annelie Pohlen Ende desselben Jahres diese erste umfangreiche Schau auf dem Kontinent.

As the photographs from Barbara Gross's archive show, Spero also engaged in lively dialogue with the museum's staff (Fig. 5). At the end of the same year, the *Bonner Kunstverein* (3 October – 21 November 1990) [Bonn Art Association], under the direction of Annelie Pohlen, took over this first comprehensive exhibition on the continent.



Abb. 5 / Fig. 5

Zur Eröffnung reiste Nancy Spero erneut an und wurde am Hauptbahnhof in Bonn herzlich von Barbara Gross und Annelie Pohlen in Empfang genommen (Abb. 6). Die Ausstellung präsentierte eine Auswahl aus sechs Werkgruppen: *Paris Black Paintings*, *War Series*, *Artaud Paintings*, *Normal Love*, *Torture of Women* und Paneele der 1980er Jahre.

Nancy Spero travelled to Bonn for the opening and was warmly welcomed by Gross and Pohlen at the main railway station (Fig. 6). The exhibition presented a selection from six groups of works: *Paris Black Paintings*, *War Series*, *Artaud Paintings*, *Normal Love*, *Torture of Women*, and panels from the 1980s.



Abb. 6 / Fig. 6

Im begleitenden Katalog zu den beiden Ausstellungen in Berlin und Bonn wurde die Unterstützung von Barbara Gross bei den Ausstellungsvorbereitungen „über die Interessen einer Galeristin hinaus“⁶ erwähnt. Zur Gestaltung des Katalogs hatte die Künstlerin ihren Namen und die Titel der Serien in ihren speziellen Lettern mit ihrer Assistentin handgedruckt.⁷ Barbara Gross übernahm diese Vorlagen für die Einladungskarten zu ihrer Einzelausstellung in der *Barbara Gross Galerie* 1991 (*Nancy Spero. Small Works, Artaud Paintings, War Series*, 13.04.–11.05.1991, Abb. 7).⁸

The catalogue accompanying the two exhibitions in Berlin and Bonn mentioned Barbara Gross's support in preparing the exhibition 'beyond the interests of a gallerist'⁶. For the design of the catalogue, the artist and her assistant had her name and the titles of the series printed by hand in her own special letters.⁷ Barbara Gross used these templates for the invitation cards to her solo exhibition at *Barbara Gross Galerie* in 1991 (*Nancy Spero. Small Works, Artaud Paintings, War Series*, 13 April – 11 May 1991, Fig. 7).⁸



Abb. 7 / Fig. 7

Darüber hinaus wurden Motive durch Nancy Speros Assistentin Sherie Kley direkt auf die Wand der Galerie gedruckt (Abb. 8).⁹ Die Galerieausstellung fand parallel zum nächsten großen Museumsprojekt in der Münchener Glyptothek am Königsplatz statt (*Nancy Spero in der Glyptothek. Arbeiten auf Papier 1981–1991*, 14.04.–16.06.1991).

In addition, Spero's assistant, Sherie Kley, printed motifs directly onto the gallery wall (Fig. 8).⁹ The gallery exhibition ran parallel to the next major museum project at the Glyptothek on Munich's Königsplatz (*Nancy Spero in der Glyptothek. Arbeiten auf Papier 1981–1991*, 14 April – 16 June 1991).



Abb. 8 / Fig. 8

Bereits Ende 1988 hatte Barbara Gross bei Nancy Spero erstmalig die Idee einer Ausstellung in der Glyptothek angeregt: „I think it would be an excellent dialogue between ancient art and avantgarde, between male and female history.“¹⁰ Ihr Vorschlag stieß sowohl bei der Künstlerin als auch bei Dr. Klaus Vierneisel als Direktor des Hauses auf Resonanz. Daraufhin wurde Nancy Spero eingeladen und von der Galeristin dazu bewogen, antike Skulpturen der Sammlung in ihr Motivrepertoire aufzunehmen. Dass Spero hier Frauengestalten wie Aphrodite, die rasende Mänade oder Athena auswählte, überrascht nicht, da sie seit 1974 ausschließlich Bilder von Frauen in ihr Werk aufnahm. Der Entschluss war im Kontext der Ereignisse des Vietnam-Kriegs, der Gräueltaten in Chile und Mittelamerika gefallen, bei denen sie in ihren Kunstwerken insbesondere das Leid der Frauen darstellte. Die tiefe Sensibilität sowohl für damals gegenwärtige als auch historische Kriegsverbrechen zeigte Spero auch, indem sie noch am Nachmittag nach der Eröffnung der Münchner Ausstellung zusammen mit Barbara Gross die *KZ-Gedenkstätte Dachau* besuchte. Kennzeichen der

Barbara Gross first proposed the idea of an exhibition at the Glyptothek to Nancy Spero in late 1988: ‘I think it would be an excellent dialogue between ancient art and avant-garde, between male and female history.’¹⁰ Her suggestion met with a positive response from both the artist and the museum’s director, Dr Klaus Vierneisel. As a result, Spero was invited and persuaded by the gallerist to include ancient sculptures from the collection in her repertoire of motifs. It is not surprising that Spero chose female figures such as Aphrodite, the furious Maenad, and Athena, as she had been using exclusively female images in her work since 1974. This decision was made in the context of the events of the Vietnam War and the atrocities in Chile and Central America, which led Spero to depict the suffering of women in particular in her work. Spero also demonstrated her deep sensitivity to both contemporary and historical war crimes by visiting the *Dachau Concentration Camp Memorial Site* together with Barbara Gross on the afternoon after the opening of the Munich exhibition. The exhibition was characterised by the dialogue-based hanging, which is also documented in the accompanying exhibition



Abb. 9 / Fig. 9



Abb. 10 / Fig. 10

Ausstellung war die dialogische Hängung, die auch im begleitenden Ausstellungskatalog mit Fotografien der Rauminstallationen dokumentiert ist: Die Papierarbeiten *Gestures III* von 1983 und *Dancing Totem* von 1985 wurden mit den Werken der Glyptothek visuell kontrastiert. *Dancing Totem*, in dem die Künstlerin Hetären mit künstlichen Phalli stempelte und collagierte, wurde im sogenannten *Saal der Eirene* mit Werken der späten Klassik (4. Jh. v. Chr.) platziert. Das Vorbild stammte von einer attischen Schale aus der Eremitage in Sankt Petersburg. Zur Eröffnung der Ausstellung am 14. April 1991 sprach Direktor Dr. Klaus Vierneisel im sogenannten *Saal des Grabreliefs mit dem Jäger* der Glyptothek (Abb. 9). Dort wurden Grabmonumente der griechischen Klassik mit Speros sechs Paneelen *Sky Goddess* von 1985 in Dialog gesetzt. Im Anschluss unterhielten sich Nancy Spero und Barbara Gross u. a. mit der Architekturfotografin Sigrid Neupert (Abb. 10), deren Schwarz-Weiß-Fotografien ebenfalls später in der *Barbara Gross Galerie* ausgestellt wurden. Der Besuch in Deutschland und der Einsatz der Galeristin muss die Künstlerin beeindruckt haben. In einem Dankeschreiben hielt sie fest: „All the German art activity I have is due to your work, warmth and generosity – it’s a great pleasure working with you.“¹¹ Die Ausstellung der Münchner Glyptothek wurde im Anschluss vom Künstlerhaus des *Salzburger Kunstvereins* (04.07.–03.08.1991) übernommen.

catalogue with photographs of the room installations: the paper works *Gestures III* from 1983 and *Dancing Totem* from 1985 were visually juxtaposed with works in the Glyptothek. *Dancing Totem*, in which the artist stamped and collaged hetærae with artificial phalli, was placed in the so-called *Hall of the Eirene* with works from the late Classical period (fourth century BC). The model came from an Attic bowl from the Hermitage in Saint Petersburg. At the opening of the exhibition on 14 April 1991, Klaus Vierneisel spoke in the Glyptothek’s *Hall of the Tomb Relief with the Hunter* (Fig. 9). Funerary monuments from the Classical period of Ancient Greece were placed in dialogue with Spero’s six panels entitled *Sky Goddess* from 1985. Nancy Spero and Barbara Gross then engaged in a discussion with, among others, the architectural photographer Sigrid Neupert (Fig. 10), whose black-and-white photographs were later also exhibited at *Barbara Gross Galerie*. The visit to Germany and the gallerist’s commitment must have impressed the artist. In a letter of thanks, she wrote: ‘All the German art activity I have is due to your work, warmth and generosity – it’s a great pleasure working with you.’¹¹ The exhibition at the Glyptothek was subsequently taken over by the *Künstlerhaus* of the *Salzburger Kunstverein* [Artists’ House of the Salzburg Art Association] in Salzburg (4 July – 3 August 1991).

Es folgten nun regelmäßig weitere Museumsausstellungen, beispielsweise im *Ulmer Museum* (heute *Museum Ulm*) (Nancy Spero. *Woman Breathing*, 05.04.–31.05.1992, Abb. 11).

Further museum exhibitions followed regularly, for example at the *Ulmer Museum* (now *Museum Ulm*) (Nancy Spero. *Woman Breathing*, 5 April – 31 May 1992, Fig. 11).



Abb. 11 / Fig. 11



Abb. 12 / Fig. 12

Auch in diesem Fall nahm die Künstlerin angeregt durch Barbara Gross und die Kuratorin Brigitte Reinhardt ein neues Motiv in ihr Repertoire auf – die Paneele *Prehistoric/Löwenfrau* 1992 war zudem im begleitenden Katalog reproduziert und Motiv eines Zeitungsartikels.¹² Zur internationalen Verankerung trug auch die Teilnahme Nancy Speros an der von Catherine David 1997 kuratierten *documenta X* in Kassel (21.06.–28.09.1997) bei. Im großen Saal des *Museums Fridericianum* fand als Teil der periodischen Großausstellung eine sogenannte Retrospektive mit ‚Blick zurück nach vorn‘ statt. Darin wurde ein großes Konvolut der *War Series* von Nancy Spero aus den Jahren 1966–70 gezeigt (Abb. 12). Die Auseinandersetzung mit dem Vietnam-Krieg hatte die Künstlerin zur Entwicklung dieser wesentlichen Werkgruppe in ihrem Œuvre geführt. Nancy Spero bezeichnete die collagierten Gouachen als Flugblätter und beschrieb das Ziel ihres politischen Engagements durch diese Arbeiten: „[...] gerichtet auf das Thema Zerstörung, die der Vietnam-Krieg verursachte, versuchte ich die Verquickung von Sex und Macht – meist männlich und phallisch – als Metaphern für die Obszönität des Krieges zu zeigen.“¹³ Hier „entwickelt sie zum erstenmal [sic] eine auf wenige Elemente reduzierte Symbolsprache [...]“¹⁴, wie die Kunstkritikerin Hanne Weskott festhielt. Barbara Gross war damit beauftragt worden, herauszufinden, in welchen verschiedenen Sammlungen neben dem Atelier der Künstlerin die *War Series* lokalisiert waren. Sie organisierte zudem den Transport und ließ die Rahmung der Papierarbeiten in Deutschland vornehmen. Dazu reiste sie ins Atelier der Künstlerin nach New York und berichtete anschließend über ihre Ergebnisse.¹⁵ Grundsätzlich kam es zu regelmäßigen Besuchen im Atelier Nancy Speros, oft in Beglei-

Here, too, the artist added a new motif to her repertoire, inspired by Barbara Gross and the curator, Brigitte Reinhardt – the panel *Prehistoric/Lion Woman* (1992) was also reproduced in the accompanying catalogue and was illustrated in a newspaper article.¹² Nancy Spero’s participation in *documenta X* in Kassel (21 June – 28 September 1997), curated by Catherine David, also helped to establish her international reputation. In the large hall of the *Museum Fridericianum*, a so-called retrospective with a ‘look back to the future’ took place as part of the large-scale quinquennial exhibition. A large selection from Nancy Spero’s *War Series* from the years 1966–70 was shown (Fig. 12). The artist’s involvement in the anti-Vietnam War movement had led her to develop this quintessential group of works. Nancy Spero referred to the collaged gouaches as leaflets and described the aim of her political engagement through these works: ‘[...] focusing on the theme of destruction caused by the Vietnam War, I tried to show the conflation of sex and power – mostly male and phallic – as metaphors for the obscenity of war.’¹³ Here, ‘for the first time [sic], she develops a symbolic language reduced to a few elements [...]’¹⁴, as the art critic Hanne Weskott noted. Barbara Gross was commissioned to find out where the works from the *War Series* were in collections other than the artist’s studio. She also organised transport and had the works on paper framed in Germany. She travelled to the artist’s studio in New York for this purpose and reported back on her findings.¹⁵ There were regular visits to Nancy Spero’s studio, often accompanied by the cultural filmmaker Jacqueline Kaess-Farquet,

tung der Kulturfilmerin Jacqueline Kaess-Farquet, die umfangreiches Filmmaterial zu Nancy Spero und weiteren US-amerikanischen Künstler:innen aufnahm und in unterschiedlichen Beiträgen und Filmen im Fernsehen und in Museen verarbeitete und vorführte.¹⁶ Im Anschluss an die *documenta* wurden die Arbeiten auch in der *Barbara Gross Galerie* ausgestellt (*Nancy Spero. War-Series 1965–1970*, 31.10.–29.11.1997). Bereits kurz darauf folgte die nächste Einzelausstellung in der Galerie mit aktuellen Werken der Künstlerin (*Nancy Spero. Neue Arbeiten*, 05.12.1997–17.01.1998).

who shot extensive film material on Nancy Spero and other American artists and processed and presented it in various contributions and films on television and in museums.¹⁶ After the *documenta*, the works were exhibited at *Barbara Gross Galerie (Nancy Spero. War-Series 1965–1970*, 31 October – 29 November 1997). The next solo exhibition at the gallery followed shortly afterwards with new works by the artist (*Nancy Spero. Neue Arbeiten*, 5 December 1997 – 17 January 1998).



Abb. 13 / Fig. 13

1998 entstand im Rahmen einer gemeinsamen Ausstellung mit ihrem Mann Leon Golub in Dresden eine temporär geplante Rauminstallation im *Festspielhaus Hellerau*, die Nancy Spero mit Assistent:innen als ortsbezogene Arbeit realisiert hatte (Abb. 13). Manfred Wiemer schrieb in einer Chronik zu Hellerau dazu: „Nancy Spero bearbeitet das Festspielhaus als (historisches) ‚Material‘, dem sie nach fast sechzig Jahren männlich-bellizistischer Dominanz feministische Botschaften einschreibt: Stempeldrucke mit Darstellungen mythologischer und historischer weiblicher Figuren. ‚The Rebirth Of Venus‘ bleibt im westlichen

In 1998, as part of a joint exhibition with her husband, Leon Golub, in Dresden, a temporary installation was created in the *Festspielhaus Hellerau* [Hellerau Festival Theatre], which Nancy Spero realised with assistants as a site-specific work (Fig. 13). Manfred Wiemer wrote in a chronicle of Hellerau: ‘Nancy Spero works on the Festspielhaus as (historical) “material”, into which she inscribes feminist messages after almost sixty years of male- bellicose dominance: stamp prints with depictions of mythological and historical female figures. “The Rebirth of Venus” remains preserved in the western skylight room, a landmark in Hellerau.’¹⁷



Abb. 14 / Fig. 14

Oberlichtsaal konserviert, ein Markstein in Hellerau.“¹⁷ Während des gemeinsamen Aufenthalts anlässlich der Eröffnung im Juni 1998 entstanden berührende Fotografien von Nancy Spero und Barbara Gross, die einmal mehr verdeutlichen, wie eng die Verbindung über die Jahre hinweg blieb (Abb. 14). Die beiden Frauen standen dazu vor einer Arbeit, die Katrin Bettina Müller in der *taz* eindringlich beschrieb: „Auf der brüchigsten Wand von ganz Hellerau, zwischen den Pavillons des Vorplatzes, beginnt ihre [Speros] Installation mit dem irischen Muttermonster Sheela-Na-Gog, die ihre Vulva mit beiden Händen so weit wie ein grinsendes Maul aufreißt. Natürlich liegt Sheelas Macht in der Drohung, diesen Schlund jederzeit zuschnappen zu lassen. Auf dem verwitterten Putz tanzt sie in der Chorus Line, leuchtet in allen Farben des Graffiti [...]“¹⁸ Während der langjährigen Zusammenarbeit – fortgeführt mit dem Estate nach dem Tod der Künstlerin 2009 – konnte sich Barbara Gross in die Motivwelt Nancy Speros vertiefen. Sie dokumentierte akribisch jene Prototypen, die im Bilderschatz der Künstlerin enthalten sind und immer wieder in den Collagen oder als Stempel zum Einsatz kamen. Diese wurden von Roel Arkesteijn im Katalog *Codex Spero* 2008 veröffentlicht und damit für Nachwelt dauerhaft dokumentiert.¹⁹

▼▲ Nadine Oberste-Hetbleck

¹ Brief von Nancy Spero an Barbara Gross, New York, 20.02.1987.

² Ebd.

³ Burg, Thomas: ‚Acts of Rebellion‘, in: *Nancy Spero. Acts of Rebellion*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang u. a., Göttingen 2019, S. 11–19, hier S. 15.

⁴ A.I.R. steht für *Artists in Residence*.

⁵ Nancy Spero, New York, 23.04.1991, in: Von der Heydt-Museum Wuppertal (Hrsg.): *Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute*,

During their joint stay on the occasion of the opening in June 1998, Nancy Spero and Barbara Gross took touching photographs that once again illustrate how close the relationship had remained over the years (Fig. 14). The two women can be seen standing in front of a work that Katrin Bettina Müller vividly described in the Berlin newspaper *taz*: ‘On the most fragile wall in all of Hellerau, between the pavilions of the forecourt, her [Spero’s] installation begins with the Irish mothermonster Sheela-Na-Gog, who opens her vulva with both hands as wide as a grinning mouth. Sheela’s power, of course, lies in the threat that this maw will snap shut at any moment. She dances on the weathered plaster in the chorus line, glowing in all the colours of graffiti [...]’.¹⁸ During the many years of collaboration, which continued with the artist’s estate after her death in 2009, Barbara Gross was able to immerse herself in Nancy Spero’s world of motifs. She meticulously documented the prototypes contained in the artist’s treasure trove of images, which were repeatedly used in her collages or as stamps. These were published by Roel Arkesteijn in the 2008 *Codex Spero* catalogue and thus documented for posterity.¹⁹

¹ Letter from Nancy Spero to Barbara Gross, New York, 20 February 1987.

² Ibid.

³ Burg, Thomas: ‚Acts of Rebellion‘, in: *Nancy Spero. Acts of Rebellion*, exhib. Cat. Museum Folkwang et al., Göttingen 2019, pp. 11–19, here p. 15.

⁴ A.I.R. stands for *Artists in Residence*.

⁵ Nancy Spero, New York, 23 April 1991, in: *Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute*, exhib. Cat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Kunsthalle Barmen / Kunstraum, Wuppertal-Elberfeld / posters by

- Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Kunsthalle Barmen / Kunstraum, Wuppertal-Elberfeld / Plakataktion von Barbara Kruger im Stadtzentrum Wuppertal, Wuppertal 1991, S. 113f.
- ⁶ Kempas, Thomas / Pohlen, Annelie: ‚Zur Ausstellung‘, in: *Nancy Spero. Bilder 1958–1990*, Ausst.-Kat. Haus am Waldsee / Bonner Kunstverein, Berlin / Bonn 1990, S. 7f., hier S. 8.
- ⁷ Vgl. Brief von Valerie Sivilli an Barbara Gross, New York, o. D.
- ⁸ Vgl. Brief von Barbara Gross an Nancy Spero, o. O., 23.02.1991.
- ⁹ Fax von Barbara Gross an Sherie Kley, München, 10.05.1991.
- ¹⁰ Brief von Barbara Gross an Nancy Spero, o. O., 20.12.1988.
- ¹¹ Fax von Nancy Spero an Barbara Gross, New York, 29.04.1991.
- ¹² Die Korrespondenz im Archivbestand (ZADIK, A 113) gibt dazu Auskunft. So schrieb Barbara Gross an Nancy Spero, München, 06.12.1991: „You also expected to do at least one new work with the antique figure of museum for this exhibition.“ Eine erneute Erinnerung folgte im Brief von Barbara Gross an Nancy Spero, 31.01.1992: „We would like to include in the catalogue the new work you make for Ulm. When do you think you are ready? You know that Brigitte wants a piece with the Löwenfrau [...] Your piece can be a smaller one or the diptych (vertical) we are asking for.“ Siehe dazu auch das Interview mit Barbara Gross und Brigitte Reinhardt in dieser Ausgabe des *sediment*, S. 174ff.
- ¹³ Nancy Spero, New York, 05.03.1991.
- ¹⁴ Weskott, Hanne: ‚Vorbild – Abbild – Bild‘, in: *Nancy Spero in der Glyptothek. Arbeiten auf Papier 1981–1991*, Ausst.-Kat. Glyptothek am Königsplatz München / Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus, München 1991, o. S.
- ¹⁵ Vgl. Brief von Barbara Gross an Véronique Dabin (Team der [documenta X]-Ausstellungsleiterin C. David), München, 19.10.1996.
- ¹⁶ Ein erster Beitrag mit dem Titel *Nancy Spero in ihrem New Yorker Studio* von knapp neun Minuten wurde erstmalig im *BR 3* am 09.04.1991 ausgestrahlt. Darin ist Nancy Spero auch mit dem Ausstellungskatalog zur Ausstellung im *Haus am Waldsee* und *Bonner Kunstverein* von 1990 zu sehen. Die Möglichkeit zur Ausstrahlung bot sich wohl recht kurzfristig, wie ein Brief von Barbara Gross an Nancy Spero vom 04.04.1991 verdeutlicht: „Dear Nancy, Tonight I will work with Jacqueline on a short film about you for the Bavarian TV. Yesterday decided and next week to be issued. [...]“. Der Film wurde anschließend auch im *Von der Heydt-Museum Wuppertal* 1991, in der *Glyptothek München* 1991, *Ulmer Museum* 1992 oder in der *Barbara Gross Galerie* anlässlich der Ausstellung *3 Filme – 3 Räume* (07.05.–04.07.1992) vorgeführt.
- ¹⁷ Wiemer, Manfred: ‚Utopie als Spielplan? Das Festspielhaus Hellerau in den 1990er Jahren‘, *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste*, <https://tinyurl.com/hellerau-utopie> (abgerufen am 12.06.2024).
- ¹⁸ Müller, Katrin Bettina: ‚Die Hügel-Taktik der Termiten‘, *taz* 5581, 14.07.1998, S. 16, <https://taz.de/!1335201> (abgerufen am 10.06.2024).
- ¹⁹ O.V.: ‚Spero’s Alphabet of Hieroglyphs‘, in: Roel Arkesteijn (Hrsg.): *Codex Spero. Nancy Spero – Selected Writings and Interviews 1950–2008*, Amsterdam 2008, S. 167–187.
- Barbara Kruger in Wuppertal’s city centre, Wuppertal 1991, pp. 113f.
- ⁶ Kempas, Thomas / Pohlen, Annelie: ‚Zur Ausstellung‘, in: *Nancy Spero. Bilder 1958–1990*, exhib. Cat. Haus am Waldsee Berlin / Bonner Kunstverein, Berlin / Bonn 1990, pp. 7f., here p. 8 [translated].
- ⁷ See: Letter from Valerie Sivilli to Barbara Gross, New York, undated.
- ⁸ See: Letter from Barbara Gross to Nancy Spero, location unknown, 23 February 1991.
- ⁹ Fax from Barbara Gross to Sherie Kley, Munich, 10 May 1991.
- ¹⁰ Letter from Barbara Gross to Nancy Spero, location unknown, 20 December 1988.
- ¹¹ Fax from Nancy Spero to Barbara Gross, New York, 29 April 1991.
- ¹² Correspondence in the archive (ZADIK, A 113) provides information on this. On 6 December 1991, Barbara Gross wrote to Nancy Spero from Munich: ‘You also expected to do at least one new work with the antique figure of museum for this exhibition.’ On 31 January 1992, another reminder followed in a letter from Barbara Gross to Nancy Spero: ‘We would like to include in the catalogue the new work you make for Ulm. When do you think you are ready? You know that Brigitte wants a piece with the Löwenfrau [...]. Your piece can be a smaller one or the diptych (vertical) we are asking for.’ See also the interview with Barbara Gross and Brigitte Reinhardt in this issue of *sediment*, pp. 174ff.
- ¹³ Nancy Spero, New York, 5 March 1991 [translated].
- ¹⁴ Hanne Weskott, ‘Vorbild – Abbild – Bild’, in: *Nancy Spero in der Glyptothek. Arbeiten auf Papier 1981–1991*, exhib. Cat. Glyptothek Munich / Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus, Munich 1991, unpaginated [translated].
- ¹⁵ See: Letter from Barbara Gross to Véronique Dabin (a member of the [documenta X] curatorial team under the direction of C. David), Munich, 19 October 1996.
- ¹⁶ The first contribution, entitled *Nancy Spero in ihrem New Yorker Studio*, was broadcast for the first time on 9 April 1991 on *BR 3* and lasted just under nine minutes. In it, Nancy Spero is shown with the exhibition catalogue for the 1990 exhibition at the *Haus am Waldsee* and the *Bonner Kunstverein*. The opportunity for the broadcast presumably came at very short notice, as a letter from Barbara Gross to Nancy Spero dated 4 April 1991 suggests: ‘Dear Nancy, Tonight I will work with Jacqueline on a short film about you for the Bavarian TV. Yesterday decided and next week to be issued.’ The film was subsequently also shown at the *Von der Heydt-Museum* in Wuppertal in 1991, the *Glyptothek* in Munich in 1991, the *Ulmer Museum* in 1992, and *Barbara Gross Galerie* on the occasion of the exhibition *3 Filme – 3 Räume* (7 May – 4 July 1992).
- ¹⁷ Wiemer, Manfred: ‘Utopie als Spielplan? Das Festspielhaus Hellerau in den 1990er Jahren’, *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste*, <https://tinyurl.com/hellerau-utopie> (last accessed on 12 June 2024) [translated].
- ¹⁸ Müller, Katrin Bettina: ‘Die Hügel-Taktik der Termiten’, *taz* 5581, 14 July 1998, p. 16, <https://taz.de/!1335201> (last accessed on 10 June 2024) [translated].
- ¹⁹ N.N.: ‘Spero’s Alphabet of Hieroglyphs’, in: Roel Arkesteijn (ed.): *Codex Spero. Nancy Spero – Selected Writings and Interviews 1950–2008*, Amsterdam 2008, pp. 167–187.



Münchner Galerien

Gemeinsame Initiativen & Auftritte

„Ab heute ist München für drei Tage das Zentrum der modernen Kunst in Deutschland. So konzentriert wurden hier noch nie Maler, Bildhauer, Fotografen, Installations- und Video-Künstler der Gegenwart präsentiert.“

O.V.: ‚Große Offensive für die Moderne‘, *Abendzeitung*, 09.09.1994 zur Ausstellung *Europa '94*

Munich Galleries – Joint Initiatives and Presence

‘From today, Munich will be the centre of modern art in Germany for three days. Never before have contemporary painters, sculptors, and photographers, as well as installation and video artists, been presented here in such a concentrated form.’

N.N.: ‚Große Offensive für die Moderne‘, *Abendzeitung*, 9 September 1994
(on the exhibition *Europa '94*) [translated]



Wie ein roter Faden zieht sich der Einsatz von Barbara Gross für gemeinsame Initiativen durch ihren beruflichen Werdegang. Schon vor der Eröffnung ihrer Galerie war sie beispielsweise an der Gründung des Vereins *CONTINUUM* zur Förderung von Künstlerinnen beteiligt gewesen.¹ Sie war stets bereit, sich in der Stadt ihres Wirkens zu engagieren, wenn sie die Notwendigkeit und den Handlungsbedarf sah. So auch bei Kooperationen mit Kolleg:innen aus München.

Bereits 1988 wurde die *Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst* gegründet, bei der sich „Galerien zeitgenössischer Kunst die Aufgabe [setzten], gegenwärtige und zukunftsgerichtete Tendenzen in der Kunst zu fördern“². Dazu wurden unterschiedliche gemeinschaftliche Aktivitäten und eine abgestimmte Kommunikation verfolgt. Eine frühe, bis heute bestehende Maßnahme ist die *OPEN ART* in München, die erstmalig im Herbst 1989 veranstaltet wurde. Es eröffneten zeitgleich rund 50 Galerien³, um einen Überblick über aktuelle Entwicklungen in der Gegenwartskunst zu ermöglichen und den Kunststandort München zu stärken. Die *Barbara Gross Galerie* war von Anfang an beteiligt und zeigte bei jener ersten Ausgabe die erste Einzelausstellung von Ida Applebroog in Deutschland. Die Kunstkritikerin Brita Sachs resümierte nach Abschluss der Veranstaltung: „An den Reaktionen der Presse lässt sich ablesen, daß es fraglos ein werbewirksames Unternehmen war.“⁴

Barbara Gross's commitment to joint initiatives has been a constant throughout her professional career. Even before she opened her own gallery, for example, she was involved in the founding of *CONTINUUM*, an association dedicated to the promotion of women artists.¹ She was always willing to get involved when she saw a necessity and a need for action. This also applies to collaborations with colleagues in Munich.

