



JSC

ON

VIEW

LUTZ BACHER

BARBARA HAMMER

CAROLEE SCHNEEMANN

WORKS FROM THE JULIA STOSCHEK COLLECTION



DÜSSELDORF

INHALT / CONTENTS

03 EINLEITUNG/INTRODUCTION

04 CAROLEE SCHNEEMANN

06 UP TO AND INCLUDING HER LIMITS, 1976

08 FUSES, 1964–67

10 BARBARA HAMMER

12 I WAS/I AM, 1973

14 X, 1975

16 DOUBLE STRENGTH, 1978

18 LUTZ BACHER

20 SEX WITH STRANGERS, 1986

22 JAMES DEAN, 1986/2014

24 BESUCHERINFORMATION/
VISITOR INFORMATION

IMPRESSUM/COLOPHON

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/
This publication is published in conjunction with the exhibition

**JSC ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER,
CAROLEE SCHNEEMANN**
Works from the **JULIA STOSCHEK COLLECTION**

JSC DÜSSELDORF
Schanzenstraße 54
40549 Düsseldorf

HERAUSGEBER/EDITOR
JULIA STOSCHEK FOUNDATION

REDAKTION/MANAGING EDITOR
Şirin Şimşek

EINFÜHRUNG/INTRODUCTION
Monika Kerkmann

KURZTEXTE ZU DEN AUSGESTELLTEN WERKEN/ CAPSULE DESCRIPTIONS OF THE EXHIBITS

Carolee Schneemann: Monika Kerkmann

Barbara Hammer: Anna-Alexandra Pfau

Lutz Bacher: Jasmin Klumpp

LEKTORAT/COPYEDITING

Deutsch/German: Amelie Soyka, Köln/Cologne

Englisch/English: Tas Skorupa, Berlin

ÜBERSETZUNG/ENGLISH TRANSLATIONS
Tas Skorupa, Berlin

**GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ/
GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING**
FRENZ.CLUB

DRUCK/PRINTING

Das Druckhaus Beineke Dickmanns GmbH, Korschenbroich
© 2019 für die abgebildeten Werke: Künstlerinnen und deren
Rechtsnachfolger/for the reproduced works: the artists and
their heirs.

Printed in Germany.

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

Leipziger Straße 60
10117 Berlin

Die hier beschriebenen Werke entsprechen in ihrer Abfolge dem
Rundgang der Ausstellung./The works described here are pre-
sented in the same order as in the exhibition.

www.jsc.art

FACEBOOK /juliastoschekcollection

INSTAGRAM @juliastoschekcollection

YOUTUBE Julia Stoschek Collection

#juliastoschekcollection #jsc #jsconview #lutzbacher
#barbarahammer #caroleeschneemann #jscdüsseldorf

Cover: Barbara Hammer, *Double Strength*, 1978. Filmstill/Film still.
Courtesy of the Estate of Barbara Hammer & KOW, Berlin/
Madrid.

Mit JSC ON VIEW startet eine neue Serie von Ausstellungen, die den Sammlungsbestand der JULIA STOSCHEK COLLECTION explizit in den Fokus rückt. Den Auftakt bildet die Würdigung von drei Künstlerinnen, die kürzlich verstorben sind: Lutz Bacher, Barbara Hammer und Carolee Schneemann.

Die Präsentation nimmt das gesamte Erdgeschoss der JSC Düsseldorf ein und umfasst neben zentralen Video- und Filmarbeiten aus dem Schaffen der jeweiligen Künstlerin auch die großformatige Fotoserie SEX WITH STRANGERS (1986) von Lutz Bacher.

Alle drei Künstlerinnen verbindet der direkte Umgang mit dem Thema Sexualität und der damit einhergehende Bruch mit dem Dispositiv einer US-amerikanischen, männlich dominierten Realität. Während Lutz Bacher, die ihre Identität hinter einem männlichen Pseudonym verbarg, in ihrer oftmals parodistischen Kunst bewusst eine abwehrende Haltung gegen die Einordnung ihres Werkes in einen feministischen Kontext einnahm, betonte Schneemann mit ihrer performativen, experimentellen Praxis den gesellschaftlichen Diskurs zu Sexualität, Körperlichkeit und Geschlechterrollen. Die Filmemacherin Barbara Hammer hingegen gilt als Pionierin des Queer Cinema. Ihre Experimentalfilme entstanden im Wesentlichen aus der Vorstellung, dass der konventionelle, narrative Film zu begrenzt ist, um ihre lesbische Realität im Speziellen und die von Homosexualität im Allgemeinen sichtbar zu machen.

Die insgesamt sieben Werke sind in dieser Konstellation bisher noch nie gezeigt worden. Wie auch in den vorangegangenen Ausstellungen der JSC Düsseldorf erlaubt die durchlässige Architektur in Form von Glaswänden eine unvergleichliche Sicht auf die Werke. Formalästhetische Unterschiede und Gemeinsamkeiten werden hier einmal mehr auf einen Blick sichtbar.

JSC Düsseldorf has launched a new series of exhibitions under the title JSC ON VIEW, which explicitly focuses on works from the JULIA STOSCHEK COLLECTION. In the first exhibition in this series, the JULIA STOSCHEK COLLECTION pays tribute to the work of three important female artists who have recently passed away: Lutz Bacher, Barbara Hammer, and Carolee Schneemann.

The presentation occupies the entire ground floor of JSC Düsseldorf and includes major video and film works by the artists as well as Lutz Bacher's series of large-format photographs, SEX WITH STRANGERS (1986).

All three artists share a direct way of dealing with the topic of sexuality and the accompanying break with the apparatus of an American, male-dominated reality. While Lutz Bacher, who masked her identity behind a male pseudonym, took a deliberately defensive position against the classification of her work in the feminist context, Carolee Schneemann's performance-based, kinetic painting and experimental practice emphasized the social discourse on corporeality and gender roles. Barbara Hammer, on the other hand, is a pioneer of queer cinema. Hammer's experimental films break with conventional narrative film, which she considered too limited to represent lesbian and homosexual realities.

The seven works in this exhibition have never been seen before in this constellation. As in previous exhibitions at JSC Düsseldorf, the permeable architecture in the form of glass walls provides an incomparable view of the works. Differences and similarities of formal aesthetics can be grasped here in a single glance.

CAROLEE SCHNEEMANN

TEXTE VON / TEXTS BY Monika Kerkmann

Kennzeichnend für das umfassende Werk der US-amerikanischen Künstlerin Carolee Schneemann (1939–2019), bestehend aus Malerei, Collage, Assemblage, Skulptur, Installation, Performance und Film, ist die performative, kinetische Malerei und experimentelle Praxis. Lange vor vielen Künstlerkolleginnen aus dieser Zeit eröffnete sie damit den gesellschaftlichen Diskurs zu Körperlichkeit, Sexualität und Geschlechterrollen. Sie gilt als eine der führenden und zugleich radikalsten Vertreterinnen der feministischen Kunst und hat sich in ihrer Praxis, wie sie selbst sagte, immer als eine „Malerin“ verstanden, „die die Leinwand verlassen hat, um den Raum der Gegenwart und die darin gelebte Zeit zu aktivieren.“¹ Dabei scheute sie sich nicht, politische Themen direkt zu formulieren, und sorgte mit ihrer performativen Praxis, den kinetischen Theaterstücken (z.B. MEAT JOY, 1964) und ihren schonungslosen Filmen für Furore.

Im Zuge der zweiten Frauenbewegung der 1960er-/1970er-Jahre rückte Schneemann in ihrem Schaffen ausdrücklich das „Persönliche“ in den Kontext des Politischen. Das Physische gewann immer mehr an Bedeutung und meinte bei Schneemann vor allem die erotische Befreiung, die sie als Vehikel nutzte, um nicht nur die Beziehung des individuellen Körpers mit dem gesellschaftlichen Körper zu erforschen, sondern auch Politik und Erotik. Sie löste sich damit insbesondere von der „politischen Privilegierung von Mutterschaft und mütterlicher Subjektivität“² zugunsten einer tabulosen Darstellung der Freuden weiblicher Sexualität.