As early as 1988, the *Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst* [Munich Galleries Initiative – Contemporary Art] was founded, in which 'contemporary art galleries set themselves the task of promoting current and future-oriented trends in art'². To this end, various joint activities and coordinated communication were pursued. An early initiative, which still exists today, is *OPEN ART* in Munich, which was first organised in the autumn of 1989. Around fifty galleries opened new exhibitions at the same time³ in order to provide an overview of current developments in contemporary art and to strengthen Munich as an art centre. *Barbara Gross Galerie* was involved from the outset, showing Ida Applebroog's first solo exhibition in Germany in this first edition. The art critic Brita Sachs summed up after the event: 'The reactions of the press show that it was undoubtedly an effective publicity measure.'⁴

160

Abb. 1 / Fig. 1



Am Anfang von Barbara Gross' eigenen Impulsen zu Kooperationen im Galerienkreis stand eine Zusammenarbeit mit ihrem Kollegen Christian Gögger: Vom 4. bis 7. Juli 1991 zeigten sie für ein Wochenende zeitgleich unter dem Titel *COURTESY Galerie Christian Gögger – COURTESY Barbara Gross Galerie* jeweils Arbeiten von sieben Künstler:innen aus ihrem Galerieprogramm, die jedoch unabhängig von der Galeriezugehörigkeit auf beide Galerieräume verteilt worden waren (Abb. 1). In der zugehörigen Pressemitteilung hielten

At the beginning of Barbara Gross's own impulses for cooperation in the gallery circle was a collaboration with her colleague Christian Gögger: from 4 to 7 July 1991, they each showed works by seven artists from their gallery programmes simultaneously for one weekend under the title *COURTESY Galerie Christian Gögger – COURTESY Barbara Gross Galerie*. The works were distributed throughout both gallery spaces regardless of gallery affiliation (Fig. 1). The accompanying press release stated: 'The idea of this exhibition is based

sie fest: „Die Idee dieser Ausstellung beruht auf tatsächlichen oder vermeintlichen Beziehungen der von uns vertretenen Künstlerinnen und Künstler [...]“⁵ Ziel war es, dass die Besucher:innen sich das Konzept der Ausstellung durch das „Begehen beider Galerien“ erschlossen. In den Folgejahren 1992 und 1993 kam es dann unter dem Titel *Rundgang ‚Altstadtring‘* zu gemeinsamen Eröffnungen mit weiteren, in räumlicher Nähe liegenden Galerien.⁶

Dieser Austausch führte dann auch zu einer Bewerbung der Kolleg:innen Barbara Gross, Susanne Albrecht, Christian Gögger, Karl Pfefferle, Walter Storms und Bernhard Wittenbrink für eine gemeinsame Messekoje auf der Kunstmesse ARCO in Madrid vom 13. bis 18. Februar 1992. Jede Galerie präsentierte Künstler:innen aus dem eigenen Programm. Für ihren Auftritt gaben sie eine eigene zweisprachige Zeitung namens *Galerias de Munich/Galerien aus München* (Abb. 2) heraus, um auf die gemeinschaftlichen Aktivitäten und Kunstvermittlung ihrer Münchner Galerien aufmerksam zu machen.

on actual or presumed relationships between the artists we represent.⁵ The aim was for visitors to discover the concept of the exhibition by ‘visiting both galleries’. In the following years, 1992 and 1993, parallel openings were organised with other galleries in the vicinity under the title *Rundgang ‚Altstadtring‘* [Tour of the Old Town Ring Road Galleries].⁶

This exchange also led to a successful application by the colleagues Barbara Gross, Susanne Albrecht, Christian Gögger, Karl Pfefferle, Walter Storms, and Bernhard Wittenbrink for a joint stand at the ARCO art fair in Madrid from 13 to 18 February 1992. Each gallery presented artists from its own programme. For their presence at the art fair, they published their own bilingual newspaper entitled *Galerias de Munich/Galerien aus München* (Fig. 2) to draw attention to the joint activities and art mediation of their galleries in Munich.

Abb. 2 / Fig. 2



A las Galerias de Arte de Munich les tira Madrid / pagina 3

Galerias de Munich

GALERIEN AUS MÜNCHEN · GALERIEN AUS MÜNCHEN

Ano I / Nr. 1

puesto 3B - 347 / 3C 363

Munich / Madrid, 13. - 18. Febrero 1992

Streiflicht

Por supuesto que uno puede a causa del arte viajar hasta Nueva York, pero primero hay que pasar sobre el ancho mar, idea que ya a Cristóbal Colón tampoco agradaba. - Pensemos adónde quería ir y adónde finalmente llegó - Y segundo, en este momento el arte actual está en Europa, incluso el arte venido de América.

Y ya que nos quedamos en Europa, entonces por qué no en la metrópolis del arte del futuro. Y ya estamos en ella, en Munich, no en Colonia.

Porque aquí se hace música, y no solamente la música de bombo y platillo, incluso hasta lo más avanguardista se deja descubrir aquí, en las Galerias domiciliadas en Munich.

Qué alegría para los europeos, y en particular para los españoles, que el arte más actual se encuentra ya directamente a su puerta.

Porque lo que miles de turistas alemanes ya podían hacer desde años, - la excursión colectiva a España - es ya para los españoles amigos del arte fácil de realizar, sólo ir desde el sur de Europa al sur de Alemania.

Y todo esto sólo a causa del arte.

Pero ya no a causa del Sr. Durero y Rubens, no, hoy a causa del interés a todo lo actual en Munich.

Esto se encuentra sólo en Munich, pero no en la fiesta de la cerveza en octubre, sino en las Galerias de Arte. Good sailing.

Natürlich kann man der Kunst wegen auch nach New York reisen. Aber erstens muß man dann über das weite Wasser, was schon Kolumbus gar nicht so gefiel. Man denke wo er hin wollte und wo er dann schließlich ankam.

Und zweitens ist die aktuelle Kunst zur Zeit sowieso in Europa, auch wenn sie aus Amerika kommt. Und wenn wir schon in Europa bleiben dann doch in der Kunstmetropole der Zukunft. Und schon sind wir in München und nicht in Köln. Denn hier spielt die Musik und nicht nur Blasmusik, sondern auch die Avantgarde läßt sich hier in den ansässigen Münchner Galerien entdecken. So freut es jeden Europäer und Spanier im besonderen, daß er nun die neueste Kunst direkt vor seiner Haustür findet. Denn was tausende von deutschen Touristen schon seit Jahren konnten, den kollektiven Ausflug nach Spanien, das wird der spanische Kunstfreund mit Leichtigkeit

Se amplía la participación de las Galerias de arte de Munich en Arco '92 Madrid

Arte Internacional en Munich

En la Feria del Arte de este año en Madrid se presentan conjuntamente en un Stand cinco galerias importantes de Munich.



Conferencia en la gliptoteca, Munich (el primer museo al norte de los Alpes): (de izquierda a derecha) Christian Gögger, Walter Storms, Karl Pfefferle, Susanne Albrecht, Bernhard Wittenbrink, Barbara Gross

Son las Galerias Albrecht, Gögger, Gross, Pfefferle y Wittenbrink. El número de Stand de este grupo es el 3B-347 / 3C-363.

Estas Galerias exponen a los artistas Borofsky, Hodges, Paeffgen, Vaccari, Sieverding, Prangenberg, Dokoupil, Adamski, Demary y Dirmaichner.

Este Stand de conjunto, está también pensado para informar sobre la tan activa vida «la movida» de las Galerias en Munich. El visitante a la Feria, puede aquí informarse ampliamente del panorama múltiple de las Galerias en Munich. Aparte de este grupo, también toman parte en ARCO dos Galerias más de Munich. Son la Galeria Walter Storms con el Stand Nr. B 329, y la Galeria Mosel & Tschechow.

La Galeria Storms expone al ya internacionalmente conocido escultor de Munich, Albert Hien, en un «One man show».

Münchner Galerien stellen sich vor

Am Pulsschlag der Zeit

«Die bildenden Künste gehören zu den ältesten und elementarsten Lebensäußerungen des Menschen. Sie leisten einen ständigen entscheidenden Beitrag zur Reflexion des Menschen über seine Existenz, seine persönliche ebenso wie seine gesellschaftliche. Wie alle Künste und Wissenschaften hat auch die bildende Kunst Anspruch auf ein eigenes Forum, und dieses Forum ist das Museum.» Das sind Auszüge aus einem programmatischen Manifest des Kunsthistorikers Lucius Grisebach, der für sein Museum in Nürnberg kämpft. Jeder Kunstfreund würde das sofort

Las Galerias de Munich se presentan con la pulsación del tiempo

Das zentrale Foto des Titelblatts entstand während eines Fotoshootings in der Porträtsammlung antiker Skulpturen in der Münchner Glyptothek im Januar 1992 (Abb. 3).

The main photograph on the cover page was taken during a photo-shoot in the collection of ancient Greek portraits at the Glyptothek in Munich in January 1992 (Fig. 3).



Abb. 3 / Fig. 3

Dies war möglich, da Barbara Gross durch die Vermittlung der Ausstellungen *Jim Dine in der Glyptothek* (1990) und *Nancy Spero in der Glyptothek* (1991) einen guten Kontakt ins Haus hatte. In einem ausführlichen, reich bebilderten Beitrag in der Zeitung wurde jede Galerie mit ihrem Programm und ihren Eigenarten durch die Kunstkritikerin Hanne Weskott vorgestellt. Darüber hinaus gab es eine Übersicht der Galerie-Ausstellungslaufzeiten in München, Hinweise auf Museumsausstellungen der Künstler:innen aus den Galerien und auch Werbung für die nächste anstehende *OPEN ART*. Barbara Gross präsentierte auf der *ARCO* ihre Künstler:innen Silvia Bächli, Jürgen Partenheimer, Norbert Prangenberg, Katharina Sieverding und Nancy Spero. Wie Fotos aus dem Archiv dokumentieren, empfing sie auf dem Messestand unter anderen die Berliner Sammlerin Erika Hoffmann (Abb. 4) oder den Galeristen Gerd Harry Lybke der *Galerie Eigen + Art* (Abb. 5), der interessiert in der Zeitung blätterte. In einer weiteren Messekooperation stellten die Galerien Albrecht, Gögger, Gross, Pfefferle und Wittenbrink im selben

This was made possible by Barbara Gross's good contacts with the Glyptothek through the mediation of the exhibitions *Jim Dine in der Glyptothek* (1990) and *Nancy Spero in der Glyptothek* (1991). In a detailed, richly illustrated article in the newspaper, the art critic Hanne Weskott presented each gallery with its programme and special features. In addition, there was an overview of gallery exhibitions in Munich, information on museum exhibitions by artists from the galleries, and publicity for the next *OPEN ART*. At the *ARCO*, Barbara Gross presented her artists Silvia Bächli, Jürgen Partenheimer, Norbert Prangenberg, Katharina Sieverding, and Nancy Spero. Archive photographs document visitors to the stand, including the Berlin collector Erika Hoffmann (Fig. 4) and the gallerist Gerd Harry Lybke from *Galerie Eigen + Art*, Leipzig and Berlin (Fig. 5), who can be seen leafing through the newspaper with interest. In another cooperative presentation, the galleries Albrecht, Gögger, Gross, Pfefferle, and Wittenbrink exhibited together at the *ARTRAI* art fair in Amsterdam in 1992. The stand included works by Joel Fisher, Norbert

Jahr 1992 auf der Kunstmesse ARTRAI in Amsterdam zusammen aus. Aus dem Programm der *Barbara Gross Galerie* waren auf dem Messestand Arbeiten von Joel Fisher, Norbert Prangenberg und Nancy Spero dabei.



Abb. 4 / Fig. 4

Ab Ende des Jahres 1992 intensivierte Barbara Gross dann ihren Einsatz in der *Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst*, indem sie in der Mitgliederversammlung am 14. Dezember 1992 in der Nachfolge von Susanne Albrecht einen Platz im Vorstand übernahm.⁷ Zu diesem Zeitpunkt waren auch Karl Pfefferle (Sprecher), Walter Storms, Bernhard Wittenbrink und Charlotte Zander Vorstandsmitglieder. Bereits im September 1992 war zur *OPEN ART* unter der Federführung von Bernhard Wittenbrink vom Vorstand der Initiative erstmalig die Vierteljahrespublikation *KRITIK – zeitgenössische Kunst in München* herausgegeben worden. Sie wurde fortgeführt, weiterentwickelt und existierte bis 1996. Zur ebenfalls weiterhin kontinuierlich veranstalteten *OPEN ART* wurde 1993 ein von Alfred Bielek moderiertes Podiumsgespräch mit den Sammler:innen Günther Förg, Ingvild Goetz, Hans Grothe, Cornelius Tittel und Helmut Zambo zum Thema *Passion oder Spekulation* organisiert.

Besondere Energie steckten die Vorstandsmitglieder Barbara Gross, Karl Pfefferle, Walter Storms und Bernhard Wittenbrink unter Hinzuziehung des Kollegen Christian Gögger – der später für Charlotte Zander auch in den Vorstand der Initiative eintrat – in dieser Zeit in das Projekt *EUROPA'94. Junge europäische Kunst in München*: Sie organisierten eine Ausstellung mit 85 Künstler:innen aus Europa in öffentlichen Räumen der Stadt München. Als Ausstellungsorte dienten dem groß dimensionierten Unterfangen 4.000 qm der Messehallen MOC (*Munich Order Center*, Abb. 6), die Lothringerstraße 13 und die Rathausgalerie. Die Stadt München

Prangenberg, and Nancy Spero from the programme of *Barbara Gross Galerie*.



Abb. 5 / Fig. 5

At the end of 1992, Barbara Gross intensified her involvement with the *Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst* by succeeding Susanne Albrecht as a member of the board at the general meeting on 14 December 1992.⁷ Other members of the board at that time were Karl Pfefferle (spokesman), Walter Storms, Bernhard Wittenbrink, and Charlotte Zander. The quarterly journal *KRITIK – zeitgenössische Kunst in München*, which the Initiative had published for the first time in September 1992 parallel to *OPEN ART* under the direction of Bernhard Wittenbrink, was continued and developed further and lasted until 1996. In 1993, Alfred Bielek moderated a panel discussion with the stakeholders Günther Förg, Ingvild Goetz, Hans Grothe, Cornelius Tittel, and Helmut Zambo on the subject of *Passion or Speculation for OPEN ART*, which was also continued.

During this time, the board members Barbara Gross, Karl Pfefferle, Walter Storms, and Bernhard Wittenbrink, together with their colleague Christian Gögger – who later joined the initiative's board as Charlotte Zander's successor – put particular energy into the project *EUROPA'94. Junge europäische Kunst in München* [Europe '94: New European Art in Munich], an exhibition of eighty-five artists from all over Europe in public spaces throughout the city of Munich. The exhibition venues for this major undertaking were 4,000 square metres of the MOC (*Munich Order Centre*, Fig. 6), Lothringerstrasse 13, and the Rathausgalerie. The City of Munich supported the event by providing the space free of charge. Other sponsors included the *Siemens Kultur Programm* [Siemens Cultural Program], the *Hypo-Kulturstiftung* [Hypo Cultural Foundation],

unterstützte durch die kostenlose Bereitstellung der Flächen. Den Organisator:innen gelang es, u. a. mit dem *Siemens Kultur Programm*, der *Hypo-Kulturstiftung* und der *Kulturstiftung der Stadtsparkasse München* weitere Sponsoren zu finden. Inhaltlich referierte das Projekt auf eine Schau namens *Europa '79*, die 20 Jahre früher ebenfalls von Galerist:innen in Stuttgart organisiert worden war und eine große Resonanz erfahren hatte. Ziel war ein Überblick zu junger Kunst aus ganz Europa, die vorwiegend mit Hilfe von Galerist:innen in den verschiedenen Ländern ausgewählt wurde. Dazu bereisten die Organsator:innen viele Länder auf eigene Kosten – Barbara Gross war maßgeblich für Österreich, Frankreich und Belgien zuständig. In der Presse wurde des Öfteren ein Schwerpunkt auf den östlichen Ländern Europas – vor allen Dingen Russland – thematisiert, so auch von Beate Valentin im *Handelsblatt*: „Besonderes Augenmerk haben die Verantwortlichen [...] auf die ost-europäischen Länder gerichtet. Und in der Tat, diese

and the *Kulturstiftung der Stadtsparkasse München* [Cultural Foundation of the Munich Municipal Savings Bank]. Thematically, the project drew on an exhibition entitled *Europa '79*, which had also been organised by gallerists in Stuttgart twenty years earlier and had met with great success. The aim was to provide an overview of young art from all over Europe, selected mainly with the help of gallerists in the various countries. The organisers travelled to many countries at their own expense – Barbara Gross was mainly responsible for Austria, France, and Belgium. In the press, a focus on the Eastern European countries – especially Russia – was often discussed, as Beate Valentin wrote in the business newspaper *Handelsblatt*: ‘The organisers [...] paid particular attention to the Eastern European countries. And indeed, these contributions are impressive.’⁸ According to the organisers, a curator was deliberately dispensed with in order to emphasise that the ‘art trade is an important driving force for the art scene’,

Europa '94

Junge europäische Kunst in München

Munich Order Center (M.O.C.)
Lilienthalallee 40
Künstlerwerkstatt
Lothringer Straße 13
Galerie im Rathaus
(Videoprogramm)
Ausstellungsraum
Nußbaumstraße 14

Eröffnung am Donnerstag, den 8. September 1994
um 18 Uhr im M.O.C. durch Oberbürgermeister Christian Ude
um 20 Uhr in der Künstlerwerkstatt durch Kulturreferent Siegfried Hummel

Dauer der Ausstellung
9. bis 28. September 1994

Öffnungszeiten
von 11–18 Uhr, am 9./10./11. September danach täglich 13–18 Uhr

Idea, Konzeption und Organisation
Christian Gögger
Barbara Gross
Karl Pfeifferle
Walter Storms
Bernhard Wittenbrink

Schirmherrschaft
Hilmar Hoffmann,
Goethe-Institut

Sponsoren
Landeshauptstadt München
Kulturstiftung der Stadtsparkasse
Süddeutsche Zeitung
Hotel Bayerischer Hof
Bayerischer Hotel- und Gaststättenverband
Münchner Messe
Marshalltheater
Europ. Kommission, Vertr. München
Hotel Maritim
The British Council
Association Française d'Action Artistique
Institut Français de Munich
Europäisches Patentamt
MIH - Wassertechnik GmbH
Ministerie Vlaamse Gemeenschap
Silgmann GmbH

Information
Büro Europa '94
Jahnstraße 18
80489 München
Telefon 089/2 60 55 80
Fax 089/2 60 58 68

Alexis Cassel
Telefon 089/2 34 42 75
Fax 089/2 34 36 15

In Zusammenarbeit mit
Siemens Kulturprogramm



Abb. 6 / Fig. 6

Beiträge sind beeindruckend.“⁸ Laut eigenen Angaben wurde bewusst auf eine/n Kurator:in verzichtet, um zu zeigen, dass der „Kunsthandel ein wichtiger Motor für die Kunstszene ist“⁹, wie Bernhard Wittenbrink festhielt. Eine Seltenheit in der damaligen Zeit war, dass die beteiligten Künstler:innen für die Realisierung der künstlerischen Arbeit ein Honorar sowie zusätzlich die Erstattung von Reise- und Übernachtungskosten erhielten. Die Kunstkritikerin Hanne Weskott fasste in einem im Archiv von Barbara Gross (ZADIK, A 113) bewahrten nachträglich geschriebenen Manuskript zusammen: „Es ging um den für Außenstehende, und dazugehören vielfach auch Galeristen mit internationalen Kontakten, nicht leicht auffindbaren Bodensatz der Kunstszene, wo sich möglicherweise das vorbereitet, was einmal wichtig werden kann. Es ging, und das sei einmal festgestellt, um einen geradezu idealistischen Ansatz und nicht um Geschäftserweiterung. Es ging darum den Staub im eigenen Gehirn wegzublasen und sich und den anderen, die Augen zu öffnen.“¹⁰ Zeitlich wurde die Ausstellung mit der *OPEN ART 94* synchronisiert und dementsprechend in den Herbst des Jahres gelegt. Das damit bereits sehr dichte Programm wurde zusätzlich noch durch den von den fünf Galerist:innen organisierten *1. Europäischen Galeristenkongress* im Marstall am 9. September 1994 (Abb. 7) ergänzt, der anstelle der früheren Podiumsgespräche zur *OPEN ART* stattfand.

Das vom Vorstand angestoßene Projekt fand jedoch im Laufe der Vorbereitungen bei einer Mehrheit von Mitgliedern der Initiative keinen Anklang mehr und es kam zu größeren Auseinandersetzungen, die auch in die Öffentlichkeit getragen wurden. Unter anderem berichtete die *Süddeutsche Zeitung* 1994 mehrfach: Birgit Sonna verwies Anfang Juni auf die Kritikpunkte der Proteste von Mitgliedern aus der Initiative, die einen fehlenden detaillierten Kostenplan und ein „inhaltlich fundiertes Programm“ bemängelten sowie eine Konkurrenz zur *OPEN ART* befürchteten.¹¹ Unter dem Titel *Zerbricht der Galerienverein?* fasste sie den Konflikt dann im August resümierend zusammen: „Bei einer Abstimmung Ende Juni fiel das Votum eindeutig gegen die Europa-Schau aus: 28 der Galeristen stimmten dagegen, 21 waren dafür. Nun muß der Vorstand die Ausstellung eben in eigener Verantwortung durchziehen, [...]“¹² Dementsprechend fungierten die fünf Galerist:innen dann als alleinige Verantwortliche. Nach Abschluss der Veranstaltung traten sie Ende 1994 als gesamter Vorstand der Initiative kollektiv zurück.¹³ Darüber hinaus wurde die Satzung geändert, so dass der Vorstand zukünftige Aktivitäten mit den anderen Mitgliedern abstimmen musste. Im Archiv von Barbara Gross ist der Pressepiegel zu *Europa '94* erhalten. Er veranschaulicht

as Bernhard Wittenbrink noted.⁹ A rarity at the time was that the participating artists received a fee for the realisation of their artistic work, as well as reimbursement of travel and accommodation expenses. In a manuscript preserved in Barbara Gross's archive (ZADIK, A 113), the art critic Hanne Weskott later summarised: 'It was about the sediment of the art scene that was not easy to find for outsiders, and this often includes gallerists with international contacts, where what might one day become important was possibly being prepared. It was, and this should be emphasised, about an almost idealistic approach and not about business expansion. It was about blowing away the dust in one's own brain and opening one's own eyes, as well as those of others.'¹⁰ The exhibition was timed to coincide with *OPEN ART 94* and therefore took place in the autumn of that year. The already very dense programme was supplemented by the *1. Europäischen Galeristenkongress* [First European Gallerists' Congress] organised by the five gallerists at the Marstall on 9 September 1994 (Fig. 7), which took place in conjunction with *OPEN ART* instead of the earlier panel discussions.

In the course of the preparations, however, the project initiated by the board no longer met with the approval of the majority of the Initiative's members, and major disputes arose, which also became public. The *Süddeutsche Zeitung*, among others, reported several times in 1994: at the beginning of June, Birgit Sonna referred to the points of criticism of the protests by members of the Initiative, who decried the lack of a detailed cost plan and a 'thematically oriented programme' and feared competition with *OPEN ART*.¹¹ In August, she summarised the conflict under the title *Zerbricht der Galerienverein?* [Will the Gallery Association Collapse?]: 'In a vote at the end of June, the majority was clearly against the Europa show: twenty-eight of the gallerists voted against, twenty-one in favour. Now the board has to organise the exhibition on its own responsibility.'¹² Accordingly, the five gallerists acted as sole organisers. After the end of the event, they collectively resigned as the (almost complete) board of the Initiative at the end of 1994.¹³ In addition, the statutes were amended to require the board to coordinate future activities with the members. The press review of *Europa '94* is kept in Barbara Gross's archive. On the one hand, it illustrates the great media attention the exhibition project received (Fig. 8), and on the other, it shows that the project was judged very differently. As Brita Sachs summarised in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: 'After a short period of preparation, the five [responsible gallerists] presented a result for discussion that, despite fluctuations in quality, can be seen as a successful attempt at a snapshot and presents several refreshing positions.'¹⁴



Junge europäische Kunst in München, 9. - 28. September 1994

1. Europäischer Galeristenkongreß

Freitag, 9.9.1994

Marstall, Marstallplatz 1

Beginn: 10 Uhr

Begrüßung: Dr. Reinhard Wieczorek, Wirtschaftsreferent der Stadt München

Katrin Rabus, Bremen: "Vom Kunsthändler zum Galeristen - ein europäisches Berufsbild" (deutsch)

Konstantin Akinsha, Moskau: "Der Galerist - ein neuer Beruf in Rußland" (englisch)

Viktor Misiano, Moskau: "Vermittlung zeitgenössischer Kunst in der GUS" (englisch)

Biljana Tomic, Belgrad: "Kunstvermittlung und Künstlerförderung im ehemaligen Jugoslawien" (englisch)

Enrico Pedrini, Mailand: "Der Einfluß der Kunstkritik" (englisch)

Lioba Reddeker, Wien: "Studie über Kunstrezeption in Österreich" (deutsch)

Regina Wyrwoll, München: "Kunstmanagement und Vermittlung; Galerie die ideale Form?" (deutsch)

Elke Zimmer, Düsseldorf: "Berufsständliche Organisationen in Europa am Beispiel des BVDG" (deutsch)

Kurzreferate: Galeriearbeit in den einzelnen europäischen Ländern:

Leyla Akinci, Amsterdam (englisch)

Anthony Reynolds, London (englisch)

Viktor Gisler, Zürich (deutsch)

Didier Larnac, Nantes (englisch)

Karel Babicek, Prag (englisch)

Hans Knoll, Wien/Budapest (deutsch)

Pawel Sosnowski, Warschau (englisch)

Ende: ca. 17 Uhr

Büro und Informationen
Jahnstraße 18, 80469 München
Telefon 089/260 81 90, Fax 089/260 58 68

Organisation: Ch. Gögger, B. Gross, K. Pfefferle, W. Storms, B. Wittenbrink

In Zusammenarbeit mit Siemens Kulturprogramm, Tel. 089/234 42 75, Fax 089/234 36 15

Abb. 7 / Fig. 7

166

einerseits mit welcher großer medialer Aufmerksamkeit das Ausstellungsprojekt begleitet wurde (Abb. 8) und andererseits, dass die Einschätzungen des Projekts sehr unterschiedlich ausfielen. Brita Sachs zieht als Fazit in der F.A.Z.: „Nach knapp bemessener Vorbereitungszeit stellten die fünf [verantwortlichen Galerist:innen] ein Ergebnis zur Diskussion, das trotz Niveauschwankungen als gelungener Versuch einer Momentaufnahme gesehen werden kann und manche erfrischende Position vorführt.“¹⁴

Barbara Gross's next extensive collegial commitment in Munich followed in 2010 with the establishment of another format, realised with the participation of a total of nineteen selected galleries: together with Karl Pfefferle and Matthias Kunz, she was responsible for initiating and organising the *Kunstwochenende* [Art Weekend], which took place annually until 2016.



HEKTISCHE AKTIVITÄT bis zur letzten Minute: Gestern abend wurde im Munich Order Center die Ausstellung „Europa '94“ eröffnet. Photo: Stephan Rumpf

Der Härtestest für kunstgewohnte Augäpfel

Soviele Ausstellungen wie an diesem Wochenende wurden in Münchner Galerien und Museen noch nie auf einen Schlag eröffnet

Ein Kunstwochenende wie dieses gab es noch nie in München: Wer will, kann von heute um 18 Uhr an bis zum Sonntagabend so lange Bilder, Skulpturen, Objekte, Installationen und Plastiken ansehen, bis ihm sozusagen die Augäpfel aus dem Gesicht fallen. Denn nicht nur die mittlerweile schon traditionelle „Open art“, das zum sechsten Mal stattfindende offene Galerienwochenende, wird heute abend in mehr als 60 Galerien eröffnet – auch weit draußen in Freimann, im postmodernen Messebau des „Munich Order Centers“ gibt es von heute an Künstler aus ganz Europa zu sehen. Dort, in der Galerie im Rathaus und in der Künstlerwerkstatt Lothringer Straße zeigen fünf Münchner Galeristen – der Vorstand des Galeristenverbands – die ehrgeizige Schau „Europa '94“ mit 87 Teilnehmern aus allen Ländern des europäischen Kontinents. Und als wären die Münchner Kunstliebhaber damit nicht schon mehr als ausreichend bedient, stellt Ausstellungschef Christoph Vitali vom Haus der Kunst heute abend 15 Künstler aus München in seinen Räumen vor. Unter dem Titel „Scharf im Schauen“ zeigt er aktuelle Kunst aus der Stadt – sicher soll diese Schau auch ein Gegenkonzept aufzeigen zur gerade ebenfalls im Haus der Kunst laufenden „Großen

Kunstaussstellung“. Man darf sicher sein, daß der kämpferische Schweizer Vitali, der gar nicht glücklich ist über die Münchner Künstlervereinigungen, denen er immer wieder Platz einräumen muß, mit „Scharf im Schauen“ auch darlegen will, was er unter guter Kunst aus eigener, örtlicher Produktion versteht. Mit dabei sind unter anderem Michael Hofstetter, Sabrina Hohmann, Stephan Huber, Verena Kraft / Kurt Petz, Beate Passow, Matthias Wähner, Andreas von Weizsäcker und Michael Wesely. (Bis 30. Oktober; Öffnungszeiten: montags 11-18 Uhr, dienstags bis freitags 11-22 Uhr, samstags, sonntags und feiertags 10-19 Uhr. Eintritt sechs Mark, ermäßigt vier Mark.)