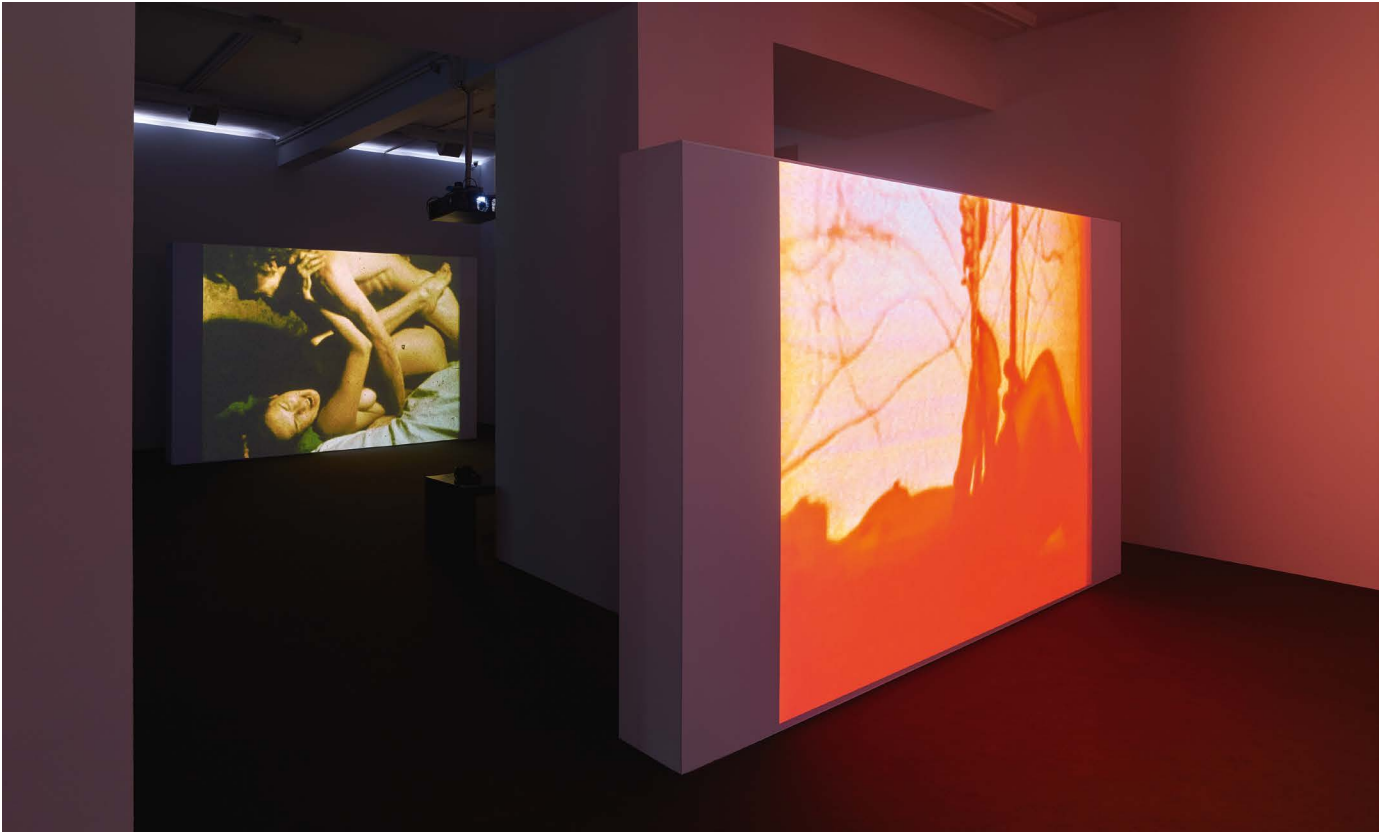
The wide-ranging work of American artist Carolee Schneemann (1939–2019), which embraces painting, collage, assemblage, sculpture, installation, performance, and film, is distinguished by her performative, kinetic painting and her experimental approach. Long before many of her contemporaries, she initiated social discourse on physicality, sexuality, and gender roles. She is considered one of the leading and most radical representatives of feminist art; however, in her own mind, she always considered herself a painter: “A painter who has left the canvas to activate actual space and lived time.”¹ She never shied away from directly addressing political topics, causing scandals with her performances of kinetic plays (such as MEAT JOY, 1964) and her bold films. Over the course of the second wave of the women’s liberation movement in the 1960s and 1970s, Schneemann deliberately moved the “personal” in her work into the context of the political. The physical became increasingly important, and Schneemann focused on erotic liberation, which she used as a vehicle not only to investigate the relationship of the individual body to society’s body, but also in relationship to politics and eroticism. In this way she particularly dismantled the “political privilege of motherhood and motherly subjectivity”² with her taboo-free representation of the joys of female sexuality.

1 Grace Glueck, „Of a Woman’s Body as Both Subject and Object“, *New York Times*, 6. Dezember 1996, <https://www.nytimes.com/1996/12/06/arts/of-a-woman-s-body-as-both-subject-and-object.html?auth=login-email&login=email&pagewanted=all>.

2 Mignon Nixon, „Schneemanns Politik des Persönlichen“, in: *Carolee Schneemann – Kinetische Malerei*,“ Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, München 2016, S. 45.

1 Grace Glueck, “Of a Woman’s Body as Both Subject and Object,” *New York Times*, 6 December 1996, <https://www.nytimes.com/1996/12/06/arts/of-a-woman-s-body-as-both-subject-and-object.html?auth=login-email&login=email&pagewanted=all>.

2 Mignon Nixon, “Schneemanns Politik des Persönlichen,” in: *Carolee Schneemann – Kinetische Malerei*, exh. cat. Museum der Moderne Salzburg, Munich 2016, 45.



Rechts/right: Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1976, links/left: Carolee Schneemann, *Fuses*, 1964–1967, Installationsansicht/installation view: JSC ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER, CAROLEE SCHNEEMANN, JSC Düsseldorf. Photo: Simon Vogel, Cologne.

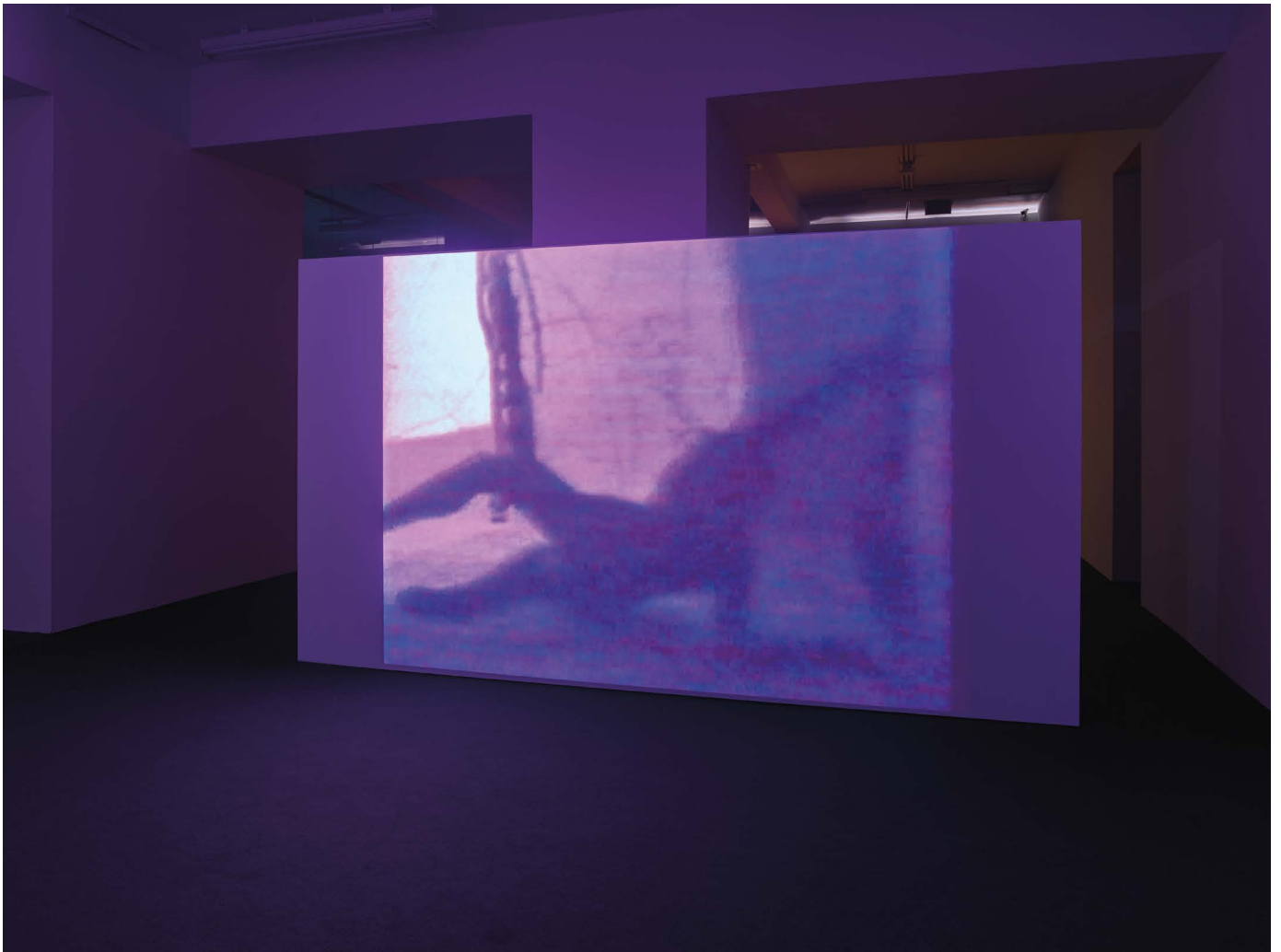