Europa, nun also doch

Wenn Vitali möglicherweise eine Kontroverse beginnen will mit „Scharf im Schauen“, so haben die Organisatoren von „Europa '94“ den Ärger schon hinter sich. Eigentlich sollte das ehrgeizige Ausstellungsprojekt im „Munich Order Center“, in der Galerie im Rathaus und in der Künstlerwerkstatt Lothringer Straße ja von der „Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst“ zusammen mit dem Siemens-Kulturprogramm und der Stadt organisiert werden. Aber da hatte

der Vorstand des Galeristenvereins sich offensichtlich verschätzt. Wegen dieser Ausstellung, die mit 87 Künstlern aus nahezu allen europäischen Ländern einen Überblick über das zeitgenössische Kunstschaffen liefern soll, kam es zu heftigen Auseinandersetzungen innerhalb des Vereins (die SZ berichtete). Mittlerweile sollen sich die Wogen angeblich wieder geglättet haben – trotzdem wird die Ausstellung jetzt von den fünf Galeristen Christian Gögger, Barbara Gross, Karl Pfefferle, Walter Storms und Bernhard Wittenbrink sozusagen im Alleingang durchgezogen. Dem Kunstfreund kann das erstmal gleichgültig sein. Beim ersten Gang durch die Räume im MOC (Lilienthalallee 40, Eingang 4, zweiter Stock; am besten erreichbar mit der U6, Station Kieferngarten) konnte man immerhin das eine oder andere interessante Werk sehen. Gespannt darf man wohl vor allem auf die zahlreichen osteuropäischen Künstler sein. Der Eintritt zu „Europa '94“ ist in der Rathausgalerie (Videoprogramme) und in der Künstlerwerkstatt (vorwiegend Installationen) kostenlos, im MOC kostet er acht Mark, für Schüler, Studenten und Rentner vier Mark. Es erscheint ein Katalog (100 Seiten, zehn Mark. Öffnungszeiten: bis

28. September täglich 13-18 Uhr, heute, morgen und übermorgen schon ab 11 Uhr).

Fast durchwegs kostenlos (mit Ausnahme des Open-Art-Festes am Sonntag um 19 Uhr in der Nobeldisco P 1 im Haus der Kunst) ist dagegen die „Open Art“, die dieses Wochenende wieder in mehr als 60 Galerien läuft. Eröffnet wird sie heute abend um 18 Uhr, bis 21 Uhr kann man sich einen ersten Überblick verschaffen. Richtig verschärft kann man sich die Kunst dann am Wochenende antun: Am Samstag sind alle Galerien von 11 Uhr an bis 18 Uhr geöffnet, am Sonntag von 13 bis 18 Uhr.

Auch heuer wieder Führungen

Auch heuer wieder finden Führungen statt; Beginn ist am Samstag um 11 Uhr und am Sonntag um 13 Uhr (Treffpunkt Galerie Spielvogel und Galerie Six Friedrich), an beiden Tagen um 14 Uhr (Galerie Dany Keller) und um 15 Uhr (Galerie Barbara Gross). Vorher sollte man sich telefonisch unter der Nummer 260 81 90 anmelden (Unkostenbeitrag: acht Mark). Außerdem gibt es wieder einen Fahrdienst zwischen den einzelnen Galerien; ein Fahrplan liegt in den Ausstellungsräumen aus. FRANZ KOTTEDEK

167



Lilienthalallee 40

2. Etage

Abb. 8 / Fig. 8

Nußbaum
F219

R0m

Formento
E214
Sossella

Hybert
E213

Furn
E212

Twin Gabriel

Claudia &
E223
Müller

Bestukla
E224
Chernishov

Brener
F217

Prihoda
F218

Das nächste umfassendere kollegiale Engagement von Barbara Gross in München folgte 2010 mit der Etablierung eines weiteren, unter Mitwirkung von insgesamt 19 ausgewählten Galerien realisierten Formats: Zusammen mit Karl Pfefferle und Matthias Kunz war sie verantwortliche Initiatorin und Organisatorin des *Kunstwochenendes*, welches bis 2016 Bestand hatte.

There was a joint opening evening, an exclusive seated dinner for invited guests on Saturday evening at *Schumann's*, and special programme items in the galleries over the weekend. In 2011, these included a talk with Hans-Ulrich Obrist and a discussion with Didier Hubermann.



Abb. 9 / Fig. 9

Es gab einen gemeinsamen Eröffnungsabend, ein exklusives, gesetztes Essen am Samstagabend im *Schumann's* für geladene Gäste und Sonderprogramm-punkte am entsprechenden Wochenende in den Galerien. Zu diesen gehörte 2011 u. a. ein Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist oder eine Diskussion mit Didier Hubermann. 2013 gab es Kurator:innengespräche u. a. mit Okwui Enwezor oder Susanne Gaensheimer. Veranstaltungen in den Museen wie Führungen in der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus* oder in der *Espace Louis Vuitton* sowie eine Party im *Museum Brandhorst* 2015 ergänzten das Programm. Besonderer Wert wurde auf Formate bei privaten Sammler:innen gelegt, die ihre Häuser öffneten. Zur gemeinsamen Kommunikation nach außen zählte eine Zusammenarbeit mit der Kunstzeitschrift *Monopol*: Nach anfänglicher Anzeigenschaltung 2010, wurde diese 2011 erweitert und zum ersten Mal in der Geschichte von *Monopol* in ein achtseitiges München-Spezial der Novemberausgabe ein herausnehmbares Faltblatt zum *Kunstwochenende* (Abb. 9) mit Listung der Galerien, Veranstaltungen und einem Stadtplan eingehaftet. Darüber hinaus wurde beispielsweise am 13. April 2011 der *Monopol-Sammlertalk* zum Thema *Kunstszene München* mit Münchner Sammler:innen und Kurator:innen – Katharina von Perfall, Sigrid Löscher-Lorenz, Arnold Lösler, Bernhart Schwenk und Herbert Kopp – auf der *ART COLOGNE* veranstaltet (Abb. 10). An den Veranstaltungen nahmen auch Kurator:innen der Münchner Institutionen teil, deren „Verbundenheit in der Szene“¹⁵ Evelyn Vogel in ihrem kritisch-reflektierenden Bericht zum letzten *Kunstwochenende* 2016 festhielt.

In 2013, there were curator talks with Okwui Enwezor and Susanne Gaensheimer, among others. Events in the museums, such as guided tours at the *Städtischen Galerie im Lenbachhaus* [Municipal Gallery in the Lenbachhaus] and the *Espace Louis Vuitton* and a party at the *Museum Brandhorst* in 2015, rounded off the programme. Special emphasis was placed on formats with private collectors who opened their homes. Joint external communication included a collaboration with the German art magazine *Monopol*: after initial advertising in 2010, this was expanded in 2011 and, for the first time in the history of *Monopol*, a removable flyer on the *Kunstwochenende* (Fig. 9), with a list of galleries and events, as well as a city map, was inserted into an eight-page ‘Munich Special’ in the November issue. In addition, on 13 April 2011, for example, the *Monopol-Sammlertalk* [Monopol Magazine’s Collectors’ Talk] on the subject of the Munich Art Scene took place at the *ART COLOGNE* with Munich collectors and curators – Katharina von Perfall, Sigrid Löscher-Lorenz, Arnold Lösler, Bernhart Schwenk, and Herbert Kopp (Fig. 10). The events were also attended by curators from Munich institutions, whose ‘solidarity with the scene’¹⁵ was noted by Evelyn Vogel in her critical and reflective report on the last *Kunstwochenende* in 2016.

- ¹ Siehe hierzu den Beitrag von Brigitte Jacobs van Renswou in diesem *sediment*, S. 34ff.
- ² Antrag für eine Förderung beim Kunstfonds e.V.
- ³ Sachs, Brita: ‚Der schöne Schein und das miese Sein‘, *F.A.Z.* 233, 07.10.1989, S. 33.
- ⁴ Ebd.
- ⁵ Pressemitteilung von Barbara Gross und Christian Gögger zur Ausstellung *COURTESY Galerie Christian Gögger – COURTESY Barbara Gross Galerie*.
- ⁶ Auf den Einladungskarten waren beispielsweise für die Eröffnung am 07.05.1992 neben den Galerien Gross und Gögger auch Pfefferle, Tanit, Waßermann, Herzer und das Kunstforum genannt. Zur Eröffnung am 21.01.1993 wird die *Galerie Carla Fuehr* statt des Kunstforums aufgeführt. Ein weiteres Format waren Führungen, die beispielsweise am 23.10.1993 durch die Galerien am Altstadttring angeboten wurden.
- ⁷ Siehe Protokoll zur Mitgliederversammlung am 14.12.1992.
- ⁸ Valentin, Beate: ‚Originelle Objekte aus Osteuropa‘, *Handelsblatt* 175, 09.10.1994, S. G3.
- ⁹ Bernhard Wittenbrink, in: Valentin, Beate: ‚Ein Netzwerk der Galerien‘, *Handelsblatt*, 21.07.1994.
- ¹⁰ Weskott, Hanne: *Europa 94*, Manuskript, S. 1.
- ¹¹ Sonna, Birgit: ‚Zoff in der Galeristen-Szene‘, *Süddeutsche Zeitung* 125, 03.06.1994, S. 16.
- ¹² Dies.: ‚Zerbricht der Galerienverein?‘, *Süddeutsche Zeitung* 185, 12.08.1994, S. 14.
- ¹³ Das Protokoll zur Mitgliederversammlung am 28.11.1994 hält unter TO6 den Rücktritt und die Neuwahl des Vorstands fest. Bis auf Walter Storms trat der gesamte Vorstand zurück.
- ¹⁴ Sachs, Brita: ‚Der Häuptling liebt Beuys. Eine Momentaufnahme zeitgenössischer Kunst: Die Ausstellung „Europa 94“ in München‘, *F.A.Z.* 221, 22.09.1994, S. 35.
- ¹⁵ Vogel, Evelyn: ‚Großes Ringen‘, *Süddeutsche Zeitung* 146, 27.07.2016, S. R16.

- ¹ See the essay by Brigitte Jacobs van Renswou in this volume, pp. 34ff.
- ² Application for support from the Kunstfonds e.V. [translated].
- ³ Sachs, Brita: ‚Der schöne Schein und das miese Sein‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 233, 7 October 1989, p. 33.
- ⁴ Ibid. [translated].
- ⁵ Barbara Gross and Christian Gögger, press release for the exhibition *COURTESY Galerie Christian Gögger – COURTESY Barbara Gross Galerie* [translated].
- ⁶ For example, the invitation cards for the opening on 7 May 1992 listed the galleries Pfefferle, Tanit, Waßermann, and Herzer, as well as the Kunstforum, in addition to the galleries Gross and Gögger. For the opening on 21 January 1993, *Galerie Carla Fuehr* was listed instead of the Kunstform. Another format featured guided tours through the galleries on the Altstadttring, for example on 23 October 1993.
- ⁷ See the minutes of the general meeting held on 14 December 1992.
- ⁸ Valentin, Beate: ‚Originelle Objekte aus Osteuropa‘, *Handelsblatt* 175, 9 October 1994, p. G3 [translated].
- ⁹ Bernhard Wittenbrink, in: Valentin, Beate: ‚Ein Netzwerk der Galerien‘, in: *Handelsblatt*, 21 July 1994 [translated].
- ¹⁰ Weskott, Hanne: *Europa 94*, manuscript, p. 1 [translated].
- ¹¹ Sonna, Birgit: ‚Zoff in der Galeristen-Szene‘, *Süddeutsche Zeitung* 125, 3 June 1994, p. 16 [translated].
- ¹² Id., ‚Zerbricht der Galerienverein?‘, *Süddeutsche Zeitung* 185, 12 August 1994, p. 14 [translated].
- ¹³ The minutes of the general meeting on 28 November 1994 record the resignation and election of a new board under agenda item 6. With the exception of Walter Storms, the entire board resigned.
- ¹⁴ Sachs, Brita: ‚Der Häuptling liebt Beuys. Eine Momentaufnahme zeitgenössischer Kunst: Die Ausstellung „Europa 94“ in München‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 221, 22 September 1994, p. 35 [translated].
- ¹⁵ Vogel, Evelyn: ‚Großes Ringen‘, *Süddeutsche Zeitung* 146, 27 July 2016, p. R16 [translated].

Abb. 10 / Fig. 10

KUNSTWOCHENENDE
ART WEEKEND
MÜNCHEN
MUNICH
2011

veranstaltet mit MONOPOL auf der ART COLOGNE
den MONOPOL-Sammlertalk:

KUNSTSZENE MÜNCHEN

Ein Gespräch mit
Katharina von Perfall
Dr. Sigrid Löscher-Lorenz
Dr. Arnold Lösler
Dr. Bernhart Schwenk
Herbert Kopp

Moderation: Silke Hohmann

Mittwoch, 13. April 2011 um 18.30 Uhr

*Digital Guide
of ZADIK*

Digitaler Guide des ZADIK

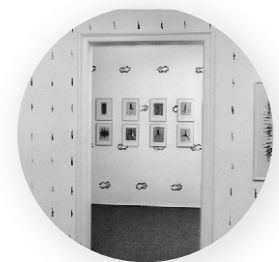


FRESH MUSEUM



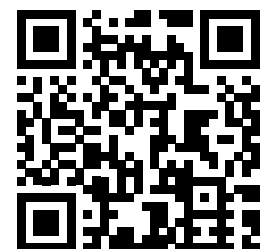
Ergänzend zu unseren kostenfreien Führungen, die jeden ersten Donnerstag im Monat stattfinden, gibt es auf freshmuseum.de einen digitalen Guide zur Ausstellung. Darin enthalten sind informative Texte, faszinierende Fotos und ein Audioguide. Der digitale Guide kann zur Vorbereitung des Ausstellungsbesuchs, währenddessen und zur Vertiefung im Nachhinein genutzt werden. Auch die vorherige Jubiläumsausstellung *30 Years of ZADIK* und zukünftige Projekte werden bei freshmuseum.de mit digitalen Guides zu erleben sein.

In addition to our free guided tours, which take place on the first Thursday of every month, a digital guide to the exhibition is available at freshmuseum.de. It contains informative texts, fascinating photos, and an audio guide. The digital guide can be used for in-depth study before, during and after a visit to the exhibition. The previous anniversary exhibition *30 Years of ZADIK* and future projects can also be experienced with digital guides at freshmuseum.de.



Guide:

www.tinyurl.com/digitalerguide



Interviews

172

*Women Artists
as Protagonists*

**BARBARA
GROSS**

Ergänzend zu den Ergebnissen der Impulsforschung des ZADIK in den Archivbeständen von Barbara Gross geben die beiden folgenden Interviews persönliche Perspektiven auf die Arbeit von Barbara Gross als Galeristin. Einerseits berichtet Brigitte Reinhardt als Direktorin des *Ulmer Museums* (heute: *Museum Ulm*) aus Museumssicht über die viele Jahre währende Zusammenarbeit mit Barbara Gross. Andererseits lässt Brita Sachs als Kunstkritikerin der F.A.Z. an ihren Beobachtungen der Galerie-Aktivitäten aus dem Blickwinkel der Berichterstattung heraus teilhaben.

173

In addition to the results of ZADIK's impulse research in Barbara Gross's archive, the following two interviews offer personal perspectives on Gross's work as a gallerist. On the one hand, Brigitte Reinhardt, director of the *Ulmer Museum* (now *Museum Ulm*), reports on the museum's long-standing collaboration with Barbara Gross. On the other hand, Brita Sachs, art critic for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, shares her observations of the gallery's activities from a journalistic perspective.



Während der mehr als 30 Jahre umspannenden Galerietätigkeit von Barbara Gross realisierte Brigitte Reinhardt, die frühere Direktorin des *Ulmer Museums* (heute *Museum Ulm*), zahlreiche Ausstellungsprojekte mit der Galeristin zu von ihr vertretenen Künstlerinnen – darunter Kiki Smith, Ida Applebroog oder Nancy Spero. Im Interview geben Brigitte Reinhardt und Barbara Gross Einblicke in die Zusammenarbeit zwischen Galerie und Museum und reflektieren über die Ausstellungsprojekte, die sie gemeinsam im *Museum Ulm* verwirklicht haben.

During Barbara Gross's more than thirty years as a gallerist, Brigitte Reinhardt, former director of the *Ulmer Museum* (now *Museum Ulm*), realised numerous exhibition projects with artists represented by the gallery, including Kiki Smith, Ida Applebroog, and Nancy Spero. In this interview, Brigitte Reinhardt and Barbara Gross provide insights into the collaboration between the gallery and the museum and reflect on the exhibition projects they realised together at the *Museum Ulm*.

„Wenige sind so intensiv vom Künstlerischen berührt wie Barbara“

Interview mit Brigitte Reinhardt und Barbara Gross geführt von Nadine Oberste-Hetbleck am 26.01.2024 in Köln (redigierte und ergänzte Fassung)

‘Few are as deeply touched by art as Barbara’

Interview with Brigitte Reinhardt and Barbara Gross, Conducted by Nadine Oberste-Hetbleck in Cologne on 26 January 2024 (edited and supplemented version)

175

Dr. Brigitte Reinhardt war nach einem Studium der Kunstgeschichte in Heidelberg und München mit anschließender Promotion nach einigen beruflichen Stationen – darunter auch Teilhaberin einer Galerie für Münchner Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts in München – von 1980 bis 1990 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Vertreterin des Direktors an der *Galerie der Stadt Stuttgart* (heute *Kunstmuseum Stuttgart*). Seit 1990 war sie (die erste weibliche) Direktorin im *Museum Ulm* und leitete das Haus mit einem breiten Sammlungsbestand fast 20 Jahre bis 2009. Die Kunst der Moderne hatte während der letzten zwei Jahrzehnte ihrer Tätigkeit innerhalb der Ausstellungen zahlenmäßig den Schwerpunkt, und als Lieblingsabteilung hat Brigitte Reinhardt selbst einmal die Sammlung Kurt Fried bezeichnet, zu der auch viele Werke amerikanischer Kunst der 1960/70er Jahre zählen. Neben der Ausstellungsreihe zu spätgotischer Bildhauerei in Ulm initiierte Brigitte Reinhardt u. a. eine Serie von 23 Ausstellungen zu Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, bei der seit 1991 jährlich ein bis zwei Präsentationen zur Arbeit von Künstlerinnen im Programm etabliert wurden.

After studying art history in Heidelberg and Munich and completing her doctorate, Dr Brigitte Reinhardt held a number of professional positions – including partner in a gallery for nineteenth and twentieth century Munich painting – before working as a research assistant and later as deputy director at the *Galerie der Stadt Stuttgart* (now *Kunstmuseum Stuttgart*) [Stuttgart City Gallery (now Stuttgart Art Museum)] from 1980 to 1990. In 1990, she became (the first female) director of the *Museum Ulm*, a position she held for almost twenty years until 2009. In terms of the number of exhibitions presented, modern art was the main focus during the last two decades of her tenure, and Brigitte Reinhardt herself once described the Kurt Fried Collection, which also includes many works of American art from the 1960s and 1970s, as her favourite department. In addition to a series of exhibitions on late Gothic sculpture in Ulm, Brigitte Reinhardt also initiated a series of twenty-three exhibitions in which, since 1991, one or two presentations each year were dedicated to women artists of the twentieth and twenty-first centuries.

Nadine Oberste-Hetbleck (NOH): In unserem heutigen Gespräch würde ich gerne ausgewählte Projekte der Ausstellungsreihe zu Künstlerinnen mit Ihnen besprechen – wie kam es zu den jeweiligen Projekten, wie war die Zusammenarbeit mit Barbara Gross? Bemerkenswert ist, dass von den insgesamt 23 in der Reihe durchgeführten Ausstellungen immerhin acht Künstlerinnen aus dem Programm der *Barbara Gross Galerie* stammten. Das Augenmerk heute möchte ich insbesondere auf die Projekte der 1990er Jahre legen, da dies auch der Schwerpunkt unserer Ausstellung im ZADIK ist. Wie kam es zu dieser Ausstellungsreihe in Ulm mit Künstlerinnen, was gab den Impuls? Die erste Präsentation zeigte das Werk der amerikanischen Künstlerin Ida Applebroog [*IDA APPLEBROOG. Bilder und Objekte*, 29.09.–17.11.1991] (Abb. 1). Brigitte Reinhardt, sie haben einmal gesagt, Ulm sei wie ein kleines Landesmuseum. Und dort haben Sie pionierhaft diese Ausstellungsreihe platziert. Welches Ziel haben Sie damit verfolgt und hätten Sie die Reihe überall platziert – unabhängig vom Ort und Publikum?



Abb. 1 / Fig. 1

Nadine Oberste-Hetbleck (NOH): In our discussion today, I'd like to focus on selected projects from the exhibition series dedicated to women artists – how did these projects come about and what was it like to work with Barbara Gross? It is remarkable that, of the altogether twenty-three exhibitions in this series, eight were by women artists from the programme of *Barbara Gross Galerie*. Today, I would like to focus in particular on the projects from the 1990s, as this is also the focus of our exhibition at ZADIK. How did this series of exhibitions in Ulm with women artists come about? What was the impetus? The first presentation featured the work of the American artist Ida Applebroog [*IDA APPLEBROOG. Bilder und Objekte*, 29 September – 17 November 1991] (Fig. 1). Brigitte Reinhardt, you once said that the *Museum Ulm* is like a small state museum. And it was there that you initiated this pioneering series of exhibitions. What was your aim in doing so, and would you have organised the series anywhere else – regardless of location and audience?

Brigitte Reinhardt (BR): Die Ausstellung zu Ida Applebroog habe ich realisiert, weil ich das unbedingt machen wollte. Zu dem Zeitpunkt dachte ich noch gar nicht an eine Reihe. 1989 arbeitete ich noch in *Galerie der Stadt Stuttgart* und fuhr nach Atlanta, um ein Gemälde von Otto Dix als Kurierin zu begleiten. Ich habe dort eine Ausstellung von Ida Applebroog in dem *High Museum of Art* angesehen. So habe ich ihre Arbeit kennengelernt und war begeistert. Ich habe gedacht, wenn ich einmal Direktorin werde, dann stelle ich sie aus. Denn einen Kollegen oder Chef zu überreden, wäre damals sehr schwierig gewesen. Applebroog war ja völlig unbekannt in Deutschland. Tatsächlich kam ich dann 1990 als Direktorin nach Ulm. Dort lag auf meinem Schreibtisch eine Einladung von der *Barbara Gross Galerie* in München. Ich dachte, das ist ja toll, und fuhr nach München. Barbara fand es gut, dass sich ein Museum für ihre Künstlerin interessierte. Die Ausstellung, die sie gezeigt hat, habe ich gar nicht gesehen. Ich habe

I organised the exhibition with Ida Applebroog because I absolutely wanted to do it. At the time, I wasn't even thinking about a series. In 1989, I was still working at the *Galerie der Stadt Stuttgart* and travelled to Atlanta as a courier to accompany a painting by Otto Dix. While I was there, I saw an exhibition of Ida Applebroog's work at the *High Museum of Art*. That's how I got to know her work, which really impressed me. I thought that if I ever became a museum director, I would exhibit her work. Because it would have been very difficult to convince colleague or a superior. Applebroog was completely unknown in Germany at that time. I then became director of the *Museum Ulm* in 1990. On my desk at the museum was an invitation from *Barbara Gross Galerie* in Munich. I thought it was a good opportunity and travelled to Munich. And Barbara thought it was good that a museum was interested in her artist. I didn't even see the exhibition she was showing. It was only then – 1990 or 1991 – that I actually got to know Barbara. She knew Applebroog. That made it easier for me, of course. Otherwise, I

Barbara erst damals kennengelernt: 1990 oder 1991. Sie kannte die Künstlerin. Das hat es für mich natürlich erleichtert. Sonst hätte ich recherchieren, mich rantasten und eine Bekanntschaft in die Wege leiten müssen. So war es gar nicht schwierig, Ida Applebroog zu überreden, auszustellen.

NOH: Wenn ich mich recht erinnere, war es die erste Einzelausstellung zu Ida Applebroog in einer Galerie, die Sie, Frau Gross, damals in München gemacht haben.

Barbara Gross (BG): Ja, meine Ausstellung 1989 war die erste in Deutschland. Mich haben ihre Arbeiten auf der *documenta 8* im Jahr 1987 beeindruckt. Dort habe ich sie erstmals gesehen und entschieden, sie auszustellen. Es gab gleich ein starkes Interesse an der Künstlerin. In Ulm war jedoch ihre erste richtig große Museumsausstellung. Ich hatte durch meine Galerieausstellung 1989 bereits Bilder vor Ort, aber nicht so große Werke, mit denen man eine Museumsausstellung konzipieren kann. Diese kamen aus Frankreich, den USA und Carla Schulz-Hoffmann, Chefkuratorin an den *Staatlgemäldesammlungen München*, war damals auch ein Fan von Ida Applebroog und hatte ein großes Bild gekauft, das wir dann nach Ulm leihen konnten. Es war sehr kompliziert, alles zu organisieren, und zu entscheiden, was noch aus Übersee kommen sollte. Wegen der großen Formate war es eine aufwändige Ausstellung für zeitgenössische Kunst und ein ungewöhnliches Engagement von Brigitte – vor allem für diese herausfordernde Kunst.

BR: Dazu kam noch: Ich war neu im Museum, ich kam 1990 nach Ulm. Dort gab es schon die progressive *Hochschule für Gestaltung* (HfG), aber die Bürgerschaft war konservativ in einer kleineren Stadt. Ich habe gedacht, na ja, mal sehen, wie sie das aufnehmen. Aber die Eröffnung war toll. Da kam die frühere Leiterin vom Sozialamt und hat gesagt: ‚Frau Reinhard, ich bin erschüttert, ich bin erschüttert.‘ Das fand ich so wunderbar. Die Ausstellung kam sehr gut an, ein Sammler von Barbara wollte sofort etwas abkaufen, hatte aber nicht genügend Geld, weil die Bilder ziemlich teuer waren, schon damals.

BG: Brigitte hat später gesagt, dass sie mit dieser Ausstellung das Ulmer Publikum für diese Art zeitgenössischer Kunst gewonnen hat. In München war man auch beeindruckt von ihrer starken Malerei. Aber ihre Kunst war nicht unbedingt sammler-

would have had to do some research, slowly approach the artist, and try to meet her. So, it wasn't difficult at all to persuade Ida Applebroog to exhibit.

NOH: If I remember correctly, it was Ida Applebroog's first solo exhibition in a gallery that you, Mrs Gross, organised in Munich.

Barbara Gross (BG): Yes, my show in 1989 was her first in Germany. I was impressed by her works at *documenta 8* in 1987. I saw them there for the first time and decided to exhibit them. There was an immediate interest in the artist. But Ulm was her first major museum exhibition. I already had paintings in Munich from my gallery show in Munich in 1989, but not the kind of large works that you need for a museum exhibition. These came from France and the United States. Carla Schulz-Hoffmann, chief curator at the *Staatlgemäldesammlungen München* [Bavarian State Painting Collections], was also a fan of Ida Applebroog at the time. She had acquired a large painting that we were then able to lend to Ulm. It was very complicated to organise everything and to decide what else should come from overseas. Because of the large formats, it was an expensive exhibition of contemporary art and an unusual commitment on Brigitte's part – especially because this kind of art is so challenging.

BR: What's more, I was new to the museum. I came to Ulm in 1990. There was already the progressive *Ulm School of Design* (HfG) there, but the citizens of this small city were rather conservative. I thought, well, let's see how they take it. But the opening was great. The former head of the city's social services department came and said: 'Mrs Reinhard, I'm shaken, I'm shaken.' I thought that was wonderful. The exhibition was very well received. One of Barbara's collectors immediately wanted to buy something but didn't have enough money, because the pictures were quite expensive, even back then.

BG: Brigitte later said that this exhibition was instrumental in opening up the Ulm public to this kind of contemporary art. In Munich, people were also impressed by her powerful paintings. But her art was not necessarily collector friendly. Applebroog's paintings deal with aspects of interpersonal behaviour – including power relations and dependency – and speak of experiences that can also be uncomfortably moving.

freundlich. Applebroog thematisiert in ihren Bildern zwischenmenschliche Verhaltensweisen – auch von Machtverhältnissen und Abhängigkeit – und spricht von Erfahrungen, die auch unangenehm berühren können.

BR: Wir haben auch einen Katalog mit unserem Grafiker im Museum produziert und ich konnte ein Bild ankaufen. Das war sehr erfreulich, denn später, ab 2000, wurde das Museum budgetiert, was bedeutete, dass wir sehr viel weniger Budget bekamen. Dennoch habe ich aus jeder Ausstellung ein Werk gekauft.

NOH: Die Ausstellung ist auch getourt, es blieb nicht nur bei Ulm, sondern es folgten Weitergaben an den *Bonner Kunstverein* und in erweiterter Form an das *Realismus Studio* der *neuen Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) in Berlin. Wie kam es dazu und wer hat die organisatorische Betreuung übernommen?

BG: Wir haben als Galerie die Transporte organisiert. Und die Korrespondenz mit der New Yorker Galerie geführt. Es gab viel zu tun.

178

NOH: Das ist auch im Katalog festgehalten, man kann im Vorwort lesen: „Barbara Gross in München unterstützte das Projekt engagiert mit Rat und Tat. Sie stellte Leihgaben aus ihrer Galerie zur Verfügung und vermittelte die Exponate der Galerie Feldman in New York.“

BR: Zu den Eröffnungen der weiteren Ausstellungsstationen ist Ida mitgefahren und war begeistert. Sie hat sich dabei verändert. In Berlin gab es noch keine Gentrifizierung, das Anarchische und Unkonventionelle dort hat sie unglaublich angeregt.

BG: Ida ist eigentlich ein sehr verschlossener Mensch. Während der Reisen (Abb. 2) wurde sie gesprächiger und begann auch offen über die Beweggründe ihrer Arbeiten zu sprechen.

BR: Wir haben als *Ulmer Museum* viele Ausstellungen weitergegeben. Das streben eigentlich alle Ausstellungsmacher:innen an, schon allein aus Kostengründen. Die *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) in Berlin hat Kataloge übernommen, sonst war sie nicht beteiligt. Aber es gibt andere Projekte, die ich von Anfang an zusammen erarbeitet habe, mit einem anderen Museum oder Ausstellungshaus, und alles geteilt habe, Katalog-Herstellung und so weiter.

BR: We produced a catalogue with our graphic designer at the museum, and I was also able to acquire a picture. That was very gratifying, because later, from 2000 onwards, the museum was budgeted, which meant that we had much less money for acquisitions. Nevertheless, I was able to buy a work from every exhibition.

NOH: The exhibition also went on tour; it wasn't only shown in Ulm, but also travelled to the *Bonner Kunstverein* [Bonn Art Association] – and in an expanded form to the *Realismus Studio* of the *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) [New Society for Visual Art] in Berlin. How did this come about and who was responsible for the organisation?

BG: As the artist's gallery, we organised the transport. And we also organised the correspondence with her gallery in New York. There was a lot to do.

NOH: This is also documented in the catalogue; you can read in the preface: 'Barbara Gross in Munich supported the project with advice and assistance. She provided loans from her own gallery and arranged the loans from Feldman Gallery in New York.'

BR: Ida travelled to the openings of the other exhibition venues and was thrilled. It changed her. There was no gentrification in Berlin yet, and the anarchic and unconventional atmosphere there was incredibly inspiring to her.

BG: Ida is actually a very reserved person. During her travels (Fig. 2), she became more talkative and began to speak openly about the motivations behind her work.

BR: As the *Museum Ulm*, we have sent many exhibitions on tour. All exhibition organisers try to do this, if only for reasons of cost. The *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) in Berlin took on a number of catalogues but was not otherwise involved. But there are other projects that I have worked on together from the beginning, with another museum or exhibition venue, and we shared everything, including catalogue production and so on.

NOH: Perhaps we can look at another example. There are an incredible number of exhibitions that have taken place in Ulm, very close together in time. The Applebroog exhibition in 1991 was followed in November of the same year by a month-long

NOH: Vielleicht können wir uns noch ein weiteres Beispiel anschauen. Es gibt unheimlich viele Ausstellungen, die in Ulm stattgefunden haben und dies ganz dicht beieinander. Nach der Applebrook-Präsentation 1991 folgte dann im November desselben Jahres eine einmonatige Präsentation der Werke von Louise Bourgeois [Louise Bourgeois, 08.11.–08.12.1991]. Dazu gab es auch einen konkreten Anlass: Zum zehnten Todestag des Ulmer Sammlers und Stifters Kurt Fried kam es zu dem Ankauf einer Stele. Diese Erwerbung lief über die *Barbara Gross Galerie*. Welche Bedeutung hatte der Ankauf für das Museum? Warum haben Sie sich für eine Arbeit von Bourgeois entschieden?

BR: Ich konnte zu diesem zehnten Todestag ein Kunstwerk für eine bestimmte Summe kaufen. Ich habe mir eine Bourgeois-Ausstellung in einem großen Museum angesehen und überlegt, was kann ich kaufen? Und dann konnte ich mich nicht zwischen zwei Stellen entscheiden. Barbara hat die New Yorker Galerie animiert, uns beide zu schicken. Papierarbeiten hatte ich zum Teil schon erworben und zum Teil noch welche geliehen, die waren ja nicht so teuer. Schließlich habe ich mich entschieden, und dann lief der Ankauf über Barbara.

BG: Für mich war es der erste Verkauf von einer Bourgeois-Skulptur in ein Museum. Das *Ulmer Museum* war das einzige deutsche Museum, das eine Skulptur von ihr erworben hat. Was man in Museen sieht, sind Leihgaben von Sammler:innen. Aus den vielen großen Ausstellungen, die es in Museen, wie beispielsweise in Bielefeld, Hamburg oder Berlin gab, hat sich keine Sammlung ein relevantes Werk leisten können oder wollen. Ich habe mich sehr in München und anderen Orten eingesetzt und immer wieder Arbeiten vorgeschla-

presentation of works by Louise Bourgeois [*Louise Bourgeois*, 8 November – 8 December 1991]. There was a concrete occasion for this: on the tenth anniversary of the death of the Ulm collector and patron Kurt Fried, a stele by the artist was purchased. This acquisition was mediated by *Barbara Gross Galerie*. What was the significance of this acquisition for the museum? Why did you choose a work by Bourgeois?

BR: On the tenth anniversary of his death, I was able to purchase a work of art for a certain amount of money. I visited a Bourgeois exhibition in a large museum and thought, what can I buy? And then I couldn't decide between two steles. Barbara encouraged the New York gallery to send us both. I had already purchased several works on paper, and some were on loan; they weren't that expensive. I finally made up my mind, and then Barbara mediated the purchase.

BG: For me, it was the first sale of a Bourgeois sculpture to a museum. The *Museum Ulm* was the only German museum to acquire a sculpture by her. What you see in museums are loans from collectors. Of the many large exhibitions that have been organised in museums such as Bielefeld, Hamburg, or Berlin, no collection has been able or willing to afford a relevant

work. I did a lot of lobbying in Munich and other places, proposing works again and again – to no avail. I worked very closely with Bourgeois for many years, and I was later able to build up a large collection of her works. Unfortunately, I had little success with museums. I was more successful with Nancy Spero's works and exhibitions.

NOH: And that was the next joint project in Ulm in 1992. In our exhibition at ZADIK, we explored



Abb. 2 / Fig. 2

gen – ohne Erfolg. Mit Bourgeois habe ich sehr eng viele Jahre zusammengearbeitet, denn später konnte ich eine große Sammlung mit ihren Arbeiten aufbauen. Mit Museen ist mir leider wenig geglückt. Da war ich mit Nancy Speros Arbeiten und Ausstellungen erfolgreicher.

NOH: Und das war dann das nächste gemeinsame Projekt in Ulm 1992. In unserer Ausstellung im ZADIK haben wir die Zusammenarbeit zwischen Nancy Spero und Barbara Gross exemplarisch intensiver untersucht. Diese begann bereits zu Zeiten von *CONTINUUM* – dem von Barbara Gross mitgegründeten Verein zur Förderung von Künstlerinnen. Wie kam es zum gemeinsamen Projekt in Ulm [*Nancy Spero. Women Breathing – Bilder*, 05.04.–31.05.1992] (Abb. 3)?



Abb. 3 / Fig. 3

BR: Ich war in der Zeit sehr viel in New York, zum Teil als Kurierin und zum Teil auch privat. Zudem hatte ich eine deutsche Künstlerfreundin in New York, die mich auf die Fährte von Nancy gesetzt hat. Dort habe ich Speros Arbeit kennengelernt und genauso war es auch mit Eva Hesse. In diesem Fall besuchte ich eine Gruppenausstellung bei Castelli und sehe dort die Arbeit einer jüdischen emigrierten Künstlerin aus Deutschland. Im Anschluss fing ich dann an, mich mit ihr zu beschäftigen. Durch Barbara wurde das natürlich verstärkt. Wenn ich ihr von einer Künstlerin erzählt habe, dann kam: ‚Ja, die kenne ich.‘

OH: Wie funktionierte der Austausch zwischen Ihnen beiden?

BG: Nancy Speros Werk kannte ich sehr gut, da ich sie regelmäßig besuchte. Sie besaß noch fast alles

the collaboration between Nancy Spero and Barbara Gross in greater detail. This began back in the days of *CONTINUUM* – the association that Barbara Gross co-founded to promote women artists. How did the joint project in Ulm [*Nancy Spero. Women Breathing – Bilder*, 5 April – 31 May 1992] come about (Fig. 3)?

BR: I was in New York a lot at the time, partly as a courier and partly privately. I also had a German artist friend in New York who put me on the trail of Nancy. It was there that I discovered Spero's work, and it was the same with Eva Hesse. In this case, I visited a group exhibition at Castelli and saw the work of a Jewish artist who had emigrated from Germany. I then began to delve deeper into her art. This, of course, was intensified by Barbara. When I told her about an artist, she would say: 'Yes, I know her.'

NOH: How did the exchange between the two of you work?

BG: I knew Nancy Spero's work very well because I visited her regularly. She still owned almost everything from her many creative periods. We received many works on commission for planned exhibitions, which then

remained in the Munich warehouse. There was great interest in her work right from the very beginning. We had a lot of correspondence with galleries, museums, and other exhibition spaces that wanted to show her work. In the end, we were always the organisers. For cost reasons, the works came rolled from the New York studio and were then framed in Munich. This saved transport costs. I had also suggested important groups of works for Ulm that had never been shown publicly before. The result was a completely new exhibition.

aus ihren vielen Schaffensperioden. Für geplante Ausstellungen bekamen wir viele Arbeiten in Kommission, die dann im Münchner Lager blieben. Es gab von Anfang an großes Interesse an ihr. Wir führten viel Korrespondenz mit Galerien, Museen und Ausstellungshäusern, die Arbeiten zeigen wollten. Wir waren letztendlich immer die Organisatoren. Aus Kostengründen kamen die Werke gerollt aus dem New Yorker Studio und wurden dann in München gerahmt. So sparte man Transportkosten. Auch für Ulm hatte ich wichtige Werkgruppen vorgeschlagen, die noch nicht öffentlich gezeigt worden waren. So entstand eine völlig neue Ausstellung.

OH: Wie wir auch in der ZADIK-Ausstellung sehen können, ließ sich Spero teilweise von den Orten, an denen sie Ausstellungen zeigte, inspirieren. In der Glyptothek stieß sie auf Anregung von Barbara Gross auf die Motive der Aphrodite, der rasenden Mänade oder Athena. So war es doch dann auch in Ulm...

BR: Ja, ich habe ihr den *Löwenmensch* aus unserer Sammlung nahegebracht und sie fand diese Mensch-Tier-Skulptur aus 35.000 vor Christus interessant. Die Figur wurde von einem Archäologen als *Löwenmann* ausgegraben. Dann kam eine Archäologin und definierte sie als *Löwenfrau*. Der Archäologe Kurt Wehrberger sprach schließlich vom *Löwenmensch*. Aber zur Zeit der Spero-Ausstellung hieß es noch *Löwenfrau*...

NOH: Gerne würde ich noch auf ihre gemeinsamen Reisen zu sprechen kommen.

BG: Wir sind tatsächlich häufig zur Vorbereitung von Ausstellungen gereist – wegen Eva Hesse nach Paris oder zu Kiki Smith nach New York. Und später, wenn Ausstellungen von Ulm aus weiterwanderten. Ansonsten hatten wir gar nicht so viel Zeit. Aber es war stets eine produktive und sehr freundschaftliche Zusammenarbeit. Wir waren auch bei Spero und Golub im New Yorker Atelier. Hier könnte man hinzufügen, dass jahrzehntelang Leon Golub der anerkannte Künstler mit einer großen Galerie in New York war und seine Frau Nancy Spero vor meiner Galerieausstellung bis auf einzelne Präsentationen beispielsweise im ICA in London kaum beachtet wurde. Irgendwann kam ein Kurator und sagte: ‚Da gibt es ja interessante Arbeiten von Nancy Spero. Wo waren die bisher versteckt?‘ Sie erwiderte: ‚Ihr seid Jahre lang über meine Arbeiten einfach drüber

NOH: As we can also see in the ZADIK exhibition, Spero was partly inspired by the places where she exhibited. At the suggestion of Barbara Gross, she came across the motifs of Aphrodite, the raging maenad, and Athena in the Glyptothek in Munich. It was the same in Ulm...

BR: Yes, I introduced her to the *Lion-Human* from our collection, and she found this human-animal sculpture from 35,000 BC interesting. The figure was excavated by a male archaeologist, who described it as a *Lion-Man*. Then a female archaeologist came along and defined it as a *Lion-Woman*. Finally, the archaeologist Kurt Wehrberger spoke of a *Lion-Human*. But at the time of the Spero exhibition, it was still called *Lion-Woman*...

NOH: Now I would like to talk about your travels together.

BG: We actually travelled a lot together to prepare for exhibitions – to Paris for Eva Hesse or to New York for Kiki Smith. And later, when exhibitions travelled on from Ulm. Otherwise, we didn't have that much time. But it was always a productive and very friendly collaboration. We also visited Spero and Golub's studios in New York. It should be added here that Leon Golub had been the recognised artist with a large gallery in New York for decades, and that his wife Nancy Spero had hardly been noticed before my gallery exhibition, apart from individual presentations at the ICA in London, for example. At some point, a curator came and said: 'There are some interesting works by Nancy Spero. Where have they been hidden until now?' She replied: 'For years, you just walked over my work to get to Leon's studio.' I was then the first gallery to show Nancy Spero before Leon Golub. I was slow to appreciate Golub's work. At some point he said: 'Don't you think it would be a good idea to show Spero and Golub together?'

BR: I remember visiting Nancy in her studio and walking past Leon's studio door and thinking: 'It's incredibly rude that we don't go in and say hello first' – because he was so much more famous.

There was another very, very important trip with Barbara, who was already talking to the executor of Eva Hesse's estate at the time. At an exhibition in Paris, we opened discussions about an exhibition project dedicated to Eva Hesse [*EVA HESSE. Drawings in Space – Bilder und Reliefs*, 27 March – 23 May 1994] (Fig. 4, 6). The Americans don't even know where

gestiegen, um zu Leons Atelier zu kommen. 'Ich war dann die erste Galerie, die Nancy Spero vor Leon Golub ausgestellt hat. Mit Golubs Werk habe ich mich erst langsam angefreundet. Irgendwann sagte er: 'Meinst du nicht, es wäre vielleicht eine gute Idee, Spero und Golub zusammen auszustellen?'

BR: Ich weiß noch, als wir Nancys Studio besucht haben und an der Ateliertür von Leon vorbeigelaufen sind, habe ich gedacht: 'Es ist wahnsinnig unhöflich, dass wir da nicht zuerst reingehen und Guten Tag sagen.' – weil er so viel berühmter war.

Es gab noch eine weitere ganz, ganz wichtige Reise mit Barbara, die damals schon mit dem Nachlassverwalter von Eva Hesse im Gespräch war. Angestoßen haben wir das Ausstellungsprojekt zu Eva Hesse [EVA HESSE. *Drawings in Space – Bilder und Reliefs*, 27.03.–23.05.1994] (Abb. 4, 6) bei einer Ausstellung in Paris. Ulm ist eine Stadt, von der die Amerikaner gar nicht wissen, wo sie liegt. Es war daher nicht so einfach, solche internationalen Künstlerinnen nach Ulm zu bekommen. Also haben wir beschlossen, dass wir zu einer Hesse-Eröffnung nach Paris fahren. Dort haben wir Barry Rosen, den Nachlassverwalter, förmlich belagert. Schließlich hat er nachgegeben, unter der Bedingung, dass wir keine große Ausstellung mit dem Gesamtwerk veranstalten, sondern uns auf die Zeit in Deutschland konzentrieren, als Eva Hesse in Kettwig war – sie hatte ihren Mann während eines Stipendiums bei einem Textilunternehmen begleitet. Das war für sie eine wichtige Zeit, da Hesse dort von der Malerei künstlerisch in die dritte Dimension kam, angeregt auch durch die Fabrik.

BG: Von Anfang meiner Galerietätigkeit an war ich hinter Eva Hesse her. Ich hatte schon in New York in der *Robert Miller Gallery*, die ebenfalls Bourgeois vertrat, und mit dem Eva Hesse Estate Gespräche geführt. Es hat gedauert bis ich die Möglichkeit bekam, ihre frühen Arbeiten in der Galerie zu zeigen (Abb. 5). Das waren die Reliefs und Zeichnungen, die bei ihrem Aufenthalt in Deutschland 1964/65 entstanden sind. Und Brigitte hat dann Arnhard Scheidt in Kettwig aufgetan und ermöglicht, dass wir ihn besuchen und erfahren konnten, wo und wie Hesse damals gearbeitet hat.

Ulm is. So it wasn't easy to bring such international artists to Ulm. We thus decided to go to Paris for a Hesse opening. There, we literally besieged Barry Rosen, the executor of the estate. He finally gave in on the condition that we wouldn't do a big exhibition of all her work, but instead concentrate on the time in Germany when Eva Hesse was in Kettwig – she had accompanied her husband on a scholarship at a textile company. This was an important time for her, as Hesse moved from painting into the third dimension artistically, also inspired by the textile factory.

BG: I was after Eva Hesse from the very beginning of my gallery work. I had already had conversations in New York with *Robert Miller Gallery*, which also represented Bourgeois, and with the Estate of Eva Hesse. It took a while before I was given the opportunity to show her early work in the gallery (Fig. 5). These were the reliefs and drawings created during her stay in Germany in 1964/65. And then Brigitte found Arnhard Scheidt in Kettwig and made it possible for us to visit him and find out where and how Hesse worked at the time.

BR: And we also met Eva Hesse's sister in New York – she only spoke English there, but her German came back when she visited Ulm for the opening of the exhibition there.

BG: It was a complex project in terms of the loans. First, we had to find out who was willing to lend works. There were many potential lenders, and the works were very scattered. Then we also arranged for the *Landesmuseum in Münster* (now: *LWL-Museum für Kunst und Kultur*) [Museum for Art and Culture of the Regional Council of Westphalia-Lippe] to take over the exhibition.

BR: Thanks to the very close collaboration, *Robert Miller Gallery* was so accommodating that they even sent us some of the works by post.

NOH: How can we imagine the market situation for Hesse at the time? What was the significance of the museum purchase? Why did you stop showing Hesse in the gallery programme?



Abb. 4 / Fig. 4

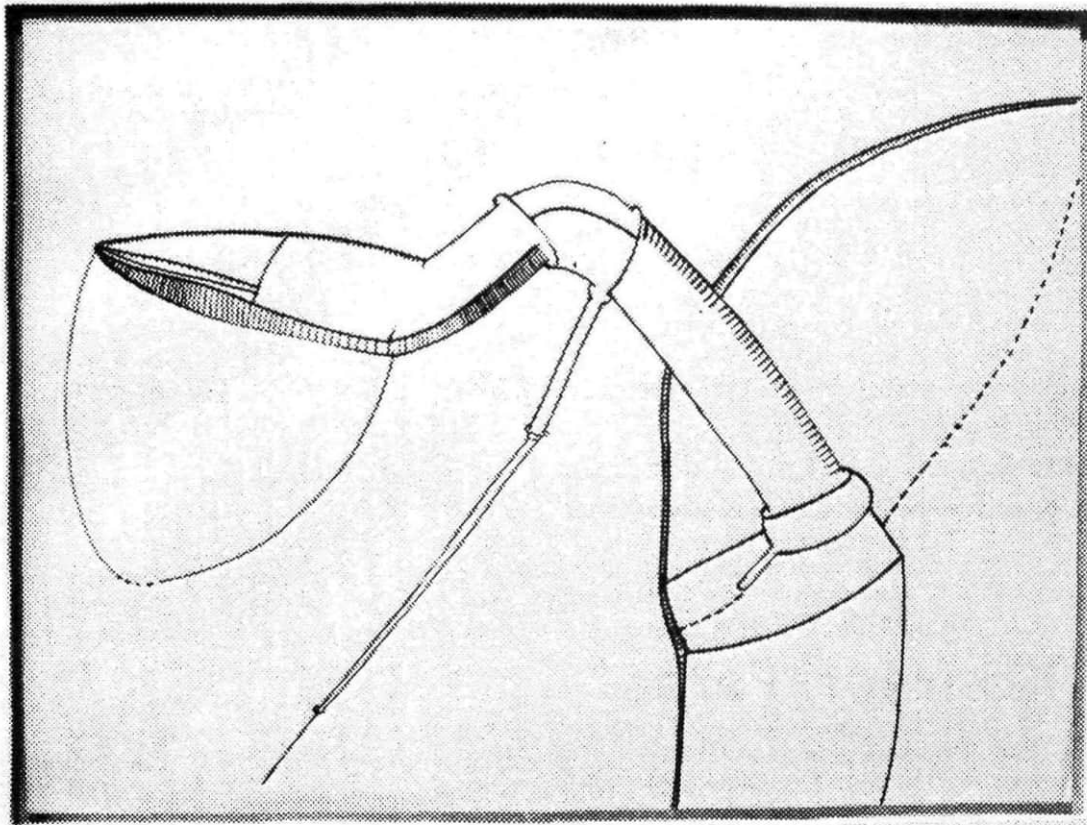


Foto Barbara Gross

Eva Hesses Elemente in unbestimmten Räumen

183

Den Reifungsprozeß, der innerhalb kurzer Zeit aus Eva Hesse, der begabten, aber nach entschiedener Veränderung in ihrer Kunst suchenden Malerin eine Bildnerin von Weltrang machte, verfolgt anhand von Arbeiten auf Papier eine Ausstellung der Barbara Gross Galerie in München.

Die Wandlung der zeitweiligen Schülerin von Joseph Albers vollzog sich auf mehreren Ebenen während eines Deutschlandaufenthaltes in den Jahren 1964 und 1965. Für Eva Hesse, die, 1936 in Hamburg geboren, als Zweijährige mit ihrer jüdischen Familie nach New York emigrieren mußte, kamen damals zur aufwühlenden Begegnung mit dem Geburtsland auch die Begegnung mit den Zero-Künstlern sowie Seherlebnisse auf der documenta III, wo neben Gegenwartskunst die „historische“ Avantgarde gezeigt wurde. Gleichzeitig fand Eva Hesse in der ehemaligen Weberei, die als Atelier diente, in herumliegenden Textilabfällen das Material für erste plastische Arbeiten und damit den Anstoß für die Entwicklung ihrer Konzeptionen aus den Eigenschaften und der Beschaffenheit ungewohnter plastischer

Werkstoffe wie Latex-Stoffen oder Seilen. Auf kurz vor und zu Beginn dieses Aufenthaltes aquarellierten farbigen Zeichnungen streuen kleine Partikel, Linien und undefinierbare, aber präzise geformte Elemente in nicht näher bestimmte Räume. Wie auch andere Blätter, die Rechtecke mit gelegentlich starker Raumwirkung („And he sat in a box“) auf der Fläche variieren und damit den seriellen Skulpturen vorgreifen, bezeugen sie das Stadium zwischen Malerei und Skulptur, das sich mit einem Mal in den schwarz-weißen Tuschzeichnungen biomorph-technoider Konstruktionen klärt. Diese großen, paradoxerweise sinnlichen „Maschinenzeichnungen“ sind die direkten Vorfahren der ersten Materialreliefs – die Ausstellung gibt ein Beispiel mit „legs of a walking ball“ – und Ausgangspunkt für die großen Skulpturen, die Eva Hesse bis zu ihrem frühen Tod 1970 schuf. Die Zeichnungen und Collagen stammen aus dem Nachlaß und kosten zwischen 26 500 und 36 000 Dollar, ein Ölbild von 1964 110 000 Mark. Unsere Abbildung zeigt die Tintenzzeichnung „Untitled“ von 1965. (Bis 20. November.) bsa.

BR: Und wir haben in New York auch die Schwester von Eva Hesse getroffen – dort sprach sie nur Englisch, aber zur Ausstellungseröffnung in Ulm kam das Deutsche wieder zurück.

BG: Es war ein aufwändiges Projekt hinsichtlich der Leihgaben. Zuerst musste eruiert werden, wer bereit ist, etwas auszuleihen. Es gab viele potenzielle Leihgeber:innen, die Arbeiten waren sehr verstreut. Dann haben wir auch die Übernahme der Ausstellung ins *Landesmuseum Münster* (heute: *LWL-Museum für Kunst und Kultur*) organisiert.

BR: Durch die sehr enge Zusammenarbeit ist die *Robert Miller Gallery* uns nachher so entgegengekommen, dass sie uns einiges sogar per Post geschickt hat.

NOH: Wie können wir uns die damalige Marktsituation für Hesse vorstellen? Welche Bedeutung hatte der Museumsankauf? Warum haben Sie Hesse dann nicht mehr im Galerieprogramm gezeigt?

BG: Eva Hesse was an important artist and, as a native German who had to flee Germany as a child during the Third Reich, she would have been very interesting for several German collections. However, apart from a sculpture in the *Kunstmuseen Krefeld* [Krefeld Art Museums] and two drawings in the *Museum Wiesbaden* at the time, nothing was found. Wiesbaden then worked on an Eva Hesse exhibition and collaborated directly with the Estate of Eva Hesse. I offered her works to other museums. In Munich and at the *Museum Ludwig* in Cologne, they were interested in a painting, but Hamburg only wanted everything as a gift. We had access to paintings, drawings, and small sculptures. In the end, no one bought anything. Only drawings went to the *Centre Pompidou* in Paris or the museum in Vienna and, fortunately, an important work on paper went to the museum in Ulm. I had to have an alarm system installed especially for my gallery show. Further exhibitions didn't happen because of the high costs involved and prices of the works.

Minimal Art mit sinnlicher Qualität

Im Ulmer Museum steht mit Werken von Eva Hesse eine wichtige Ausstellung bevor

Ein Ausstellungsprojekt, dem das Ulmer Museum im Programm hohen Rang gibt, nimmt nach bereits einjähriger Vorbereitungs-dauer jetzt auch sicht- und greifbare Gestalt an. Gestern päckten Museumsdirektorin Brigitte Reinhardt und Kunsthistorikerin Friederike Kitschen Pakete und Kisten mit Reliefs und Skulpturen für die Ausstellung der amerikanischen Künstlerin Eva Hesse aus, die am 27. März im Ulmer Museum beginnt. Es ist seit fünfzehn Jahren die erste Ausstellung der Mitte der sechziger Jahre berühmt gewordenen Malerin und Bildhauerin in Deutschland, deren Werk in jüngster Zeit auch in Europa wieder stark beachtet und neu betrachtet wird; zuletzt gab es in Valencia und Paris umfangreiche Retrospektiven.

Das „fast mystische Ansehen“, das Eva Hesse als Künstlerpersönlichkeit genießt, erklärt sich laut Brigitte Reinhardt aus kunstgeschichtlichen Gründen sowie aus dem dramatischen Leben Eva Hesses. Sie wurde 1938 in Hamburg als Tochter jüdischer Eltern geboren und kam 1939 nach New York, wohin sich die Familie vor den Nationalsozialisten retten konnte. Alle Verwandten in Deutschland wurden ermordet. Auf ihre Kindheit hat dieses Schicksal natürlich eingewirkt. Sie studierte in New

York und New Haven – u. a. bei Joseph Albers –, führte eine unglücklich endende Ehe mit dem Bildhauer Tom Doyle und starb 1970 mit erst 34 Jahren an einem Gehirntumor.

Künstlerisch war Eva Hesse an Veränderung, an neuen Wegen interessiert. Bekannt und wichtig wurde sie mit ihren plastischen Arbeiten, die nach Grundlagen der Minimal Art gebaut sind, durch den sensiblen Umgang mit dem Material aber ganz eigene, sinnliche, manchmal organische Qualitäten annehmen. Die im Foto zu sehenden Objekte mit dem Titel „Inside“ sind Beispiele aus dem Spätwerk der Künstlerin, deren Konstitution und Selbstbewußtsein der Aufmerksamkeit und Anerkennung, die sie in USA erntete, gar nicht entsprach.

Die Ulmer Ausstellung konzentriert sich auf ein in der Entwicklung der Kunst Eva Hesses entscheidendes Jahr, das sie 1964/65 in Deutschland verbrachte. Der Textilfabrikant Arnhard Scheidt aus Kettwig hatte sie zu diesem Studienaufenthalt eingeladen. Experimente mit Materialabfällen der Weberei führten sie zum plastischen Arbeiten. Fachkreise und auswärtige Medien haben an der Ulmer Ausstellung und den begleitenden Forschungen bereits viel Interesse angemeldet. Die Schau wird



Eva Hesses Objekte „Inside“: Das Knäuel aus Fäden in den Händen von Museumsdirektorin Brigitte Reinhardt gehört in den Behälter. Foto: Könncke

später unter der Regie der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin gezeigt. pko

BG: Eva Hesse war eine wichtige Künstlerin und als gebürtige Deutsche, die im Dritten Reich als Kind aus Deutschland fliehen musste, wäre sie auch sehr interessant für mehrere deutsche Sammlungen. Außer einer Skulptur in den *Kunstmuseen Krefeld* und damals zwei Zeichnungen im *Museum Wiesbaden* fand man aber nichts. Wiesbaden hat dann an einer Eva Hesse-Ausstellung gearbeitet und mit dem Estate von Eva Hesse direkt zusammengearbeitet. Ich habe ihre Arbeiten in anderen Museen angeboten. In München und am *Museum Ludwig* in Köln war man an einem Bild interessiert, Hamburg wollte alles nur geschenkt. Wir hatten auf Bilder, Zeichnungen und kleine Skulpturen Zugriff. Letztendlich hat keiner gekauft. Nur Zeichnungen gingen ins *Centre Pompidou* nach Paris oder ins Museum nach Wien und eine wichtige Papierarbeit glücklicherweise ins *Ulmer Museum*. Für meine Galerieausstellung musste ich eigens eine Alarmanlage einbauen lassen. Weitere Ausstellungen haben sich dann nicht ergeben, aufgrund der hohen Kosten und Preise der Werke.

BR: Die Ausstellung sollte dann auch noch weitergehen, in die *Neue Nationalgalerie* in Berlin. Es war schon ziemlich ausgehandelt und ist dann in letzter Minute noch gescheitert.

NOH: Eine Ausstellung über die Papierarbeiten von Maria Lassnig, die 1996 bei Ihnen im Haus stattgefunden hat, war vorher im *Kunstmuseum Bern* [*Maria Lassnig – Zeichnungen und Aquarelle 1946–95*, 30.06.–25.08.1996] (Abb. 7).

BR: Diese Ausstellung haben wir übernommen und deshalb waren wir in die Vorbereitung nicht involviert. Ich habe aber einen Text für den Katalog verfasst.

NOH: Nicht zu vergessen ist auch die Ausstellung zu Kiki Smith [*Kiki Smith, Small Sculptures and Large Drawings*, 07.04.–04.06.2001] ...



Abb. 7 / Fig. 7

BR: The exhibition was supposed to go on to the *Neue Nationalgalerie* [New National Gallery] in Berlin. It was pretty much negotiated and then fell through at the last minute.

NOH: An exhibition of Maria Lassnig's works on paper, which took place at your gallery in 1996, was previously shown at the *Kunstmuseum Bern* [Bern Art Museum] [*Maria Lassnig – Zeichnungen und Aquarelle 1946–95*, 30 June – 25 August 1996] (Fig. 7).

BR: We took over this exhibition, so we were not involved in the preparations. But I did write a text for the catalogue.

NOH: And let's not forget the exhibition with Kiki Smith [*Kiki Smith, Small Sculptures and Large Drawings*, 7 April – 4 June 2001] ...

BR: That was my last solo exhibition with an American woman artist. We had previously visited Kiki Smith in her studio in New York. I was able to acquire a work on paper. There weren't enough funds for a sculpture.

NOH: You helped Michaela Melián to develop and exhibit a new project [*Michaela Melián. Speicher: Vom Flüchtigen der Moderne*, 19 April – 22 June 2008]. Could you tell us about it? The show then travelled on to the *Cubitt Gallery* in London and the *Lentos Kunstmuseum Linz* [Lentos Art Museum in Linz].

BG: That was an exhibition for which Michaela did a new site-specific project, which is typical of her. A great piece of work, incredible.

BR: To explain: There's the estate of the *Ulm School of Design*, which was founded after the war as a successor to the Bauhaus. This estate is administered in Ulm. Michaela Melián also knew Alexander Kluge and Edgar Reitz, who taught film at the *Ulm School of Design*. She took that as a starting point. It was very meaningful and important work, also for Ulm, for the history of Ulm and the *Ulm School of Design*. It was truly fascinating.

BR: Das war meine letzte Einzelausstellung mit einer Amerikanerin. Kiki Smith haben wir im Vorfeld gemeinsam in ihrem Atelier in New York besucht. Ich konnte eine Papierarbeit kaufen. Für eine Skulptur hätten unsere Mittel nicht gereicht.

NOH: Michaela Melián haben Sie geholfen, ein neues Projekt zu entwickeln und auszustellen [*Michaela Melián. Speicher: Vom Flüchtigen der Moderne*, 19.04.–22.06.2008]. Könnten Sie darüber sprechen? Die Schau wurde dann an die *Cubitt Gallery* in London und das *Lentos Kunstmuseum Linz* weitergegeben.

BG: Das war eine Ausstellung, bei der Michaela ein neues ortsspezifisches Projekt gemacht hat, wie es für sie typisch ist. Eine tolle Arbeit, unglaublich.

BR: Zur Erklärung: Es gibt den Nachlass der *Hochschule für Gestaltung* in Ulm, die als Nachfolge vom Bauhaus nach dem Krieg begründet wurde. Dieser Nachlass wird in Ulm verwaltet. Michaela Melián kannte zudem Alexander Kluge und Edgar Reitz, die an der *Hochschule für Gestaltung* Film gelehrt haben. Daran hat sie angeknüpft. Es war eine ganz sinnvolle und auch wichtige Arbeit, auch für Ulm, für die Geschichte von Ulm und die *Hochschule für Gestaltung*. Es war wirklich faszinierend.

NOH: Mit Blick auf die Vielzahl der gemeinsamen Projekte und Berührungspunkte: Wie haben Sie die Zusammenarbeit mit der Galerie empfunden, wie war es, sie als Kooperationspartnerin und Geschäftspartnerin zu haben? War das auch ein wichtiger Faktor in der Vorbereitung?

BR: Ja, natürlich, weil ich grundsätzlich viele Informationen über Galerien erhalten habe. So habe ich auch mit anderen Galerien wie beispielsweise mit Fred Jahn und Klaus Gerrit Friese zusammengearbeitet. Ich denke, Galerien leisten Pionierarbeit, sie sind unentbehrlich für die Museen. Einmal als Informationsquelle, dann als Vermittlung. Natürlich sind wenige so intensiv vom Künstlerischen berührt wie Barbara. Sie ist in einem Kunsthistoriker-Haushalt aufgewachsen, kontakt- und vermittlungsfreudig. Das sind nicht alle: Viele denken hauptsächlich ans Verkaufen. Aber die, mit denen ich zu tun hatte, waren eigentlich alle auch idealistisch.

NOH: Und welchen Stellenwert hatte die Zusammenarbeit mit Brigitte Reinhardt für Sie, Frau Gross? Das ist schon außergewöhnlich intensiv gewesen, oder?

NOH: Looking at the large number of joint projects and points of contact: How did you feel about working with the gallery? What was it like to have a gallery as a co-operation partner and business partner? Was that also an important factor in the preparations?


BR: Yes, of course, I basically got a lot of information from galleries. I also worked with other galleries, such as Fred Jahn and Klaus Gerrit Friese. I think galleries do pioneering work; they are indispensable for museums. First as a source of information, then as a mediator. Of course, few people are as deeply touched by art as Barbara. She grew up in an art historian household and is very sociable and outgoing. Not everyone is like that: many think mainly about selling. But the gallerists I have worked with have all been idealistic.


NOH: And how important was the collaboration with Brigitte Reinhardt for you, Mrs Gross? It was extremely intense, wasn't it?

BG: Yes, it was extraordinary. I have never worked with a museum as intensively as I did with Brigitte in Ulm. It was a particular stroke of luck. You were interested in women artists, and it was important to you to show their work in the museum – one could say: finally! I fought for women artists, but I couldn't demand anything, so I was very reserved. First there had to be interest, then I delivered and passed on my knowledge and my conviction about art. That's how I was able to open doors. But there were also disappointments, promises made by museums that were not kept. The commitment of the *Museum Ulm* is perhaps comparable to that of the *Bonner Kunstverein* – there was a long-standing interest there in women artists, including those from my programme, such as Katharina Sieverding, Silvia Bächli, Nancy Spero, Ida Applebroog, among others. At the time, there were no other exhibition spaces in Germany with such a focus.

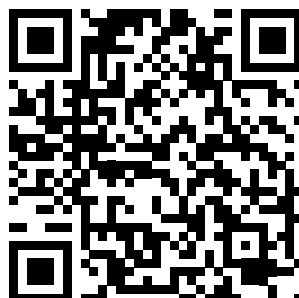
BR: In Ulm, they said: 'Reinhardt only exhibits women. With her, you either have to be dead or be female.' My reaction was: 'We organise relatively many exhibitions, maybe six a year, and only one or two of them are by a woman artist.' Fortunately for me, the reaction of the national press, for example from the *F.A.Z.* and the *Süddeutsche*, was very good. The three local newspapers in Ulm at the time reported constantly. Television crews came from Bavaria and Baden-Württemberg. And the magazine *art* often

BG: Ja, das war außergewöhnlich, ich habe mit keinem Museum so intensiv zusammengearbeitet, wie mit Brigitte in Ulm. Das war ein besonderer Glücksfall. Künstlerinnen interessierten dich, und es war dir wichtig, ihre Arbeit im Museum – man kann sagen: endlich! – auszustellen. Ich habe für Künstlerinnen gekämpft, konnte aber nichts fordern und war deshalb sehr zurückhaltend. Es musste erst Interesse bestehen, dann habe ich geliefert und mein Wissen und meine Überzeugung von der Kunst weitergegeben. So konnte ich Türen öffnen. Aber es gab auch Enttäuschungen, Versprechungen von Museen, die nicht eingehalten wurden. Das Engagement vom *Ulmer Museum* lässt sich vielleicht noch mit dem des *Bonner Kunstvereins* vergleichen – dort bestand lange ein Interesse an Künstlerinnen und aus meinem Programm an Katharina Sieverding, Silvia Bächli, Nancy Spero, Ida Applebroog und anderen. Sonst gab es kein deutsches Ausstellungshaus, das einen solchen Schwerpunkt damals verfolgt hätte.

BR: Es hieß dann in Ulm: ‚Die Reinhardt stellt nur Frauen aus. Bei ihr muss man entweder gestorben sein oder weiblich.‘ Meine Reaktion war entsprechend: ‚Wir veranstalten relativ viele Ausstellungen, vielleicht sechs pro Jahr, und davon sind nur eine oder zwei zu einer Künstlerin.‘ Zu meinem Glück war die überregionale Presseresonanz zum Beispiel von F.A.Z. und *Süddeutsche* sehr gut. Die damals drei vor Ort bestehenden Zeitungen in Ulm haben permanent berichtet. Von Bayern wie aus Baden-Württemberg kam das Fernsehen. Und die *art* brachte oft einen Vorbericht, teilweise auch längere Artikel. Ich bin bewusst nicht als Feministin aufgetreten, das hätte einem Teil des Gemeinderats nicht gefallen. Deswegen habe ich von Feminismus eigentlich nicht so viel gesprochen, sondern habe ihn gelebt. 

published a preview, sometimes even longer articles. I deliberately didn't present myself as a feminist, because some of the city councillors wouldn't have liked that. So I didn't actually talk so much about feminism – but I lived it. 

Videomitschnitt auf YouTube:
Video Recording on YouTube:





Seit Gründung der *Barbara Gross Galerie* 1988 in München verfolgte Brita Sachs die Ausstellungstätigkeiten der Galeristin als Kunstkritikerin für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Im Interview berichtet sie aus Sicht der Kunstjournalistin über signifikante Ausstellungen bei Barbara Gross, die Wahrnehmung der Galerie in der Münchner Kunstszene, ihre Etablierung sowie ihre besondere Rolle und Verdienste.

Since the founding of *Barbara Gross Galerie* in Munich in 1988, Brita Sachs has followed the gallerist's exhibition activities as an art critic for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. In this interview, she reports from the perspective of an art journalist on important exhibitions at *Barbara Gross Galerie*, the perception of the gallery in the Munich art scene, its establishment, and its special role and merits.

„Weiblicher Olymp“ – Barbara Gross aus Sicht einer Kunstkritikerin

*Interview mit Brita Sachs geführt von Brigitte Jacobs van Renswou
am 28.02.2024 per Videokonferenz*

‘Female Olympus’: Barbara Gross from the Perspective of an Art Critic

Interview with Brita Sachs, conducted by Brigitte Jacobs van Renswou
on 28 February 2024 via video conference

189

Brita Sachs studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Anglistik an der *Universität Heidelberg*. Nach Stipendien für Studienaufenthalte in Rom und Siena beendete sie ihr Studium mit dem Magisterabschluss. Danach folgte ein fünfjähriger Aufenthalt in Paris, währenddessen absolvierte sie ein Praktikum in der *Galerie Chantal Crousel*. In Paris begann ihre journalistische Tätigkeit als Korrespondentin für das Feuilleton des *Mannheimer Morgen*. Mit dem Umzug nach München setzte sie die kunstjournalistische Arbeit fort, darunter insbesondere mit regelmäßigen Berichterstattungen für den Kunstmarkt und das Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sowie mit Buch- und Katalogbeiträgen.

Brigitte Jacobs van Renswou (BJvR): Sie haben den Werdegang der *Barbara Gross Galerie* in München als Journalistin bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (F.A.Z.) von München aus über lange Jahre hinweg verfolgt und begleitet. Wann und wie haben Sie die Galerie und Barbara Gross kennengelernt?

Brita Sachs studied art history, history, and English language and literature at the *University of Heidelberg*. After receiving scholarships to study in Rome and Siena, she completed her studies with a master's degree. She then spent five years in Paris, where she completed a traineeship at *Galerie Chantal Crousel*. In Paris, she began her journalistic career as a correspondent for the arts section of the newspaper *Mannheimer Morgen*. After moving to Munich, she continued her work as an art journalist, in particular with regular reports for the art market and the art section of the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, as well as with contributions to books and catalogues.

Brigitte Jacobs van Renswou (BJvR): As a Munich-based journalist for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (F.A.Z.), you followed and accompanied the development of *Barbara Gross Galerie* in Munich for many years. When and how did you get to know the gallery and Barbara Gross?

Brita Sachs (BS): Ich habe Barbara Gross und ihre Galerie kennengelernt, als ich nach München kam. Zuvor hatte ich in Heidelberg Kunstgeschichte studiert und war dann nach Paris gezogen, weil mein Mann aus beruflichen Gründen dorthin wechselte. Bernd Mittelsten Scheid, ein Freund von uns, hatte immer die Idee, dass wir einmal zusammen eine Galerie aufmachen sollten. Ich dachte, das probiere ich in Paris erst einmal aus und habe dort in der *Galerie Chantal Crousel* ein Praktikum gemacht. Ich merkte aber sehr schnell, dass Verkaufen nicht so meins ist, sondern eher eine andere Form der Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst. In Paris fing ich auch an journalistisch zu arbeiten, zunächst für den *Mannheimer Morgen*. In München schrieb ich dann sehr schnell für die F.A.Z., für den Kunstmarkt-Teil, der im Jahr 1985 neu aufgebaut wurde. Barbara Gross hatte eben erst ihre Galerie eröffnet, ich habe sie bald kennengelernt, weil ich für die F.A.Z. auch über Galerieausstellungen geschrieben habe. Das war 1988.

BJvR: Erinnern Sie sich an Ihren ersten Ausstellungsbesuch in der Galerie?

BS: Barbara zeigte damals Nancy Spero oder Silvia Bächli, es muss eine dieser Ausstellungen gewesen sein, die ich besucht habe. Ich denke, ich kam auf Anraten von Bernd Mittelsten Scheid zu ihr, das war ein enger Freund von uns und ein bedeutender Münchner Sammler zeitgenössischer Kunst, insbesondere von Zeichnungen, aber auch von Malerei. Er engagierte sich sehr in Freundeskreisen von Museen wie dem *Museum Villa Stuck* und der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus*. Er war Mäzen und Anwalt des *Kunstvereins München*. Leider ist er früh gestorben.

BJvR: Barbara Gross hat sich in der Anfangszeit programmatisch auf die Präsentation von Künstlerinnen fokussiert, bereits seit Gründung der Edition 1981 setzte sie sich für die Kunst von Frauen ein und hat dies auch klar formuliert. Wie wurde die Galerie unter den Kolleg:innen wahrgenommen? Gab es Kritik (aus den Kreisen der Galeriekolleg:innen) oder gar „Berührungsgängste“?

BS: Ja, und selbst dann, als Barbara die ersten Männer mit ins Programm nahm, hat sie gesagt: ‚Ich stelle mit Nachdruck Künstlerinnen aus.‘ Das wurde von den Galeristenkollegen und -kolleginnen ein bisschen mit Staunen betrachtet. Sie war eine

Brita Sachs (BS): I became acquainted with Barbara Gross and her gallery when I came to Munich. I had previously studied art history in Heidelberg and then went to Paris because my husband had moved there for professional reasons. Bernd Mittelsten Scheid, a friend of ours, always had the idea that we should open a gallery together one day. I thought I'd try it out in Paris first and did an internship at *Galerie Chantal Crousel* there. But I soon realised that selling wasn't really my thing and that I was much more interested in a different way of engaging with contemporary art. I also started working as a journalist in Paris, first for the newspaper *Mannheimer Morgen*. In Munich, I soon began writing for the art market section of the F.A.Z., which was reorganised in 1985. Barbara Gross had just opened her gallery, and I soon got to know her, because I also wrote about gallery exhibitions for the F.A.Z. That was in 1988.

BJvR: Do you remember your first visit to the gallery?

BS: Barbara was showing Nancy Spero or Silvia Bächli at the time; it must have been one of these exhibitions that I visited. I think I came to her on the advice of Bernd Mittelsten Scheid, a close friend and an important Munich collector of contemporary art, especially drawings, but also paintings. He was very active in the friends' circles of museums such as the *Museum Villa Stuck* and the *Städtische Galerie im Lenbachhaus* [Municipal Gallery in the Lenbach House]. He was a patron of and legal advisor to the *Kunstverein München* [Munich Art Association]. Unfortunately, he died young.

BJvR: In the early days, Barbara Gross focused programmatically on presenting women artists; she was already committed to art by women and had clearly formulated this already since the founding of *Edition Gross* in 1981. How was the gallery perceived by your colleagues? Were there any criticisms (from other gallerists) or even aversions?

BS: Yes, and even when Barbara included the first men in the programme, she said: 'I emphatically exhibit women artists.' That was viewed with a bit of astonishment by her fellow gallerists. She was an absolute pioneer when you look at what is happening in the art scene today. At the moment, the focus is very much on women artists and the participation of women in the art world. At the time, however, some people thought: 'Oh, that's the "feminist corner"' and perhaps derided her – but only until her colleagues

absolute Vorreiterin, wenn man sich anschaut, was heutzutage in der Kunstszene passiert. Zurzeit liegt ja der Fokus sehr stark auf Künstlerinnen und auf der Beteiligung von Frauen im Kunstbetrieb. Damals haben manche gedacht: „Ach, das ist so die „Feministinnenecke““ und haben sie vielleicht belächelt – allerdings nur so lange, bis die Kollegenschaft bemerkte, dass Barbara Gross wirklich bedeutende Künstlerinnen ausstellte. Vor allem auch einige aus den USA, Namen, die hier wohl bekannt, aber eben in einer Galerie und in München noch nicht vertreten waren. Schnell wurde klar, dass Barbara hochinteressante Ausstellungen zeigte und ihr Engagement mit positiven Überraschungen einem Thema galt, das bis dahin vernachlässigt worden war.

BJvR: Die US-amerikanische Künstlerin Nancy Spero hatte bereits 1988 ihre erste Einzelausstellung bei Barbara Gross. Sie war hier in Deutschland schon bekannt, aber trotzdem war Barbara Gross die erste, die Spero in einer Galerie in Deutschland ausgestellt hat.

BS: Ja, und auch Louise Bourgeois und Kiki Smith waren natürlich schon vielen bekannt, die sich mit zeitgenössischer Kunst beschäftigten. Wir hatten zwar in München Galerien, die sich intensiv um amerikanische Kunst gekümmert hatten, zum Beispiel die *Galerie Friedrich & Dahlem* und in deren Fortsetzung die *Galerie Six Friedrich*, aber sie zeigten fast ausschließlich Männer, da waren keine Vertreterinnen dabei. Das hat Barbara Gross vor 30 Jahren gestartet und mit der Qualität, die sie ausstellte, auch Skeptiker überzeugt (Abb. 1).

BJvR: Bezüglich ihrer Tätigkeit als Kunstkritikerin, wie gestaltete sich die Themenvergabe in der F.A.Z.-Redaktion? Konnten Sie die Themen selber vorschlagen bzw. aussuchen?

BS: Ich schreibe auch viel über Auktionen, diese Texte sind fast immer fest eingeplant. Aber zu allem anderen, was freie Themen bzw. Galerien angeht, mache ich meistens Vorschläge und die werden in der Regel auch akzeptiert – wenn Platz vorhanden ist. Die F.A.Z. hatte einige Jahre lang zwei, zeitweise sogar drei Seiten Kunstmarkt am Wochenende, da konnte man sehr viel unterbringen. Inzwischen ist es nur noch eine Seite. Berichte über Galerien haben es heute deshalb schwieriger, weil die Auktionsberichterstattung oft im Vordergrund steht.

realised that Barbara Gross was exhibiting very important women artists. Especially some from the United States, names that were well known here but not yet represented in a gallery or in Munich. It soon became clear that Barbara was showing very interesting exhibitions and that her commitment to a previously neglected subject was full of positive surprises.

BJvR: The American artist Nancy Spero had her first solo exhibition with Barbara Gross back in 1988. She was already well known here in Germany, but Barbara Gross was nevertheless the first to show Spero's work in a German gallery.

BS: Yes, and Louise Bourgeois and Kiki Smith were, of course, already known to many people who were involved in contemporary art. We did have galleries in Munich that concentrated quite intensively on American art, for example *Galerie Friedrich & Dahlem* and its successor *Galerie Six Friedrich*, but they showed almost exclusively men – there were no female representatives. Barbara Gross started this thirty years ago and convinced even sceptics with the quality of the works she exhibited (Fig. 1).

BJvR: With regard to your work as an art critic, how was the assignment of topics organised in the editorial office of the F.A.Z.? Were you able to suggest or choose the topics yourself?

BS: I also write a lot about auctions. These texts are almost always scheduled. But for everything else that concerns free topics or galleries, I usually make suggestions, which are then usually accepted – if there is space available. For a few years, the F.A.Z. had two, sometimes even three pages for the art market on the weekend, so you could fit a lot in there. Now it's just one page. Reports on galleries have a harder time today, because the focus is often on the auctions.

BJvR: In the Barbara Gross Archive, there is a document from a woman journalist who writes that an article she wrote was rejected for publication. Have you had similar experiences? Did you have to fight or push for certain topics in order to be able to write about galleries or exhibitions featuring women artists? Was that an issue in the editorial department?

BS: No, never. The arts section of the F.A.Z. is very liberal, and the editors are open to suggestions. I've never had a topic rejected because it was about art by

Gläserne Tränen kullern

Kiki Smith bei Barbara Gross in München

Gefangen im Dickicht aus Dornenband liegt das eiserne Haupt, hohl, mit dem Gesicht nach unten. Als irdisches Gefäß des freien Geistes, so mag die Botschaft lauten, ist der Kopf gefesselt und vom Körper nicht zu trennen, schon gar nicht als Schaltzentrale für Lust und Schmerz, Angst oder Glücksgefühl. Der Kopf kann nicht ohne das Herz und umgekehrt – rein physiologisch und auch sonst. Ein menschlicher Darm mit den anhängenden Organen, sorgfältig in Schlingen gelegt, damit die vielen Meter aufs Bild passen, ist betitelt mit „Kiki Smith“. Die Künstlerin nennt ihre Farbradierung nach sich selbst, erklärt die Innereien zum Porträt.

Buchstäblich an die Nieren und unter die Haut gehen die Skulpturen, Graphiken und Fotos der 1954 geborenen Amerikanerin. Vieles ist ekelerrregend, ja widerwärtig in seiner „Fleischlichkeit“ und anatomischen Nüchternheit, manches versöhnt im Spiel mit Poesie und Ästhetik, wenn am Boden große gläserne Tränen kullern, „Venen und Arterien“ zu blauen und roten Glasperlenschnüren gefädelt sind. Das Werk von Kiki Smith handelt vordergründig vom Körper und arbeitet dabei mit Ausdruck und Haltung der halb enthäuteten Gestalten aus Wachs, mit provozierten Reaktionen auf bloßgelegte (Glas-)Rück-

grate gegen den Dualismus von Leib und Geist, Herz und Seele. Die Künstlerin, die derzeit in der Barbara Gross Galerie in München ausstellt, war mit ihren Figuren jüngst in Europa immer dann zu sehen, wenn es, wie in Münster, Frankfurt oder Paris, um die Untersuchung des Verhältnisses von Kunst und Körper ging, ein Thema, das, im Aids-Zeitalter hochgespült, als „Body-art“ zur eigenen Kategorie geworden ist. In der Unkontrollierbarkeit von Krankheit und Tod sieht Kiki Smith so etwas wie einen Befreiungsakt des Körpers und eine „nette Metapher“ für Kontrollverluste auf sozialer Ebene.

Neugierig und penibel hat die Künstlerin zergliedert und zerlegt, Zellen gezeichnet, Organe in Bronze gegossen, naturalistisch gefärbte Wachsarme und papierene Häute hergestellt. Dann kamen die organischen Lebensabläufe an die Reihe, und in großen Behältern wurden sämtliche Körperflüssigkeiten gesammelt. Heute, das zeigt die Münchner Auswahl zumeist neuerer Objekte, ist die Sicht gleichnishafter, beginnt die unsichtbaren Lebensfäden aufzuspüren – siehe den Kopf im Dornenband. – Die Unikat-Skulpturen kosten zwischen 11 000 und 38 500 Dollar, kleine Auflagen ab 2200 Dollar, Farbfotos (Auflage 3) 1100 Dollar und Graphiken ab 4000 Dollar. (Bis 20. August.)

BRITA SACHS



Foto
Olaf Bergmann

Auf der Suche nach unsichtbaren Lebensfäden: Kiki Smith's Büste „Untitled“ aus Nepal-Papier bildet fragil und filigran die Transparenz der Haut nach. Das etwa einen halben Meter hohe Unikat mit gleichnishafte Dornenband, entstanden 1994, kostet 27 500 Dollar.

BJvR: Im Archivbestand von Barbara Gross gibt es ein Dokument einer Journalistin, die schreibt, dass ein Artikel von ihr für die Veröffentlichung abgelehnt wurde. Haben Sie ähnliche Erfahrungen gemacht? Mussten Sie, um über Galerien bzw. über Ausstellungen von Künstlerinnen zu schreiben, kämpfen oder die Themen durchsetzen? War das ein Thema in der Redaktion?

BS: Nein, nie. Die Feuilleton-Redaktion der F.A.Z ist ja sehr liberal und die Redakteure sind offen für Vorschläge. Mir ist bisher kein Thema abgelehnt worden, weil es um Kunst von Frauen ging. Vielleicht auch, weil die Kunstmarkt-Seite seit Jahrzehnten von Frauen geleitet wird, sehr lange von Rose-Maria Gropp und inzwischen von Ursula Scheer. Beide zeigten und zeigen sich offen für Themenvorschläge gerade auch zu Künstlerinnen, aber primär geht es immer um die Qualität eines künstlerischen Œuvres.

BJvR: Gab es eine Konkurrenz zwischen der F.A.Z. und der *Süddeutschen Zeitung*, in der Hanne Weskott viel über die Münchner Galerieszene berichtete?

BS: Nein, überhaupt nicht. Ich habe Hanne Weskott sehr geschätzt, sie ist leider früh gestorben. Das war wirklich ein Verlust. Wir haben uns oft unterhalten und bei Barbara in der Galerie getroffen. Ich empfinde keine Konkurrenz gegenüber Kollegen und Kolleginnen anderer Zeitungen. Wir haben alle ähnliche Belange aber jeder macht sein Ding. Die *Süddeutsche* hatte zeitweise auch eine Kunstmarkt-Seite, die wurde allerdings schon vor Jahren eingestellt. Aber solange es sie gab, erlebte ich kein Konkurrenzgerangel.

BJvR: In diesem Kontext gibt es eine Begebenheit zum Verhältnis zwischen der *Süddeutschen Zeitung* und F.A.Z.: Die *Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst* hatte die *Süddeutsche Zeitung* abbestellt und rief dazu auf, die F.A.Z. zu kaufen. Können Sie sich daran erinnern?

BS: Ja, daran kann ich mich erinnern, das hat uns natürlich sehr geschmeichelt. Der Grund war, dass die F.A.Z. in ihrem neu gegründeten Kunstmarkt-Teil sehr auf Galerien ausgerichtet war und darüber berichtete und das tat die *Süddeutsche* damals nicht, die Galerien wurden in deren Berichterstattung kaum beachtet.

women. Perhaps this is also because the art market page has been run by women for decades, for a very long time by Rose-Maria Gropp and now by Ursula Scheer. Both were and are open to suggestions for topics, especially about women artists, but it is always primarily about the quality of an artist's work.

BJvR: Was there any competition between the F.A.Z. and the *Süddeutsche Zeitung*, in which Hanne Weskott often reported on the Munich gallery scene?

BS: No, not at all. I thought quite highly of Hanne Weskott; but unfortunately, she died very young. That was a real loss. We often talked and met at Barbara's gallery. I don't feel any competition with colleagues from other newspapers. We all have similar concerns, but we all do our own thing. The *Süddeutsche* also had an art market page for a while, but it was cancelled years ago. But as long as it existed, I didn't experience any competition.

BJvR: In this context, there's an incident about the relationship between the *Süddeutsche Zeitung* and the F.A.Z.: Members of the *Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst* [Munich Galleries Initiative – Contemporary Art] cancelled their subscriptions to the *Süddeutsche Zeitung* and advocated buying the F.A.Z. Do you remember that?

BS: Yes, I remember that; we were very flattered, of course. The reason was that the F.A.Z., in its newly founded art market section, was very focused on galleries and reported on them, and the *Süddeutsche* didn't do that at that time; the galleries were hardly taken into account in their reporting.

BJvR: I'd like to come back to the early days of the gallery. In 1989, one year after the founding of *Barbara Gross Galerie*, the *OPEN ART* took place for the first time as a gallery weekend in Munich. Could you tell us something about its founding and its significance for the Munich gallery scene?

BS: I don't know much about the founding of the event, but it was very important because *OPEN ART* was one of the very first times that all the galleries in a city in Germany came together for a joint opening event. This 'shoulder-to-shoulder action' in the industry is a successful format that several gallerists had worked hard to develop.

BJvR: Barbara Gross was a member of the board of the *Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer*

BJvR: Jetzt möchte ich noch einmal auf die Frühzeit der Galerie zurückkommen. Ein Jahr nach Gründung der *Barbara Gross Galerie*, im Jahr 1989, fand zum ersten Mal die *OPEN ART* als Galeriewochenende in München statt. Können Sie etwas zur Gründung und deren Bedeutung für die Münchner Galerienszene sagen?

BS: Über die Gründung ist mir nicht viel bekannt, aber die Bedeutung war groß, weil die *OPEN ART* einer der allerersten Zusammenschlüsse sämtlicher Galerien einer Stadt in Deutschland zu einem gemeinschaftlichen Eröffnungstermin war. Diese ‚Schulterschlussaktion‘ der Branche ist ein erfolgreiches Format, an dessen Entwicklung einige Galeristen intensiv gearbeitet hatten.

BJvR: Barbara Gross war 1993/94 Vorstandsmitglied der *Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst*. Können Sie etwas zu deren Aktivitäten sagen?

BS: Mit dabei waren auch Walter Storms, Bernhard Wittenbrink und Karl Pfefferle, die sich überhaupt lange sehr aktiv für die Szene engagiert haben. Inzwischen gibt es ein zweites Format, die *Various Others*. Diese Galerien hatten sich 2018 von der *OPEN ART* abgespalten, weil sie fanden, die *OPEN ART* sei in zu breit getretene Bahnen geraten. Davon möchten die *Various Others* sich abheben, was zum Teil auch gelingt. Diese Galerien, die *Barbara Gross Galerie* gehörte dazu, bemühen sich um ein Programm, das Museen, Kunstvereine und auch Off Spaces einbezieht, um die Strahlkraft von Münchens Kunstszene weiter zu erhöhen. Mittlerweile finden *OPEN ART* und *Various Others* in Überschneidung statt, beides sind beliebte Formate und einige Galerien nehmen auch an beiden teil.

BJvR: Wie haben Sie das Engagement von Barbara Gross für die Münchner Galerienszene wahrgenommen?

BS: Das war eben ganz besonders, weil sie sich nicht nur für ihre Künstlerinnen und Künstler eingesetzt hat, sondern auch im Allgemeinen für die Münchner Szene, das muss man betonen. Sie hat *OPEN ART* und *Various Others* mitentwickelt und zum Beispiel die Ausstellung *Europa '94* [*Europa '94 – Junge europäische Kunst in München*, 09.–28.09.1994] mit initiiert. Barbara war immer sehr aktiv, was bei denen, die vielleicht ein bisschen träge waren oder wenig Interesse an ‚Verbandsarbeit‘ hatten, auf An-

Kunst in 1993–94. Can you tell us something about its activities?

BS: Other members of the board were Walter Storms, Bernhard Wittenbrink, and Karl Pfefferle, who were very active in the scene for a long time. There is now a second format, the *Various Others*. These galleries split off from *OPEN ART* in 2018 because they felt that *OPEN ART* had become too broad-based. The *Various Others* want to set themselves apart from this, and to some extent they succeed. These galleries, including *Barbara Gross Galerie*, strove to create a programme that includes museums, art associations, and off-spaces in order to make Munich's art scene even more attractive. *OPEN ART* and *Various Others* now overlap; both are popular formats, and some galleries participate in both.

BJvR: How did you perceive Barbara Gross's commitment to the Munich gallery scene?

BS: It was very special because she not only stood up for her artists, but also for the Munich scene in general – that has to be emphasised. She was involved in the development of both *OPEN ART* and *Various Others*, and she co-initiated, for example, the exhibition *Europa '94* [*Europa '94 – Junge europäische Kunst in München*, 9–28 September 1994]. Barbara was always very active, which was recognised by those who were perhaps a little lazy or had little interest in 'association work'. Here, too, she will be missed, not least by the younger members of the Munich gallery scene, for whom she was a role model.

BJvR: Looking at the documents from the early years in the Barbara Gross Archive, you can see that Barbara Gross was involved in very intensive press and public relations work from the very beginning of Edition Gross. Many letters in her archive show how she tried to make her work visible to the public and to get involved in the 'scene'. In 1985, she co-founded the association *CONTINUUM – Verein zur Förderung der Kunst von Frauen e.V.* [Association for the Promotion of Women's Art] and campaigned for the inclusion of more women in museum exhibitions.

BS: That's also one of the plus points of her work. Art needs the opportunity to be presented, and Barbara did everything she could to get her artists museum exhibitions and acquisitions. Not every gallery does that, even though it's one of their core missions. Barbara Gross worked closely with the *Ulmer Museum*

erkennung stieß. Auch in diesem Bereich wird sie vermisst, nicht zuletzt von den jüngeren Vertretern der Münchner Galerienszene, für die sie ein Vorbild war.

BJvR: Wenn man sich die Anfangsjahre im Archiv von Barbara Gross anschaut, kann man feststellen, dass Barbara Gross bereits seit der Gründung der Edition sehr intensive Presse- und Öffentlichkeitsarbeit betrieben hat. Viele Briefe in ihrem Archiv belegen, wie sie versucht hat, ihre Arbeit öffentlich sichtbar zu machen und sich auch für die ‚Szene‘ zu engagieren. 1985 hat sie den Verein *CONTINUUM – Verein zur Förderung der Kunst von Frauen e.V.* mitbegründet und sich dafür eingesetzt, dass Frauen vermehrt an Museumsausstellungen beteiligt werden sollen.

BS: Das ist auch so ein Pluspunkt an ihrer Arbeit. Kunst braucht Präsenzmöglichkeit und Barbara setzte sich nach Kräften dafür ein, ihren Künstlerinnen und Künstlern Museumsausstellungen und -ankäufe zu verschaffen. Das tut keineswegs jede Galerie, obwohl es eigentlich zu deren Kernaufgaben zählt. Barbara Gross hat zum Beispiel eng mit dem *Ulmer Museum* (heute *Museum Ulm*) zusammengearbeitet, aber auch mit den Museen in München und anderswo. Sie ist eine der wenigen, die man viel auf Veranstaltungen gesehen hat, immer im Gespräch mit Sammlern, Museumsleuten und Galeristen, dauernd bemüht zu ‚Netzwerken‘. Das war eine ihrer Stärken.

BJvR: Wie setzte sich das Publikum in der Galerie zusammen? Gab es einen Unterschied zu anderen Galerien? Das Galerieprogramm öffnete sich ab Anfang der 1990er Jahre auch für Künstler. Barbara Gross zeigte Leon Golub, Norbert Prangenberg, Jürgen Partenheimer oder Boris Mikhailov. Hat sich damit auch das Publikum verändert?

BS: Das habe ich eigentlich nicht bemerkt, es gab eine ganz feste, treue Gruppe, die immer zu Barbaras Eröffnungen kam, das waren großenteils Leute, die auch die anderen wichtigen Eröffnungen besuchten. Ich glaube, man kann grundsätzlich unterscheiden: Es gibt Menschen, die bevorzugen ‚gefälliger‘ Ausstellungen und andere, die sich vor allem für Kunst mit Tiefgang interessieren, die waren natürlich immer bei Barbara. Sie hatte auch eine feste Sammlergruppe, die auf ihr Urteil und ihren Rat vertraute. Ich habe nicht den Eindruck, dass sich das Publikum veränderte, als sie Männer ausstellte, so nach dem

(now *Museum Ulm*), for example, but also with museums in Munich and elsewhere. She was one of the few people you saw at many events, always talking to collectors, museum people, gallerists, always trying to ‘network’. That was one of her strengths.

BJvR: What was the gallery’s audience like? Was it different from that of other galleries? From the early 1990s, the gallery’s programme opened up to male artists. Barbara Gross showed Leon Golub, Norbert Prangenberg, Jürgen Partenheimer, and Boris Mikhailov. Has the audience also changed as a result?

BS: I didn’t really notice that. There was a very solid, loyal group who always came to Barbara’s openings; they were mostly people who came to the other important openings. I think you can make a fundamental distinction: there are people who prefer ‘more pleasant’ exhibitions and others who are primarily interested in art with depth, who of course always came to Barbara’s gallery. She also had a regular group of collectors who relied on her judgement and advice. I don’t have the impression that the audience changed when she started showing men, in the sense of ‘Oh, now there’s finally work by male artists, now we’ll go there too’.

BJvR: Barbara Gross also sold the works of her women artists (such as prints by Maria Lassnig, Kiki Smith, and Nancy Spero) to museums in Munich. Did you follow this?

BS: Barbara was always very discreet; she would mention it from time to time when something was purchased or when she had discussions with museums. But she never ‘bragged’ about it.

BJvR: Was there a network of women in the art scene who worked together in Munich? There were other women gallerists who were active in Munich in the 1980s and 1990s; I’m thinking of Six Friedrich, Sabine Knust, and Karin Sachs.

BS: These gallerists had very different focuses. They tended to work individually, and I didn’t experience any real ‘networking’ between them. Karin Sachs specialised very early on in media art and is now working in the field of AI, among other things. Sabine Knust concentrated on graphics – today Matthias Kunz helps design the programme – while Six Friedrich now works with her son.

Motto ‚Ach, jetzt kommt auch endlich mal was Männliches, jetzt gehen wir da auch mal hin‘.

BJvR: Barbara Gross hat die Arbeiten ihrer Künstlerinnen (wie Grafiken von Maria Lassnig, Kiki Smith, Nancy Spero) auch in die Münchner Museen vermittelt. Haben Sie dies verfolgt?

BS: Barbara war immer sehr diskret, sie hat es ab und zu erwähnt, wenn etwas angekauft wurde oder sie Gespräche mit Museen führte. Aber sie ist nie damit ‚hausieren‘ gegangen.

BJvR: Gab es in der Kunstszene ein Netzwerk von Frauen, die in München zusammenarbeiteten? In München waren in den 1980er und 1990er Jahren ja noch andere Galeristinnen aktiv, ich denke an Six Friedrich, Sabine Knust oder Karin Sachs.

BS: Diese Galeristinnen haben sehr unterschiedliche Schwerpunkte, sie arbeiten eher jede für sich, ich habe kein wirkliches ‚Netzwerken‘ erlebt. Karin Sachs hat sich schon sehr früh auf Medienkunst spezialisiert und engagiert sich heute unter anderem im Bereich der Kl. Sabine Knust setzte einen Schwerpunkt bei der Grafik, heute gestaltet Matthias Kunz das Programm mit, während Six Friedrich nun mit ihrem Sohn zusammenarbeitet.

BJvR: Hat sich durch die Arbeit von Barbara Gross zugunsten der Frauen im Kunstbetrieb in der Stadt München etwas verändert? Kann man dies beobachten? Im Archiv gibt es einige Briefe von Barbara Gross an das Kulturreferat in München, in denen sie sich für die vermehrte Sichtbarkeit von Künstlerinnen einsetzte.

BS: Barbara hat mit ortsansässigen Künstlerinnen zusammengearbeitet, etwa mit Michaela Melián oder mit Simone Lanzenstiel, die eine Zeit lang in München lebte. Wie wirksam ihre Apelle ans Kulturreferat waren, weiß ich nicht. Aber ihr Netzwerk war natürlich ein sehr viel breiteres, sehr international, auch durch ihre Messeteilnahmen. Sie war immer in Aktion und unterwegs, hat sich informiert und flog nach New York, um sich dort in den Ateliers umzuschauen.

BJvR: Ein besonderes Ereignis für die Münchener Kunst- und Galerienszene war die Gruppenpräsentation junger, noch unbekannter Künstler:innen im Jahr 1994. Fünf Galerien aus der *Initiative Münchner*

BJvR: Has anything changed in favour of women in the art world in the city of Munich as a result of Barbara Gross's work? Can this be observed? There are several letters in the archive from Barbara Gross to the Department of Culture in Munich, in which she advocates greater visibility for women artists.

BS: Barbara worked with local women artists, such as Michaela Melián, as well as with Simone Lanzenstiel, who lived in Munich for a while. I don't know how effective her appeals to the Department of Culture were. But, of course, her network was much wider, very international, also because of her participation in art fairs. She was always in action and on the move, keeping herself informed, flying to New York to visit studios there.

BJvR: A special event for the art and gallery scene in Munich was the group presentation of young, as yet unknown artists in 1994. Five galleries of the *Initiative Münchner Galerien zeitgenössischer Kunst* organised and conceived an extensive exhibition with artists from all over Europe under the title *Europa '94 – Junge europäische Kunst in München* (9–28 September 1994). According to the press release, the exhibition highlighted various positions from 'a geographically and politically reorienting Europe'. What did you think of this exhibition?

BS: I wrote about the exhibition in the F.A.Z. at the time (Fig. 2). It was very interesting and varied. Barbara Gross and the gallerists Christian Gögger, Karl Pfefferle, Walter Storms, and Bernhard Wittenbrink had invited ninety-four artists. It was not easy to find suitable rooms for such a large number of artists. They finally found them in a Munich trade fair building, the M.O.C. (*Munich Order Centre*). It's not my favourite place, but it was a good solution because each artist had his or her own room and area. There was no opportunity to see the works in the context of others, but it was still a successful show because many visitors saw a lot of positions from many European countries, especially from Eastern Europe, for the first time. There were some artists who went on to have exciting careers and are now very well known, such as Ólafur Eliasson, who was twenty-seven years old at the time, Martin Fengel, Sylvie Fleury, Thomas Hirschhorn, the sisters Christine and Irene Hohenbüchler, Michael Krebber, and Leif Trenkler. We didn't see much of the others later on, but that's part and parcel of such big exhibitions of young talent. All in all, it was a huge effort from the five people I

Galerien zeitgenössischer Kunst organisierten und konzipierten eine umfangreiche Ausstellung mit Künstler:innen aus ganz Europa unter dem Titel *Europa '94 – Junge europäische Kunst in München* (09.–28.09.1994). Die Ausstellung beleuchtete verschiedene Positionen laut Pressemitteilung aus ‚einem sich geographisch und politisch neu orientierenden Europa‘. Wie haben Sie diese Ausstellung wahrgenommen?

BS: Über diese Ausstellung habe ich damals in der F.A.Z. geschrieben (Abb. 2), die war sehr interessant und vielseitig. Barbara Gross sowie die Galeristen Christian Gögger, Karl Pfefferle, Walter Storms und Bernhard Wittenbrink hatten 94 Kunstschaffende eingeladen. Es war nicht einfach, für diese große Anzahl entsprechende Räume zu finden. Man fand sie in einem Münchner Messegebäude, dem M.O.C. (*Munich Order Center*). Es sind nicht meine Lieblingsräume, aber das war ganz gut gelöst, weil jeder Künstler/jede Künstlerin seinen/ihren eigenen Raum und Bereich hatte. Es fehlte zwar die Möglichkeit, die Werke im Kontext zu anderen zu sehen, aber das war trotzdem eine gelungene Schau, weil viele Besucher jede Menge Positionen aus vielen europäischen Ländern, insbesondere auch aus Ost-Europa erstmals sahen. Da waren einige Künstlerinnen und Künstler dabei, die dann eine spannende Karriere machten und inzwischen sehr bekannt sind; etwa Ólafur Elíasson, er war damals 27 Jahre alt, Martin Fengel, Sylvie Fleury, Thomas Hirschhorn, die Schwestern Christine und Irene Hohenbüchler, Michael Krebber, Leif Trenkler. Von anderen hat man später nicht mehr viel gesehen, aber das gehört bei solchen großen Ausstellungen dazu, in denen Nachwuchs gezeigt wird. Insgesamt war das ein gewaltiger Kraftakt, den letztendlich die erwähnten fünf Personen allein geleistet haben mit dem Resultat einer gelungenen Veranstaltung mit viel positiver Resonanz.

BJvR: Es war keine Verkaufsausstellung?

BS: Doch, man konnte auch Arbeiten kaufen, aber das stand nicht im Vordergrund. Man wollte Kunst zeigen, die man bei uns noch nicht gesehen hatte, und bot Gelegenheiten, Entdeckungen zu machen.

BJvR: Es gibt in München ja keine Messe für moderne und zeitgenössische Kunst, vergleichbar mit der *ART COLOGNE*. War dies vielleicht ein Versuch, eine Messe zu etablieren?

mentioned, which resulted in a successful event with a lot of positive feedback.

BJvR: It wasn't a sales show?

BS: Yes, you could also buy works, but that wasn't the main focus. The aim was to show art that hadn't been seen here before and to offer opportunities for discovery.

BJvR: There's no fair for modern and contemporary art in Munich comparable to the *ART COLOGNE*. Was this perhaps an attempt to establish an art fair?

BS: There are always small contemporary sections at the Munich art fairs. We had the big *KUNST & ANTIQUITÄTEN* München [ART & ANTIQUES Fair Munich], which later split. The coming and going of various Munich fairs is a long story. There have always been, and still are, sections with classical modern and contemporary art, but they tend to be organised by Munich galleries rather than galleries from abroad. There were and are many other established fairs for this sector in Germany, for example in Cologne and Düsseldorf, and occasionally in Frankfurt am Main and Berlin. Munich may have jumped on the bandwagon too late and in any case has a reputation in the trade fair sector for concentrating on old art. Fortunately, it has to be said, because this beautiful and important area is now often underrepresented. I think it would have been extremely complicated to develop the *Europa '94* model into a trade fair.

BJvR: On the occasion of the gallery's twentieth anniversary in 2008, you wrote an article entitled *Zwanzig Jahre in München: Barbara Gross feiert* [Twenty Years in Munich: Barbara Gross Celebrates] and quoted Anne-Marie Bonnet, who described Barbara Gross as the 'Munich Valhalla' (Fig. 3). Looking back, what were the gallery's merits?

BS: 'Valhalla' is the wrong word, because the 'Valhalla' is dedicated to German art and German personalities. That wasn't the main focus for Barbara Gross; her programme was international throughout. But, of course, it was meant to be a place of pilgrimage, you could certainly say that. Anyone interested in high-calibre art made a 'pilgrimage' to Barbara in Munich. With her incredibly serious and rigorous approach, her gallery was always a place to go. Before exhibiting an artist, she would observe them for a long time and study their work intensively. But then she represented

BARBARA GROSS GALERIE

Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton
Donnerstag, 22. September 1994, Nr. 221, Seite 35

Der Häuptling liebt Beuys

Eine Momentaufnahme zeitgenössischer Kunst: Die Ausstellung „Europa '94“ in München

Der schwarze Häuptling ist Sammler, und seine ganze Leidenschaft gilt der Westkunst. So hockt er denn, nach Landestracht schurzbekleidet, in seiner Hütte, umgeben von allem, was als gut gilt und teuer ist, neben sich das Lieblingsstück, eine Beuys-Installation.

Besucher der Ausstellung „Europa '94“ in München reagieren mit Heiterkeit auf Zeichnungen, mit denen der Bulgare Nedko Solakov unseren Kunstrummel persifliert und Gefühle beschreibt, die den Künstler aus dem „Nichtland“ angesichts von Baselitz-Werten und „schwarzer“ Kunst in weißen Wohnungen befallen. Solakov gehört zu den Überraschungen einer Schau, die – als Begleitveranstaltung zum Münchner Galerie-Eröffnungswochenende „Open Art“ – junge, in Deutschland noch unbekannte Künstler vorstellt und sich dem Elan ortsansässiger Galeristen verdankt.

Das ehrgeizige Projekt läuft, nachdem sich die Mehrheit des Münchner Galeristenverbandes aufgrund von Querelen distanzierte, nun unter dem Namen der Vorstandsmitglieder Barbara Gross, Karl Pfefferle, Walter Storms, Bernhard Wittenbrink sowie Christian Göggers. Nach knapp bemessener Vorbereitungszeit stellen die fünf ein Ergebnis zur Diskussion, das trotz Niveauschwankungen als gelungener Versuch einer Momentaufnahme betrachtet werden kann und manche erfrischende Position vorführt. Unter den Vorschlägen, die man bei szenebewanderten Galeristen in ganz Europa einholte, fiel die Wahl – mit deutlichem Schwerpunkt im Osten – auf fast neunzig Künstler, die nun die These bestätigen sollen, daß die Kunst im nach Einheit strebenden Europa sehr wohl ihre im Nationalen oder Regionalen gründenden Eigenheiten bewahrt. Den Beweis muß die Ausstellung jedoch zwangs-



Leif Trenkler, „Nase, Mund und Augen“, 1994, Öl auf Holz Foto Galerie Rehbein

läufig manchmal schuldig bleiben. So kann zwar zweimal Malerei aus Tirana beachtet werden, was jedoch an dem figurativen vor allem aber an dem abstrakten Ansatz genuin albanisch ist, erschließt sich ohne Hintergrundkenntnisse nicht. Spekulation bleibt auch, wieviel der eisblaue Lichtstreifen des in Köln lebenden Olafur Eliason mit seiner Heimat Island zu tun hat.

Anders dort, wo aus dem vollen geschöpft wurde und sich, wie im Falle Rußlands und der ehemaligen Sowjetländer, ein dichteres Bild ergibt. Lust am Erzählen erreicht uns aus dem Osten, poetische Kraft und ungewohnte Ästhetik. Die Mar-

tintschiks, ein junges Künstlerpaar aus Odessa zum Beispiel, schaffen in ihrem gigantischen *work in progress* einen bunten Miniaturkosmos aus Knetmasse mit Phantasievölkern, ihren Ländern und Städten, deren nur den Künstlern bekannte Sitten, Ordnungen und Mythen minutiös dokumentiert werden. G. Lilitchevskij malt naiv wirkende, tief- und hinter sinnige Märchenszenen, und Anton Olschvang aus Moskau funktioniert dunkle Sowjet-Design-Möbel vom Sperrmüll mit in den Lack gravierten Porträts und beige gestellten Grünpflanzen zu einem Friedhofsensemble um.

Als eindrucksvolle Sektion durchzieht Fotokunst die Ausstellung. Zu den Narbenaufnahmen von Sophie Ristelhuber, den „T. V. Porträts“ von Paul Graham oder Alex Hartleys diffusen Raumbildern gesellen sich auch hier zu Recht selbstbewußte Beiträge aus dem Osten. Vergleichsweise unbehelligt von einer Zensur, die den Bereich eher als Gebrauchsmedium einstuft, konnten die Fotokünstler ihre Arbeit entwickeln, um heute mit relativ geschlossenen und reifen Œuvres hervorzutreten.

Die Galeristen, so hieß es, wollten mit dieser Leistungsschau auch „Aktualität und Funktionstüchtigkeit“ ihrer „in den letzten Jahren arg unter Bedrängnis geratenen Zunft unter Beweis stellen“; für die Künstler hat Filippo Falaguasta aus Italien diesen Part übernommen. Er bietet seine Dienste in vierundzwanzig Berufssparten an, ist als Butler, Parkettleger und Babysitter zu engagieren. Oder auch als Maler figurativer oder abstrakter Bilder, je nach Geschmack und Nachfrage. Bestellscheine liegen aus.

BRITA SACHS
Bis 28. September, im Münchner Order Center (M.O.C.), der Künstlerwerkstatt Lothringer Straße und der Galerie im Rathaus. Täglich von 13 bis 18 Uhr.

THIERSCHSTR. 51 · 80538 MÜNCHEN
TEL 089/296272 · FAX 089/295510

BS: Es gibt immer kleine Contemporary-Abteilungen in den Münchener Kunstmessen. Wir hatten die große *KUNST & ANTIQUITÄTEN* München, die sich später spaltete. Das Kommen und Gehen verschiedener Münchner Messen ist eine lange Geschichte. Immer waren und sind Abteilungen mit klassischer Moderne und zeitgenössischer Kunst dabei, aber sie werden eher von Münchner statt von auswärtigen Galerien bespielt. Es gab und gibt viele andere etablierte Messen für diesen Bereich in Deutschland, etwa in Köln und Düsseldorf, zeitweise auch Frankfurt und Berlin. München ist vielleicht zu spät aufgesprungen und hält auf dem Messesektor ohnehin den Ruf, schwerpunktmäßig die alte Kunst zu vertreten. Zum Glück, muss man sagen, weil dieses schöne und wichtige Gebiet mittlerweile vielfach unterrepräsentiert ist. Ich denke, es wäre extrem kompliziert gewesen, das Modell *Europa '94* zu einer Messe auszubauen.

BJvR: Zum 20jährigen Galeriejubiläum im Jahr 2008 schrieben Sie einen Artikel *Zwanzig Jahre in München: Barbara Gross feiert* und zitierten Anne-Marie Bonnet, die Barbara Gross als ‚Münchener Walhalla‘ bezeichnete (Abb. 3). Jetzt noch einmal rückblickend, welche Verdienste hatte die Galerie?

BS: ‚Walhalla‘ ist das falsche Wort, denn die ‚Walhalla‘ ist ja der deutschen Kunst und deutschen Persönlichkeiten gewidmet. Das stand bei Barbara Gross nun gar nicht im Vordergrund, ihr Programm war durchgehend international. Aber gemeint war natürlich ein Wallfahrtsort, das kann man durchaus so sagen. Denn wer sich für hochkarätige Kunst interessiert, der ist in München zu Barbara ‚gepilgert‘. Sie war mit ihrer unglaublich ernsthaften und stringenten Linie immer ein Anlaufpunkt. Bevor sie einen Künstler oder eine Künstlerin ausstellte, hat sie diese lange beobachtet und sich intensiv mit dem Œuvre beschäftigt. Aber dann auch mit Verve vertreten. Sie hat alles dafür getan, um ihre Leute weiterzubringen (Abb. 4).

BJvR: Sie haben bei Ihren Rundgängen durch die Münchner Galerien über die Ausstellungen bei Barbara Gross oft berichtet. Welche sind Ihnen besonders in Erinnerung? Was kennzeichnet Ihrer Meinung nach die Galerie?

BS: Als Katharina Grosse 2002 eine Einzelausstellung im *Lenbachhaus* bekam, hatte sie in München

them with verve. She did everything she could to help her artists develop (Fig. 4).

BJvR: You often reported on Barbara Gross's exhibitions during your tours of the Munich galleries. Which ones do you particularly remember? What do you think characterises the gallery?

BS: When Katharina Grosse had a solo show at the Lenbachhaus in 2002, she had already established a foothold in Munich with Barbara, who had represented her since 1999, which impressed me. I have very impressive memories of an Eva Hesse show [*Eva Hesse - Arbeiten von 1964/65*, 10 September – 20 November 1993], even though I didn't write about it, as well as exhibitions on Nancy Spero and Ida Applebroog, whose works I got to know through the gallery. I was also deeply impressed by the first exhibition of Boris Mikhailov's photographs at Barbara Gross in 1998 [*OUT OF HOME* < *Richard Billingham - Boris Mikhailov*, 11 September – 24 October 1998]. It was a discovery, a very important political dimension.

What I always liked about her, for example, was that she wasn't so commercially oriented. Of course, Barbara Gross also had to sell, but it was always about the cause. You could sense that she wanted to communicate art that she felt was important. With many others, there is a certain 'flexibility' towards works that are easy to sell, of which you could say: 'Ah, that would go well in offices or doctors' surgeries.' That never seemed to be a criterion for her, and I give her credit for that.

And I was always very impressed by the care with which she worked. Every text that went out, every exhibition was always 100% prepared, her team often puffed and panted, but everyone also learned a lot from her. Whether it was the factsheets, the hanging, the maintaining of contacts, everything was always perfect. Of course, she was a bit exhausted at times, especially when things didn't go the way she had imagined.

BJvR: Did you also collect art yourself, or did you buy art from Barbara Gross?

BS: I don't think of myself as a collector. But we did buy a whole series of works by Silvia Bächli from Barbara, as well as something by Jürgen Partenheimer, whose work I discovered through Barbara.

BJvR: Is there anything else you would like to say in conclusion?

schon längst ein Standbein bei Barbara, die sie bereits seit 1999 vertrat, das hat mir imponiert. In sehr eindrücklicher Erinnerung blieb mir eine Eva-Hesse-Schau [*Eva Hesse - Arbeiten von 1964/65*, 10.09.–20.11.1993], auch wenn ich nicht darüber geschrieben habe, ebenso Ausstellungen zu Nancy Spero und Ida Applebroog, deren Arbeiten ich durch die Galerie kennenlernte. Auch die erste Ausstellung mit Fotografien von Boris Mikhailov bei Barbara Gross 1998 [*OUT OF HOME* Richard Billingham – Boris Mikhailov, 11.09.–24.10.1998] hat mich tief beeindruckt. Das war eine Entdeckung, eine ganz wichtige politische Dimension.

Was mir zum Beispiel immer gut gefiel, ist, dass es bei ihr nicht so auf Kommerz ausgerichtet war. Natürlich musste Barbara Gross auch verkaufen, aber es stand immer die Sache im Vordergrund. Man spürte, dass sie Kunst vermitteln wollte, die ihrer Meinung nach bedeutend war. Bei so manchen anderen steht im Programm eine gewisse ‚Flexibilität‘ gegenüber Werken im Vordergrund, die leicht verkäuflich sind. Von denen man sagt: ‚Ah, das passt gut in Büros oder Arztpraxen.‘ Bei ihr schien das nie ein Kriterium zu sein, was ich ihr hoch anrechne.

Dann hat mich immer sehr beeindruckt, mit welcher Sorgfalt sie gearbeitet hat. Jeder Text, der herausging, jede Ausstellung war immer 100%ig vorbereitet, ihr Team hat oft geschnauft, aber alle haben auch sehr viel bei ihr gelernt. Ob das Factsheets waren, ob das die Hängung war, ob das Kontaktpflege war, es war immer alles perfekt. Das hat sie natürlich auch manchmal ein bisschen erschöpft, vor allem wenn es nicht gleich so gelang, wie sie sich das vorgestellt hatte.


BJvR: Haben Sie auch selbst Kunst gesammelt bzw. bei Barbara Gross gekauft?

BS: Ich sehe mich nicht als Sammlerin. Aber wir haben bei Barbara eine ganze Reihe Arbeiten von Silvia Bächli gekauft, oder auch mal was von Jürgen Partenheimer, seine Arbeit habe ich durch Barbara kennengelernt.

BJvR: Möchten Sie noch abschließend etwas sagen?

BS: Vielleicht noch etwas zu den Orten. Die Galerie logierte zunächst im Lehel. Es war eine Altbauwohnung mit zwei schönen, mittelgroßen Räumen, in der Nähe der Maximilianstraße. 2020 erfolgte der Umzug ins Pinakotheken-Viertel. Eine ganz andere

BS: Maybe something about the locations. The gallery was first located in Lehel. It was an old flat with two beautiful, medium-sized rooms near Maximilianstraße. In 2020, the gallery moved to the Pinakothek district. It was a completely different situation, the kind of spaces we know from the United States, the clean ‘white space’. Also very attractive and again two rooms: one smaller and one larger.

To recapitulate: *Barbara Gross Galerie* was important for the Munich art scene and for the perception of art in general – also beyond the region. Its programme, launched thirty years ago, was ahead of its time in its focus on women artists. A lot has changed since then. A prime example is the Lenbachhaus, which today, under the direction of Matthias Mühling, very frequently shows and purchases works by women artists and works with a team that deliberately consists almost exclusively of female employees. Things were very different three decades ago. The dedicated work of Barbara Gross has undoubtedly contributed to the fact that women now enjoy greater attention and appreciation in the art and museum scene. 



Von der Frauenverstherin Nancy Spero die Collage „Marlene“ von 1996 für 11 500 Dollar

Foto Galerie

Barbara Gross feiert in München: Zwanzig Jahre

Als Nancy Spero 1988 bei Barbara Gross in München ausstellte, war das ihre erste Einzelschau in Europa und eine der ersten Präsentationen der Galerie. Auch zu deren zwanzigjährigem Jubiläum jetzt zeigt Barbara Gross die Amerikanerin – denn in der Zusammenarbeit mit ihr verdichten sich Programm und Vorgehensweise der Galerie exemplarisch. Barbara Gross studierte selbst an der Kunstakademie, bevor sie sich zur Galeriearbeit entschloss, um Künstler zu fördern, die trotz hoher Werkqualität am Rande des etablierten Kunstbetriebs standen; in der Regel waren das Frauen. Für ihr Engagement bewundern sogar Kollegen die Vermittlerin, insbesondere für die vielen Museumsausstellungen, die sie ihren Künstlern verschaffen konn-

te; allein für Nancy Spero waren es ungefähr ein halbes Dutzend. Sie halfen, das Œuvre der heute Zweiundachtzigjährigen durchzusetzen, die ihr gesellschaftspolitisches und genderbewusstes Denken in Collagen und Malereien ausdrückt, die die Welt durch Abbildungen von Frauen aller Zeiten und Kontinente beschreibt: und dies mit Poesie, nicht nur wenn sie Göttinnen heiligt, sondern auch, wo sie Krieg und Erniedrigung thematisiert. Durch Spero fanden andere Künstler in die Barbara Gross Galerie: Kiki Smith und Jana Sterbak, auch Leon Golub, der Ehemann von Spero; bereits hier lässt sich erahnen, warum Anne-Marie Bonnet im Jubiläumskatalog die Künstlerliste der Galerie als eine „Walhalla der Kunstgeschichte der letzten

zwanzig Jahre“ lobt: Ida Applebroog, Louise Bourgeois, Sophie Calle, Valie Export, Eva Hesse, Maria Lassnig, Ana Mendieta stellte sie vor; dann Tamara Grcic, Katharina Grosse oder Michaela Melian, nicht zu vergessen die Männer: Boris Mikhailov, Eran Shaerf oder Rémy Zaugg. Derzeit entwickelt die Galeristin Schwerpunkte bei Kunst aus China und jungen konzeptuellen Ansätzen.

Im Duett mit Nancy Spero ist die niederländische Bildhauerin Eylem Aladogan, Jahrgang 1975, zu sehen, deren Kosmos aus Natürlichem und Technoidem eine verfremdende Stofflichkeit anhaftet. (Werke Nancy Speros von 11 000 Dollar an aufwärts, Arbeiten von Eylem Aladogan 11 000 und 16 100 Euro. Bis 25. Juli.)

BRITA SACHS

Situation, es waren Räume, wie man sie aus den USA kennt, der cleane ‚White Space‘. Auch sehr ansprechend und wieder zwei Räume ein kleinerer und ein größerer.

Noch einmal zusammenfassend: Die *Barbara Gross Galerie* war bedeutend für die Szene in München und allgemein für die Wahrnehmung von Kunst – auch überregional. Ihr vor 30 Jahren gestartetes Programm war in der Fokussierung auf Künstlerinnen seiner Zeit voraus. Seither hat sich viel verändert. Ein Paradebeispiel ist das *Lenbachhaus*, das heute unter Matthias Mühling sehr häufig Künstlerinnen zeigt und ankauft und mit einem Team arbeitet, das bewusst fast ausschließlich aus Mitarbeiterinnen besteht. Vor drei Jahrzehnten ist das wahrhaftig noch ganz anders gewesen. Die engagierte Arbeit von Barbara Gross hat zweifellos ihren Beitrag dazu geleistet, dass Frauen in der Kunst- und Museumszene heute erhöhte Aufmerksamkeit und Wertschätzung genießen. ▼▲



Weiblicher Olymp

Göttinnen, Idole, Mythenwesen: Nancy Spero in Ulm

Die Amerikanerin Nancy Spero gehört zu den wenigen Künstlerinnen, denen bei der Umsetzung ihrer feministischen Position in Kunst die Entwicklung einer Bildsprache gelang, die frei von Sektierertum und programmatischer Überfrachtung bleibt. Die 1926 geborene Künstlerin zu entdecken und dem Kunstbetrieb zugänglich zu machen, gelang erst einer jüngeren Generation von Kuratoren, Galeristen und Künstlern. Ihren Durchbruch in den Vereinigten Staaten und die rasch folgende internationale Würdigung erlebte Spero erst vor wenigen Jahren.

Eine Retrospektive im Ulmer Museum läßt nach verschiedenen Ausstellungen in deutschen Städten nun erstmals in Süddeutschland Nancy Speros langen Marsch

zum späten Erfolg nachvollziehen. Auf langen, schmalen, oft mehrteilig arrangierten Papierbahnen versammelt die Künstlerin in ihren neueren Arbeiten Göttinnen, Idole und Mythenwesen aller Zeiten zu einem Olymp autonomer Weiblichkeit, in den auch Erdenbürgerinnen der Gegenwart mit vitaler, lebensbehahender Aura aufgenommen werden.

Die in der weiblichen Bildgeschichte vorgefundenen Frauendarstellungen läßt Spero zu Stempeln gießen, um sie mit variierenden Farben in immer neuen Zusammenhängen zu drucken und zu collagieren. Überlagerungen und Wischungen erzielen malerische Wirkungen von hohem Reiz, wechseln zwischen Dichte und Transparenz.

Die Künstlerin sucht nach Prototypen, und sie läßt sich deshalb weniger von der Identität einer Figur anregen als von der Haltung, die sie gegenüber biologischen Rollen, ihrer Körperlichkeit oder gegenüber Männerdomänen ausdrückt. So begegnen sich auf Speros Friesen grazile prähistorische Australierinnen, ägyptische Trauerweiber und moderne Athletinnen. Schützend beugt sich die Himmelsgöttin Nut über eine Turnerin, und mit ausholenden Schritten packt die Vietnamesin ihre Zukunft an. Simultanität von Frauengestalten, die jede für ihre Zeit ein Höchstmaß an Ungebundenheit und erotischer Freiheit verkörpern, schafft auch das Nebeneinander der selbstbewußt lächelnden Hosenträgerin Marlene Dietrich und einer rhythmisch wiederholten, munter mit künstlichen Phalli hantierenden Hetäre des fünften vorchristlichen Jahrhunderts.

Für Ulm hat Nancy Spero, die oft mit Beziehung zum Ausstellungsort arbeitet, ein Prunkstück des Museums aufgegriffen: Die Lonetaler „Löwenfrau“, eine 30000 Jahre alte Elfenbeinstatue, die im Frauenkörper mit Löwenkopf weibliche Fruchtbarkeit und Kraft des Tieres vereint, findet sich nun im Kreise prähistorischer Schwestern.

Das Frauenthema ist Leitmotiv des Gesamtwerks und spiegelt in früheren Schlüsselbildern Bewußtseinsstufen der Künstlerin. „Black Paintings“ aus den in Paris verbrachten frühen fünfziger und späten sechziger Jahren wirken heute mit ihren konkretartig umschlossenen, in den dunklen Grund gebetteten Mutter- und Paarszenen wie die Zustandsbeschreibung einer Frau, deren Mikrokosmos aus drei Kleinkindern, Ehe und dem Ringen um künstlerische Identität bestand. Die Rückkehr nach New York bringt die Politisierung; der Schock des Vietnamkrieges wird in den „War-Series“ bearbeitet, Gouachezeichnungen, die erstmals das männliche Element mit Gewalt gleichsetzen („Sperm Bomb“, 1966).

Als den Moment der Sprach- und Selbstfindung nach Jahren ohnmächtigen Schweigens erläutert Spero die Aufnahme von Schrift und Text ins Bild. Frauen herabwürdigende Epen und Texte der Weltliteratur finden ebenso Verwendung wie Berichte über Greueltaten an Frauen. 1974, während einer Arbeit über die Folterung weiblicher Gefangener in Chile, fällt der Entschluß, Männer aus den Darstellungen auszuschließen und das Weltgeschehen nurmehr durch „Frauen als universales Symbol“ zu beschreiben. Nancy Spero ist alles andere als ein Klageweib. Was sie selbst ausstrahlt, Wärme, Humor und Lebenslust, gibt sie ihrer Kunst mit. Die kritischen Töne sind in den neueren Arbeiten nicht verstummt, aber leiser geworden, sie stehen zurück hinter den Freudenrufen eines Menschen, dem es gelungen ist, sich und seiner Sache Gehör zu verschaffen.

BRITA SACHS

Bis 31. Mai. Der Katalog kostet 33 Mark.



Weibliche Idole gegen den Sieg des männlichen Gottes. Nancy Spero, „Prehistorie / Löwenfrau“, 1992

Foto Katalog

STATEMENTS

... zu Barbara Gross von ihr über die Jahre verbundenen Personen.

... on Barbara Gross by people associated with her over the years.

204

Barbara Gross habe ich Ende der 1990er-Jahre kennen und schätzen gelernt. Immer neugierig, umtriebig und kommunikativ, habe ich sie immer wieder auf Eröffnungen, Messen oder Biennalen getroffen. Die Gespräche mit ihr waren und sind unkompliziert, informativ und inhaltsreich. Ihre Galerietätigkeit war in ihrer seinerzeit seltenen Fokussierung auf Künstlerinnen außerordentlich beeindruckend und nachhaltig. Sie hat bedeutende und heute international bekannte Künstlerinnen früh ausgestellt und gefördert sowie private und öffentliche Sammlungen auf sie aufmerksam gemacht. Sie hat in ihren Tätigkeiten historisch gedacht. Barbara Gross selbst besitzt ein internationales Renommee. Ich freue mich auf viele weitere Begegnungen und gute Gespräche.

I got to know and appreciate Barbara Gross in the late 1990s. I met her again and again at openings, art fairs, and biennials – always curious, active, and communicative. Conversations with her were and are uncomplicated, informative, and rich in content. Her gallery work was extraordinarily impressive and sustained in its then rare focus on women artists. She exhibited and promoted important and now internationally renowned women artists at an early stage and brought them to the attention of private and public collections. In her activities, she thought historically. Barbara Gross herself has an international reputation. I look forward to many more encounters and good discussions.

Prof. Dr. Angelika Nollert

Direktorin, Die Neue Sammlung, München

Director, Die Neue Sammlung [The New Collection], Munich

Wir kannten Frau Gross und ihre Galerie seit Anfang der 90er-Jahre des letzten Jahrhunderts, zuerst in der Galerie am Thierschplatz in München, dann in der Theresienstraße. Wir können nur große Worte des Lobes aussprechen, die Galerie Barbara Gross gehörte zweifelsohne ganz schnell zu unseren meistgeschätzten Galerien Münchens, wir achteten und schätzten Frau Gross außerordentlich, denn sie zeigte uns Ausstellungen von höchster Qualität, sie brachte uns mit hervorragenden Künstlerinnen – meist waren es ja Frauen – zusammen, wir lernten enorm viel von ihr. Barbara Gross wusste bestens Bescheid und konnte ihr Wissen – ohne irgendwie aufdringlich zu sein – hervorragend weitergeben. Wir bewunderten sehr an ihr, wie sehr sie sich der Künstler annahm, während sie in München war. So lernten wir auch manche persönlich sehr gut kennen – und hier seien besonders Nancy Spero und Kiki Smith genannt. Von letzterer kauften wir dann schon Anfang der 1990er-Jahre das Bild *Girl with Glitter*. Kiki Smith arbeitete dann später auch bis heute mit unserer Firma, der Mayer'schen Hofkunstanstalt, wunderbar zusammen.

We have known Mrs Gross and her gallery since the early 1990s, first in the premises on Thierschplatz in Munich, then in Theresienstraße. We have nothing but high praise for Barbara Gross Galerie, which quickly became one of our most valued galleries in Munich. We respected and appreciated Mrs Gross enormously, because she showed us exhibitions of the highest quality, she introduced us to outstanding artists – most of them women – and we learned a great deal from her. Barbara Gross was extremely knowledgeable and was able to share her knowledge without being pushy in any way. We admired how much she looked after the artists while they were in Munich. We also got to know some of them very well personally – especially Nancy Spero and Kiki Smith. We bought the painting *Girl with Glitter* from the latter in the early 1990s. Kiki Smith later worked with our company, Mayer'sche Hofkunstanstalt, and continues to do so today.

Gabriel & Renate Mayer

*Sammlerehepaar, Mayer'sche Hofkunstanstalt, München
Collector couple, Franz Mayer of Munich, Munich*

Wenn ich an Barbara Gross denke, steht mir das Bild einer von einer inneren Mission erfüllten, beharrlichen, zuweilen äußerst hartnäckigen Frau vor Augen und ich muss lächeln. Unbeirrt von äußeren Faktoren, ob Nichtbeachtung oder Mega-Erfolg, hat sie für ihre Künstlerinnen gekämpft und sie hat Recht behalten. Bei ihrer Galerie konnte man lange Zeit das sehen, was woanders fehlte. Sie war eine wesentliche Mitstreiterin in einer Zeit, als die Kunst von Frauen noch marginalisiert wurde.

When I think of Barbara Gross, the image of a tenacious, sometimes extremely stubborn woman with an inner mission comes to mind, and I have to smile. Undeterred by external factors, be they disregard or mega-success, she fought for her artists, and she was right. For a long time, you could see in her gallery what was missing elsewhere. She was a key player at a time when women's art was still marginalised.

Prof. Dr. Marion Ackermann

*Generaldirektorin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden
Director General, Staatliche Kunstsammlung Dresden [State Art Collection], Dresden*

Barbara Gross habe ich durch Katharina Grosse kennengelernt, mit der ich 1998 eine Einzelausstellung im Kunstverein Heilbronn gemacht habe. Als ich kurz darauf die Leitung der Kunsthalle Nürnberg übernahm, war eine gleichberechtigte Beteiligung von Künstlerinnen im Ausstellungsprogramm damals für mich ganz selbstverständlich und schon diese schlichte Form feministischer Solidarität hat Barbara und mich gleich verbunden. Von den großartigen Künstlerinnen, die sie mit ihrer Galerie vertreten hat, konnte ich in Nürnberg Einzelausstellungen mit Silvia Bächli, Alicia Framis, Beate Gütschow und Kiki Smith zeigen; Tamara Grcic, Sabine Hornig, Michaela Melián und Karin Sander waren an Thementausstellungen beteiligt. Doch auch jenseits von konkreten Ausstellungsprojekten sind wir die ganzen Jahre in Kontakt geblieben und ich schätze sie einfach sehr als offene, kenntnisreiche und menschlich großzügige Persönlichkeit.

I met Barbara Gross through Katharina Grosse, for whom I had organised a solo exhibition at the Kunstverein Heilbronn in 1998. When I became director of the Kunsthalle Nürnberg shortly afterwards, the equal participation of women artists in the exhibition programme was a matter of course for me, and this simple form of feminist solidarity was enough to connect Barbara and me. Of the great women artists she represented in her gallery, I was able to show solo exhibitions in Nuremberg with Silvia Bächli, Alicia Framis, Beate Gütschow, and Kiki Smith; Tamara Grcic, Sabine Hornig, Michaela Melián, and Karin Sander participated in group exhibitions. But even beyond specific exhibition projects, we have remained in contact over the years, and I simply appreciate her as an open, knowledgeable, and generous person.

Ellen Seifermann

Kuratorin und Leiterin der Kunsthalle Nürnberg von 1999 bis 2022, Nürnberg

Curator and director of the Kunsthalle Nürnberg [Art Hall Nuremberg] from 1999 to 2022, Nuremberg

Barbara Gross hat sich ab Ende der 1980er-Jahre dafür stark gemacht, emanzipatorische und feministisch engagierte künstlerische Positionen hier in München aber natürlich auch international sichtbar zu machen. Auch die *Städtische Galerie im Lenbachhaus* hat bereits sehr früh begonnen, Positionen von Künstlerinnen der Gegenwart auszustellen und zu sammeln. Rückblickend lässt sich feststellen, dass die visionäre und unermüdliche Galeriearbeit von Barbara Gross unverkennbar Einfluss auf die Sammlungspolitik des *Lenbachhauses* gehabt hat. So befinden sich in unserer Sammlung heute u. a. größere Konvolute und zentrale Werke von Künstlerinnen, die von Barbara Gross gezeigt und gefördert wurden, so zum Beispiel Maria Lassnig, VALIE EXPORT, Michaela Melián, Karin Sander, Katharina Sieverding, Katharina Grosse oder Tejal.

Since the late 1980s, Barbara Gross has been committed to making emancipatory and feminist artistic positions visible here in Munich and, of course, internationally. The *Städtische Galerie im Lenbachhaus* also began exhibiting and collecting works by contemporary women artists very early on. Looking back, it is clear that Barbara Gross's visionary and tireless work as gallerist has had an unmistakable influence on the *Lenbachhaus'* collecting policy. Today, our collection includes large groups and key works by artists who were shown and promoted by Barbara Gross, such as Maria Lassnig, VALIE EXPORT, Michaela Melián, Karin Sander, Katharina Sieverding, Katharina Grosse, and Tejal.

Dr. Matthias Mühling

Direktor, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München

Director, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München [Municipal Gallery in the Lenbach House and Kunstbau Munich], Munich

Meine erste Begegnung mit Barbara Gross fand 1988 im damaligen Münchner Kultrestaurant Café Roma in der Maximilianstraße statt. Barbara war im Begriff, eine Galerie zu eröffnen und ich auf der Suche nach einem Job im zeitgenössischen Kunstbetrieb. Das Bewerbungsgespräch verlief erfolgreich und so konnte ich den Aufbau ihrer damaligen Galerie in der Thierschstraße von Beginn an miterleben. Barbaras Ziel, zunächst ausschließlich Werke von Künstlerinnen zu zeigen, um deren fehlende Repräsentanz im Kunstbetrieb zu fördern, hat mich sehr beeindruckt und in der kompromisslosen Ausschließlichkeit zugleich auch verstört. Hat denn künstlerische Qualität etwas mit dem Geschlecht zu tun? Eigentlich nicht. Aber darum ging es Barbara ja auch nicht. Barbara hat im Laufe der Jahre mit unermüdlichem Engagement und ihrem bedingungslosen Durchhaltevermögen eine große Lücke im Kunstmarkt geschlossen. Mit ihrem einzigartigen Mut, ihrem professionellen Gespür für Qualität und vor allem ihrer großen und aufrichtigen Liebe zur Kunst hat sie sich ein unachahmliches Alleinstellungsmerkmal erarbeitet. In ihrer Galerie habe ich die interessantesten Künstlerinnen persönlich kennenlernen dürfen. Auch heute noch bin ich unendlich dankbar über die vielen persönlichen Begegnungen und Gespräche mit Künstlerinnen, die damals kaum jemand kannte und die heute eine bedeutende Rolle im Kontext der zeitgenössischen Kunstszene spielen und zum Teil auch Weltruhm genießen. Barbara war nicht nur eine fantastische Galeristin, sie war auch eine äußerst anspruchsvolle Chefin mit hohen Erwartungen, die nicht leicht zu erfüllen waren. Ich habe viel von ihr gelernt und kann sagen, dass meine Erfahrungen in dieser gemeinsamen Zeit zu einer erheblichen Erweiterung meines Wissenshorizonts und zu einer deutlichen Schärfung meines Blicks auf Kunst geführt haben. Mit der Schließung ihrer Galerie hat München einen seiner bedeutendsten und wegweisendsten Ausstellungsorte für zeitgenössische Kunst verloren.

My first encounter with Barbara Gross took place in 1988 in Munich's Café Roma in Maximilianstraße, a cult restaurant at the time. Barbara was about to open a gallery, and I was looking for a job in the contemporary art world. The interview was successful, and I was able to witness the development of her gallery in Thierschstraße from the very beginning. Barbara's aim to initially show only works by women artists in order to promote their lack of representation in the art world impressed me greatly and at the same time disturbed me in its uncompromising exclusivity. Does artistic quality have anything to do with gender? Not really. But that wasn't Barbara's point. Over the years, Barbara has filled a huge gap in the art market with her tireless commitment and unconditional perseverance. With her unique courage, her professional instinct for quality, and, above all, her great and sincere love of art, she has created an inimitable, unique selling point for herself. In her gallery I was able to meet the most interesting artists in person. To this day, I am eternally grateful for the many personal encounters and conversations I had with women artists who were virtually unknown at the time and who now play an important role in the contemporary art scene, in some cases enjoying worldwide fame. Barbara was not only a fantastic gallerist, she was also an extremely demanding boss with high expectations that were not easy to meet. I learned a lot from her and can say that my experiences during this time together have led to a considerable broadening of the scope of my knowledge and a clear sharpening of my view of art. With the closure of her gallery, Munich has lost one of its most important and pioneering exhibition spaces for contemporary art.

Dr. Susanne Ehrenfried-Bergmann

Kuratorin, Munich Re Art Collection, München

Chief Curator, Munich Re Art Collection, Munich

Als Kurator und späterer Direktor der *Staatlichen Graphischen Sammlung München* besuchte ich seit Anfang der Neunzigerjahre regelmäßig die Galerie von Barbara Gross. Ich erinnere mich, dass meine erste Museumserwerbung bei ihr eine mehrteilige Papierarbeit der Schweizer Künstlerin Silvia Bächli war. Hieraus ergab sich eine langjährige Freundschaft mit dieser wunderbaren Zeichnerin, die wir 2014 mit Barbaras Hilfe in einer großen Einzelausstellung in der Münchner *Pinakothek der Moderne* zeigen konnten. Barbara Gross ist mit wahrhaft eindrucksvoller Standhaftigkeit konsequent für ihr ureigenes Anliegen eingetreten, ja sie brannte geradezu für ihre Künstlerinnen und deren weitere Entwicklung. Nicht nur ihre Ausstellungen waren überzeugend, sondern auch ihre sehr persönliche Art der Vermittlung. Begegnungen mit dieser mutigen Anwältin der Kunst erwiesen sich stets als höchst anregend. Unsere Gespräche waren ernst, aber gottlob – durchaus auch aufgrund ihres permanent aufblitzenden Humors – nicht zu ernst, sodass wir immer wieder von Herzen lachen konnten.

As curator and later director of the *Staatliche Graphische Sammlung München*, I visited Barbara Gross's gallery regularly from the early 1990s onwards. I remember that my first museum acquisition from her gallery was a multi-part work on paper by the Swiss artist Silvia Bächli. This led to a long-standing friendship with this wonderful draughtswoman, who, with Barbara's help, we were able to show in a major solo exhibition at the *Pinakothek der Moderne* in Munich in 2014. With truly impressive steadfastness, Barbara Gross always stood up for her cause; indeed, she was on fire for her artists and their further development. Not only her exhibitions were convincing, but also her very personal way of mediating art. Encounters with this courageous advocate of art were always very stimulating. Our conversations were serious, but fortunately not too serious, thanks to her constant flashes of humour, so that we could always laugh heartily.

Michael Semff

Direktor, Staatliche Graphische Sammlung München, München

Director, Staatliche Graphische Sammlung München [State Collection of Prints and Drawings Munich], Munich

Barbara Gross kenne ich als intensiv über Kunst Nachdenkende, die ihre Gedanken auch sehr gut formulieren kann. Bei Kunst ist sie unermüdlich. Hat sie eine Ausstellung gesehen, teilt sie ihre Reflexionen darüber gerne. Ich erinnere mich an lange Telefongespräche, sie beschreibt, freut sich daran, hat Fragen an die Kunst und erläutert, wo sie etwas nicht versteht, stellt Beziehungen zu diesem und jenem her. Natürlich besonders interessant für mich sind ihre Überlegungen/Kommentare zu meinen Arbeiten. Es ist als Künstlerin äußerst wertvoll, ein präzises Feedback zu bekommen. Dies kann Barbara Gross hervorragend!

I know Barbara Gross as someone who thinks deeply about art and is also very good at formulating her thoughts. She is tireless when it comes to art. When she has seen an exhibition, she likes to share her thoughts about it. I can remember long telephone conversations in which she describes the art she has seen, enjoys it, asks questions about it, explains where she doesn't understand something, makes connections between this and that. Of course, her thoughts/comments on my own work are particularly interesting to me. As an artist, it is extremely valuable to receive precise feedback. Barbara Gross is excellent at that!

Silvia Bächli

Künstlerin, Basel

Artist, Basel



Barbara ist immer an etwas Neuem und Besonderem in der Kunst interessiert, das macht sie selbst besonders. Als wir 2005 die Arbeit *Vorhang 3* in ihrer alten Galerie am Thierschplatz aufgebaut haben – wir haben damals eine ganze Wand eingezogen, die den großen Raum komplett unterteilt hat, um ein Großdia hinter Glas in die Wand einzulassen, sodass es aber am Ende so aussah, als sei diese Wand und das Dia immer schon da gewesen – hat sie nicht mit der Wimper gezuckt, eine solche bauliche Intervention bei sich vornehmen zu lassen. Und sie hat diese streng konzeptuelle und schwierig zu verkaufende Arbeit dann auch tatsächlich verkauft. Aber das ist nicht ihre einzige Motivation, man kann sich mit ihr über Kunst unterhalten und sie versteht, was gemeint ist, sie ist wirklich hinter der Kunst her, das eint uns Künstler:innen mit ihr.

Barbara is always interested in something new and special in art – that’s what makes her so special herself. When we installed the work *Vorhang 3* in her old gallery on Thierschplatz in 2005 – we built an entire wall that completely divided the large room in order to embed a large slide behind glass in the wall, so that, in the end, it looked as if this wall and the slide had always been there – she didn’t bat an eyelid at having such a structural intervention carried out in her gallery. And she actually sold this strictly conceptual and difficult-to-sell work. But that’s not her only motivation: you can talk to her about art, and she understands what it means; she really stands behind the art, that’s what unites us artists with her.

Sabine Hornig
Künstlerin, Berlin
Artist, Berlin

Barbara Gross war eine der ersten Kunsthändlerinnen, die ich kennengelernt habe, die sich für Kunst begeisterte und sich mit Freude engagierte. Sie verbrachte viel Zeit mit dem Betrachten und Nachdenken. Sie vertrat Künstlerinnen, was damals sehr unpopulär war. Während ihrer gesamten Laufbahn hat sie beharrlich an ihrem Ziel festgehalten, eine offenere Gesellschaft zu schaffen, indem sie die Kreativität von unterrepräsentierten Künstler:innen, einschließlich Frauen und Künstler:innen aus China, würdigte. Sie machte mich mit der Arbeit vieler sehr guter Künstler:innen bekannt. Nur wenige verstanden ihre Bedürfnisse, aber sie ließ sich nicht entmutigen. Sie hielt an ihrer Vision fest und ließ sich nicht davon abbringen.

Barbara Gross was one of the first art dealers that I've met who was gleefully excited and engaged by art. She spent a great deal of time looking and pondering. She took on the representation of women artists, which was a very unpopular space when she did. Throughout her career she has persevered and never lost sight of her goal to create a more open society by honoring the creativity of underrepresented artists including women and artists from China. She introduced me to the work of many very good artists. Few were sympathetic to her longing, but she was unfazed. She continued to hold to her vision, and was not dissuaded.

Kiki Smith

Künstlerin, New York City
Artist, New York City

210

Es ist nicht schwer, ein Statement abzugeben. Ich habe Barbara Gross auf Kunstmessen in Köln, Basel, Madrid und Brüssel getroffen. Ich bewunderte ihre Integrität, ihr Interesse an Kunst und Menschen und die Qualität ihrer Künstler:innen. Ich mochte ihre Bewunderung für Nancy Spero und Leon Golub und begann, sie zu teilen. Ich kaufte Werke von Spero, Golub, Applebroog, Mendieta, Framis, Kiki Smith und Melián. Die ersten Ankäufe waren Werke von Spero und Golub in den Jahren 1992 und 1994. Ich erinnere mich an das ungerahmte Bild *Dancers*, das in ihrem Stand auf dem Boden lag – die Zeit, die wir uns nahmen, führte zu einer wunderbaren Auswahl, ungestört von den vorbeilaufenden, beobachtenden Besucher:innen. Wir schienen viele Vorlieben zu teilen. Die obige Liste zeigt dies deutlich. Bemerkenswert war die Arbeit von Guo Fengyi, die ich in Peking gekauft hatte. Barbara hatte sich unabhängig von mir für denselben chinesischen Künstler entschieden. Das beschreibt unsere Beziehung am besten.

A statement is not difficult. I met Barbara Gross at art fairs in Cologne, Basel, Madrid, and Brussels. I greatly admired her integrity, her interest in art and people, and the quality of her artists. I loved her admiration for Nancy Spero and Leon Golub, which I began to share. I bought works by Spero, Golub, Applebroog, Mendieta, Framis, Kiki Smith, and Melián. The first purchases were works by Spero and Golub in 1992 and 1994. I remember the unframed *Dancers* lying on the floor in her booth – the time we took lead to a marvellous choice, undisturbed by the watching passers-by. We appeared to have a lot of preferences in common. The list above makes it clear. Remarkable was the work by Guo Fengyi I bought in Beijing. Separately, Barbara had chosen the same Chinese artist. This describes our relationship the best way.

Henri Swagemakers

Kunstsammler, Oosterhout
Art collector, Oosterhout

Als ich Barbara Gross zum ersten Mal traf, hatte ich gerade meine Galerie in Amsterdam eröffnet (1989). Alles war neu für mich. Wir trafen uns 1991 auf der *ART COLOGNE*, dem ersten Jahr, in dem ich an der Messe teilnahm. Wir wurden von Bernhard Wittenbrink vorgestellt, der damals auch eine Galerie in München hatte und dessen Stand sich direkt hinter meinem befand. Ich war sofort begeistert von ihrer Persönlichkeit und ihrer Galerie. Großzügig führte sie mich in ihr tolles Programm ein und erzählte mir von den Künstler:innen, die sie vertritt. Barbara Gross war und ist für mich eine große Inspiration als engagierte Galeristin, als Intellektuelle und als Frau, die sich für die Anerkennung von Künstlerinnen in ihrem Programm einsetzt. Ich habe noch nie eine so engagierte Galeristin getroffen wie Barbara Gross. Sie hat mich sehr inspiriert. Barbara Gross arbeitete damals mit Künstlerinnen wie Ida Applebroog, Kiki Smith und Nancy Spero zusammen. Durch sie lernte ich auch die Arbeiten von Ana Mendieta und VALIE EXPORT kennen. Diese Künstlerinnen interessierten mich sehr. Barbara war so großzügig, mit mir zusammenzuarbeiten, um 1992 eine Ausstellung mit Ida Applebroog und Leon Golub zu realisieren, Künstler:innen, die noch nie zuvor in den Niederlanden gezeigt worden waren. Ich verdanke Barbara so viel mehr als nur diese eine Zusammenarbeit. Sie gab mir den Mut, mich an Mary Sabatino von der Galerie Lelong in New York zu wenden und sie um Arbeiten von Ana Mendieta für eine Ausstellung in Amsterdam zu bitten. Barbara zeigte auch Interesse an meinen Künstler:innen und arbeitete mit Charlotte Schleiffert in München zusammen. Ich erinnere mich, dass sie einmal zu Charlottes Vernissage in Amsterdam kam und bei mir übernachtete. Am Morgen schaute sie sich meinen Rosenstrauch an, der an der Hauswand im Hinterhof wuchs. Sie nahm die Gartenschere und begann, ihn zu schneiden. Seitdem schneide ich meine Rosen und denke an ihre Worte: Nimm immer den stärksten Zweig. Es gibt viele Dinge, die mich mit Barbara verbinden: ihre großartigen Geschichten über die Kunst und das Leben, ihre kritische Haltung gegenüber dem Kunstmarkt, die großartige Auswahl an italienischen Restaurants, in denen wir während der *ART COLOGNE* zu Abend gegessen haben, das Rosenschneiden und viele andere Dinge, die wir über unser Privatleben geteilt haben, wenn wir uns getroffen haben.

When I first met Barbara Gross, I had just opened my gallery in Amsterdam (1989). Everything was new for me. We met at the *ART COLOGNE* in 1991, the first year I participated in the fair. We were introduced by Bernhard Wittenbrink who back then had a gallery in Munich too and whose booth was exactly behind mine. I immediately was carried away by her personality and her gallery. She generously introduced me to her great programme while talking about the artists she was representing. Barbara Gross was and has been ever since a great inspiration for me as an committed gallerist, an intellectual and a woman who fights for recognition of women artists within her programme. I have never come across such a dedicated and committed gallerist as Barbara Gross. She inspired me a lot. At the time, Barbara Gross worked with artists such as Ida Applebroog, Kiki Smith and Nancy Spero. Through her I also came across works by Ana Mendieta and VALIE EXPORT. I was very much interested in these artists. Barbara was generous enough to collaborate with me in order to realize a show with Ida Applebroog and Leon Golub in 1992, artists that had never been shown before in the Netherlands. I owe Barbara so much more than just this collaboration. She gave me the courage to get in touch with Mary Sabatino of Gallery Lelong in New York to ask for works by Ana Mendieta in order to make a show in Amsterdam. Barbara also showed interest in my artists and worked with Charlotte Schleiffert in Munich. I remember that she once came to Charlotte's opening in Amsterdam and stayed in my house. In the morning, she looked at my rose bush which was growing against the wall of my house in the backyard. She took the pruning scissors and started pruning it. Since then, I prune my roses and think of her words: always chose the strongest branch. There is a lot that connects me to Barbara: her great stories about art and life, her critical attitude towards the art market, her great choice of Italian restaurants we used to have dinner at during the *ART COLOGNE*, pruning roses, and much more that we shared about our private lives when we met.

Leylâ Akinci

Galerie AKINCI, Amsterdam

Galerie AKINCI, Amsterdam

Barbara Gross (Galeristin):

geboren, deutsch, beruflich, bildend, beurlaubt, unsicher, preiswert, gut, weiblich, sichtbar, aktiv, kunstschaffend, verärgert, ausschließlich, ungewöhnlich, ausnahmslos, gemeinsam, städtisch, erfolgreich, außergewöhnlich, kommerziell, frei, international, bekannt, breit, zugänglich, radikal, konsequent, notwendig, eklatant, lang, zahlreich, eingestellt, bekannt, privat, öffentlich, entscheidend, männerdominiert, eng, schön, unerwartet, eigen, abgerufen, kritisch, aktuell, englisch, chinesisches, verfügbar, lang, süddeutsch, angemeldet, bearbeitet. Karin Sander: Alle Adjektive zu Barbara Gross (Galeristin) aus Wikipedia, Stand: 28.03.2024.

Barbara Gross (gallerist):

born, German, professional, educating, on sabbatical, insecure, inexpensive, good, female, visible, active, art-making, upset, exclusive, unusual, without exception, common, urban, successful, exceptional, commercial, free, international, known, broad, accessible, radical, consistent, necessary, blatant, long, numerous, set, known, private, public, decisive, male-dominated, narrow, beautiful, unexpected, own, retrieved, critical, current, English, Chinese, available, long, southern German, registered, edited. Karin Sander: All adjectives for Barbara Gross (gallerist) from Wikipedia, as of 28 March 2024.

Karin Sander

Künstlerin, Berlin

Artist, Berlin

212

Die Galerie Barbara Gross war nach meinem Umzug von New York nach München im Jahr 2014 eine der ersten offensichtlichen Anlaufstellen in der Stadt. Im Frühjahr 2015 lud Barbara Kerstin Stakemeier, damals Juniorprofessorin an der Kunstakademie in München, und mich zu einem öffentlichen Gespräch in die Galerie ein. Thema: Die Ausstellung *Another Normal Love: Louise Bourgeois, Maria Lassnig, Nancy Spero*. Mit allen drei Künstlerinnen hatte Barbara schon in den 1980er-Jahren begonnen zu arbeiten - ohne damit damals auf viel Interesse zu stoßen. Aus der Einladung entstand nicht nur eine Freundschaft zu Kerstin (der klugen Einladung der Galeristin geschuldet), sondern auch ein vertiefter und anhaltender Austausch mit Barbara Gross, der bis heute fort dauert. Zwei besonders schöne Charaktereigenschaften von Barbara seien noch genannt: die so lapidar wie treffend formulierte Kunstbetrachtung und der aufrichtig interessierte und stets respektvolle Umgang mit Künstler:innen.

After I moved to Munich from New York in 2014, Barbara Gross Galerie was naturally one of the first places I visited in the city. In the spring of 2015, Barbara invited Kerstin Stakemeier, then a junior professor at the Academy of Fine Arts Munich, and me to give a public talk at the gallery. The topic: the exhibition *Another Normal Love: Louise Bourgeois, Maria Lassnig, Nancy Spero*. Barbara had begun working with all three artists in the 1980s – without attracting much interest at the time. The invitation led not only to a friendship with Kerstin (thanks to the gallerist's clever invitation), but also to a deep and ongoing dialogue with Barbara Gross, which continues to this day. I would like to mention two of Barbara's most endearing qualities: her succinct yet eloquent approach to art, and her genuinely interested and always respectful interaction with artists.

Stephanie Weber

Kuratorin für Gegenwartskunst, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München

Curator for Contemporary Art, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München [Municipal Gallery in the Lenbach House and Kunstbau Munich], Munich

Barbara Gross ist mit ihrem tiefen Wissen und kenntnisreichen Blick zusammen mit ihrem feministischen Engagement zu einer legendären Wegbereiterin für Künstlerinnen geworden. Für mich selbst war und ist sie eine inspirierende Kollegin und Freundin, der ich seit der Aufbruchstimmung in den frühen 1980er-Jahren und dem größer werdenden Interesse für die Kunst von Frauen viel verdanke.

With her profound knowledge and keen eye, as well as her commitment to feminism, Barbara Gross has become a legendary trailblazer for women artists. For me, she was and is an inspiring colleague and friend to whom I owe a great deal since the spirit of optimism in the early 1980s and the growing interest in women's art.

Dr. Silvia Eiblmayr

Kunsthistorikerin und Kuratorin, Wien
Art historian and curator, Vienna

Der Kunstmarkt spielte keine Rolle, was zählte, war die Leidenschaft. Bis dato unbekannte Namen wurden von ihr in München ausgestellt, immer wieder auch mit dem Versuch, sie in Institutionen unterzubringen, oftmals vergeblich. Als noch niemand etwas von Louise Bourgeois, Nancy Spero, Maria Lassnig und vielen anderen – vor allem Künstlerinnen – in den deutschen Museen sehen wollte, waren sie bei ihr im Programm bereits etabliert. Heute alle Namen, die aus der Kunstwelt nicht mehr wegzudenken sind. Was verbindet uns mit Barbara? Eine innige Freundschaft und ein intensiver Austausch über ihre Künstlerinnen und Themen unserer Sammlung. Immer ein ehrliches Wort, spannende Geschichten und auch Reisen zu den Ausstellungseröffnungen ihrer Künstlerinnen.

The art market was irrelevant, what counted was passion. She exhibited previously unknown artists in Munich and always tried to get them into institutions, often in vain. When nobody wanted to see anything by Louise Bourgeois, Nancy Spero, Maria Lassnig, and many others – especially women artists – in German museums, they were already established in her programme. Today, they are all artists who have become an integral part of the art world. What do we have in common with Barbara? A close friendship and an intensive dialogue about her artists and the themes of our collection. Always an honest word, exciting stories, and travelling to her artists' openings.

Annette & Rainer Stadler

Sammlung Stadler, Pliening
Stadler Collection, Pliening



Barbaras uneingeschränkt offenes Interesse, ihr immer lustvolles, wissbegieriges Zugehen auf das Fremde zeichnet sie aus.

What distinguishes Barbara is her unreserved and open interest, and her always joyful and curious approach to the unfamiliar.

Katharina Gaenssler

Künstlerin, München

Artist, Munich

Wir haben uns 1995 im Portikus in Frankfurt am Main kennengelernt, als wenige Stunden vor der Ausstellungseröffnung eine sehr interessante Besucherin auftauchte, die wie eine Ministerpräsidentin oder eine Wissenschaftlerin aussah und uns vorgestellt wurde: Barbara Gross. Als alle die Ausstellung verließen, war sie uns einen Schritt voraus, und wir folgten ihr... Und so wird sie uns unmerklich immer einen Schritt voraus sein und uns in aller Stille ein Verständnis des westlichen Lebens und der westlichen Kunst vermitteln. In vielen langen, subtilen und tiefgründigen Gesprächen haben wir von dieser offenen und ungewöhnlich kommunikativen Person neue Einsichten gewonnen. In vielen vertrauensvollen Gesprächen, ohne Druck oder Überheblichkeit, mit großem, freundlichem Interesse und Respekt öffnete uns Barbara die Tür zu ihrer Weltsicht. Und sie wählte die Fotografien immer mit einem verborgenen, aber sehr präzisen Gespür aus, vielleicht nicht immer ohne ihre Bedeutung zu verstehen, wie ich insistierte. Sie machte Ausstellungen, die sich als präzise und interessant erwiesen, aber oft, so scheint es mir, der Zeit voraus, in der das Publikum bereit war, sie anzunehmen. Mit ihrem Weitblick und ihrer Professionalität war sie – so scheint es mir – der Bereitschaft des Publikums voraus, die Themen und Gedanken anderer wahrzunehmen, so dass sie sich über deren Unverständnis aufrichtig wunderte. Wir sind sehr glücklich, dass diese unendlich ehrliche und anspruchsvolle Frau unsere gute Freundin und Wegbegleiterin geworden ist. Barbara, ein großes DANKESCHÖN für alles!

We met in Porticus in 1995, when a few hours before the opening of the exhibition a very interesting visitor, looking like a prime minister or scientist, appeared and was introduced to us – Barbara Gross. When everyone left, she was a little ahead, and we followed her... and so imperceptibly she will always walk ahead, quietly teaching us an understanding of Western life and art. Through many long, subtle and deep conversations, we received new knowledge from this open and unusually easy-to-communicate-with person. Across conversations full of trust, without any pressure or arrogance, with great and friendly participation and respect Barbara has been opening the door to her worldview for us. And she always, through some hidden feeling, but very precisely chose photographs, maybe not always understanding their meaning such I insisted on. She made exhibitions that turned out to be accurate and interesting, but often, it seems to me, ahead of the time of the audience's readiness to accept them. With her foresight and professionalism, she – it seems to me – was ahead of the audience's readiness to perceive other people's themes and thoughts, which made her genuinely surprised about their lack of understanding. We are very glad that this infinitely honest and demanding woman has become our good friend and associate. Barbara, a big THANK YOU for everything!

Boris & Vita Mikhailov

Künstlerehepaar, Berlin

Artist couple, Berlin

Gegen Mitte der 80er-Jahre hatte mich Barbara Gross beim jährlichen Rundgang der *Akademie der Bildenden Künste München*, bei dem ich eine Installation gezeigt hatte, angesprochen. Damals hatte sie bereits mit ihrer Edition Gross angefangen, in der Auflagen mit Künstlerinnen (u. a. mit VALIE EXPORT, Katharina Sieverding, Maria Lassnig, Hanne Darboven, Sarah Schumann, Ulrike Rosenbach, Niki de Saint Phalle) produziert und diese dann Museen und grafischen Sammlungen angeboten wurden. Diese Institutionen hatten damals eher selten Werke zeitgenössischer Künstlerinnen in ihren Beständen und im Kunstkanon und Markt waren Künstlerinnen absolut unterrepräsentiert. So lehrte an der Kunstakademie München zu diesem Zeitpunkt keine einzige Künstlerin. Dass sich das verändert hat, ist auch Barbara Gross zu verdanken. Als sie 1988 ihre eigene Galerie in München eröffnete, zeigte sie die ersten Jahre fast ausschließlich Einzelausstellungen von Künstlerinnen, viele davon waren Role Models für meine eigene Generation. Das war absolut ungewöhnlich und auch nicht unumstritten. So habe ich, als sie mich 1989 zu meiner ersten Einzelausstellung *Puffs und Säcke* in der Galerie einlud, mich mit der Kritik von vielen Seiten konfrontiert gesehen, warum ich in einer ‚Frauengalerie‘ ausstellen würde. Bis 2020 habe ich dort sechs Einzelausstellungen mit Projekten realisieren können und über die Jahre war ich an zahlreichen Gruppenausstellungen beteiligt. Zweimal hat mich Barbara Gross auch eingeladen, Ausstellungen in ihren Räumen zu kuratieren. 2013 stellte ich z. B. mit großer Begeisterung anlässlich des 25-jährigen Galeriejubiläums *Etwas Eigenes* zusammen: Eine wunderbare Gelegenheit, nochmals Arbeiten der oben genannten Künstlerinnen und noch vieler weiterer wie Louise Bourgeois, Ida Applebroog oder Ulrike Grossarth, die Barbara Gross alle in den ersten Jahren ihrer Galerie bereits im Programm hatte, zu zeigen. Barbara Gross hatte sich mit ihrer Galerie ein Lebensthema gesetzt: sie wollte mit den Künstlerinnen und Menschen, die ihr wichtig waren und sind, zusammenarbeiten und den Kanon nachhaltig verändern. Dieses Ziel hat sie mit schier grenzenlosem Einsatz verfolgt.

In the mid-1980s, Barbara Gross approached me during the annual tour of the *Academy of Fine Arts Munich*, where I was showing an installation. At that time, she had already started her Edition Gross, which produced editions with women artists (including VALIE EXPORT, Katharina Sieverding, Maria Lassnig, Hanne Darboven, Sarah Schumann, Ulrike Rosenbach, and Niki de Saint Phalle) and then offered them to museums and collections of prints and drawings. At the time, these institutions rarely had works by contemporary women artists in their collections, and women artists were completely underrepresented in the art canon and the art market. At the time, not a single woman artist was teaching at the academy in Munich. It is also thanks to Barbara Gross that this has changed. When she opened her own gallery in Munich in 1988, for the first few years she showed almost exclusively solo exhibitions of women artists, many of whom were role models for my own generation. This was quite unusual and not without controversy. So when she invited me to the gallery for my first solo show in the gallery, *Puffs und Säcke*, in 1989, I was confronted with criticism from many quarters as to why I was exhibiting in a ‘women’s gallery’. By 2020, I had had six solo exhibitions with projects there, and over the years I have been involved in numerous group exhibitions. Barbara Gross has also twice invited me to curate exhibitions in her space. In 2013, for the gallery’s twenty-fifth anniversary, I was delighted to curate *Etwas Eigenes*: a wonderful opportunity to show work by the artists mentioned above and many others, such as Louise Bourgeois, Ida Applebroog and Ulrike Grossarth, all of whom Barbara Gross had included in her gallery’s programme in the early years. With her gallery, Barbara Gross had set herself a lifelong goal: to work with women artists and people who were and are important to her, and to change the canon in the long term. She pursued this goal with boundless dedication.

Michaela Melián

Künstlerin und Musikerin, Oberbayern
Artist and musician, Upper Bavaria

sediment

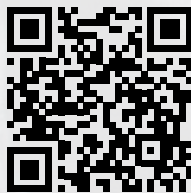
Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels
ZENTRALARCHIV DES INTERNATIONALEN KUNSTHANDELS Z

SEDIMENT

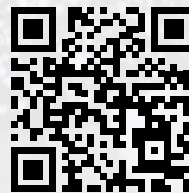
Publikationen sind seit Beginn an ein wichtiges Vermittlungsmedium des ZADIK, über das eigene und externe Forschungen, Zeitzeug:inneninterviews sowie Dokumentationen zu den Archivbeständen des ZADIK veröffentlicht werden. Die Publikationsreihe *sediment – Materialien und Forschungen zur Geschichte des Kunstmarkts* ist das seit 1994 etablierte Veröffentlichungsformat des ZADIK, in dem Themen aus dem Archiv und ausgewählte Archivbestände inhaltlich aufbereitet und vermittelt werden. Die Ausgaben seit Nr. 30 sind als kostenloses deutsch-englisches Open-Access-eJournal auf der Plattform *arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design*, gehostet von der *Universitätsbibliothek Heidelberg*, zugänglich. Darüber hinaus können die Publikationen auch als Print on Demand-Version bestellt werden.

From the very beginning, publications have been an important means of communication for the ZADIK, publishing internal and external research, interviews with contemporary witnesses, and documentation of the ZADIK's archival holdings. Since 1994, the publication series *sediment – Materials and Research on the History of the Art Market* has been the established publication format of the ZADIK, in which topics from the archive and selected archive holdings are processed and communicated. The issues since no. 30 onwards are available as a free German-English open access e-journal on the platform *arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design* [Specialised Information Service: Art, Photography, Design], hosted by the *Heidelberg University Library*. The publications can also be ordered as print-on-demand versions.

arthistoricum.net:
www.tinyurl.com/arthistoricum



Print on Demand:
www.tinyurl.com/buchhandelzadik



ADIK

Heft
29.

MATERIALIEN UND FORSCHUNGEN ZUR GESCHICHTE DES KUNSTMARKTS
RESOURCES FOR AND STUDIES IN THE HISTORY OF THE ART MARKET

SEDIMENTEN

NO 32 | 2023

30
Years of
ZADIK



Highlights
and Insights

 ZADIK

*Women Artists
as Protagonists*

**BARBARA
GROSS**

Dank

Acknowledgements

Ein herzlicher Dank an alle, die an der Realisierung des *sediments* beteiligt waren:

A very special thanks to all those who were involved in the realisation of the *sediment*:

Silvia Bächli | Ute Meta Bauer | Niclas Carl | Melinda Diehr | Henriette Engelhardt | Claudia E. Friedrich | Susann Geiermann | Julia Geng | Gérard A. Goodrow | Barbara Gross | Luzi Gross | Brigitte Jacobs van Renswou | Michaela Melián | Claudia Müller, Phlox-Films | Nadine Oberste-Hetbleck | Johanna Ortner, Maria Lassnig Stiftung | Adam Polczyk | Brigitte Reinhardt | Repro Eichler: Holger Schaa, Andreas Gottwald & Team | Brita Sachs | Lucia Seiß | Helena Sommer

219

Zudem danken wir allen Statement- und Lizenzgeber:innen für die Reproduktionen im *sediment*.

We would also like to thank all those who provided statements and permissions for the reproductions in the *sediment*.

Impressum / Imprint

Diese Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im ZADIK 20.11.2023–30.08.2024 und auf der *ART COLOGNE* 16.–19.11.2023 / The publication appears on the occasion of the eponymous exhibition at ZADIK (20 November 2023 – 30 August 2024) and at *ART COLOGNE* (16 November – 19 November 2023).

Herausgeber / Editor

ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Universität zu Köln
ZADIK | Central Archive for German and International Art Market Studies, University of Cologne

Anschrift / Address

ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Universität zu Köln
ZADIK | Central Archive for German and International Art Market Studies, University of Cologne
Im Mediapark 7
D-50670 Köln
www.zadik.phil-fak.uni-koeln.de

verantwortlich / responsible

Nadine Oberste-Hetbleck

Texte / Texts

Falls nicht anders vermerkt / Unless otherwise specified: Brigitte Jacobs van Renswou, Nadine Oberste-Hetbleck

Redaktion / Editorial Management

Brigitte Jacobs van Renswou, Nadine Oberste-Hetbleck

Korrektur / Correction

Claudia E. Friedrich, Julia Geng

Layout

Helena Sommer

Übersetzungen / Translations

Gérard A. Goodrow

Bibliografische Information

der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: <https://doi.org/10.11588/sediment.2024.33>

Publiziert bei
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst
Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
www.uni-heidelberg.de/de/impressum

© Texte 2024 bei den Autor:innen / Texts by the authors

Alle in den Beiträgen aufgeführten Dokumente stammen – insofern nicht anders aufgeführt – aus dem Archivbestand von Barbara Gross, München (ZADIK, A 113).

Bildrechte / Image rights

Cover: Barbara Gross in ihrer Galerie. Foto: Eva-Maria Schön / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Archiv Barbara Gross Galerie, München, Bestand ZADIK A 113

© VG Bild-Kunst, Bonn 2024, für die Werke (Angaben zu den Seitenzahlen in Klammern) / for the works (details of page numbers in brackets): Elvira Bach (27, 29); Ina Barfuss (50, 53); Anna Blume (29, 33); Renate Bertlmann (44); Louise Bourgeois © The Easton Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2024 (57 unten, 65 oben); Gisela Breitling (29); VALIE EXPORT (27, 29); Lili

Fischer (31); Sabine Hornig (209); Shigeko Kubota (43); Maria Lassnig © Maria Lassnig Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2024 (27, 28, 29, 57, 84, 86, 89, 90, 185); Ingeborg Lüscher (29); Michaela Melián (70–71, 72, 76, 77, 78, 79); Boris Mikhailov (124–125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133); Ulrike Rosenbach (27); Sarah Schumann (27, 29); Katharina Sieverding (29, 50, 53); Annegret Soltau (30); Nancy Spero (40, 41, 54, 57 oben, 144–145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 180, 201, 203); Leif Trenkler (198)

Die Geltendmachung der Ansprüche gem. §60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke erfolgt durch die VG Bild-Kunst.

© für die Werke (Angaben zu den Seitenzahlen in Klammern) / for the works (details of page numbers in brackets): © Ida Applebroog Trust, courtesy Hauser & Wirth (136, 137, 138, 139, 140, 142, 176); Silvia Bächli (61, 62, 63, 64, 65 unten, 66, 67); Guerrilla Girls (92–93, 99, 100, 102); Katharina Gaenssler (122); © Eva Hesse, The Estate of Eva Hesse. Courtesy Hauser & Wirth (182, 183); Annalies Klophaus (29 Mitte rechts); Lidy von Lüttwitz (42); © Kiki Smith, courtesy Pace Gallery (104–105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 192); © Nachlass Anna Oppermann / Galerie Barbara Thumm (116–117, 118, 119, 120, 121, 122, 123)

© für die Fotos (Angaben zu den Seitenzahlen in Klammern) / for the photos (details of page numbers in brackets): Renate Bertlmann (46); Niclas Carl (174, 187); Sabine Hornig (209); © koelnmesse GmbH, Hanne Engwald (1, 18 Mitte, 19 oben links, Mitte rechts & unten, 20, 21 oben links & unten, 22, 23); Thurid Moeller (8–9); Stefan Moses: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, archiv stefan moses (82–83, 89, 108, 109, 116–117, 120); Wilfried Petzi (57); Adam Polczyk (10); Eva-Maria Schön / VG Bild-Kunst, Bonn 2024 (141, 170, 179); Annette & Rainer Stadler (212); Helena Sommer (12–13, 14 oben & unten, 15 oben, 16 unten, 17 oben rechts & unten, 18 oben, 19 oben rechts, 21 oben rechts, 216–217); Esther Thylmann (96); Nadine Oberste-Hetbleck (15 Mitte rechts & unten, 16 oben, 17 oben links, 18 unten rechts & links, 19 Mitte links); VdU (LV Rheinland) (14 Mitte, 15 Mitte links); Antje Zeis-Loi / Von der Heydt-Museum, Wuppertal (147); alle weiteren Fotos: Barbara Gross Galerie

© für die Dokumente (Angaben zu den Seitenzahlen in Klammern) / for the documents (details of page numbers in brackets): EMMA Frauenverlags GmbH (27); Alle Rechte vorbehalten. Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine Archiv (183, 192, 198, 201, 203); Süddeutsche Zeitung (102, 108, 115, 167); Südwest Presse / Petra Kollros (Text) / Volkmar Könneke (Bild) (184)

ISBN 978-3-98501-283-1 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-282-4 (PDF)

ISSN 1438-9495

eISSN 2628-7129

Barbara Gross setzte sich als Herausgeberin von Kunst-Editionen seit 1981 und als Galeristin in eigenen Räumen in München seit 1988 fast über 40 Jahre für mehr Sichtbarkeit von Frauen im Kunstmarkt ein. Das *sediment 33* beleuchtet die Zeitspanne von den Anfängen der vielfältigen Vermittlungstätigkeit von Barbara Gross bis Ende der 1990er Jahre. Anhand der meist über Jahrzehnte währenden Zusammenarbeit mit Künstlern und Künstlerinnen sowie ausgewählter Projekte wird die Programmatik der Galerie dargestellt. Ergänzend dazu beleuchten zwei Zeitzeuginnen ihre Tätigkeit aus dem Blickwinkel Museum und Berichterstattung. Persönliche Perspektiven vermitteln abschließend die Statements von Künstler:innen, Kurator:innen, Sammler:innen und Kolleg:innen, die Barbara Gross verbunden sind.

Barbara Gross worked for almost forty years to increase the visibility of women in the art market, first as a publisher of art editions since 1981 and then as a gallerist in Munich since 1988. *sediment 33* focuses on the period from the beginning of Barbara Gross's multifaceted mediation activities to the late 1990s. The gallery's programme is presented on the basis of collaborations with artists, most of which have lasted for decades, as well as selected projects. In addition, two contemporary witnesses shed light on her work from the perspective of the museum and journalism. Finally, statements by artists, curators, collectors, and colleagues who have been associated with Barbara Gross provide personal perspectives.