CAROLEE SCHNEEMANN UP TO AND INCLUDING HER LIMITS, 1976

Video, 29', Farbe, Ton
Video, 29', color, sound

Schneemanns Video *UP TO AND INCLUDING HER LIMITS* von 1976 ist eine Fortführung ihrer experimentellen Malpraxis, die sie als Landschaftsmalerin in den 1960er-Jahren begann. Viele ihrer Werke, die in dieser Zeit im Außenraum entstanden und sich abhängig von äußeren Gegebenheiten, wie zum Beispiel Wind, Temperatur oder Licht, entwickelten, veränderten ihre Wahrnehmung. Diese früheren Werke empfand sie aber selbst als unzulänglich. Sie suchte nach Möglichkeiten, eine Malerei der dritten Dimension zu schaffen, und erweiterte dann in der Folge die Malfläche durch die Verwendung von Collagen oder Objekten.

UP TO AND INCLUDING HER LIMITS lässt sich als direkte Antwort auf Jackson Pollocks physisch geprägten Malprozess begreifen: „Ich bin in einem Baumpflegergurt an einem 3/4-Zoll-Manila-Seil aufgehängt, das ich manuell anheben oder absenken kann, um eine gewisse Zeit des Ziehens zu überstehen. Mein ausgestreckter Arm hält Buntstifte, die über die umgebenden Wände streichen und ein Netz aus farbigen Markierungen entstehen lassen. Mein ganzer Körper wird zum Werkzeug für visuelle Spuren, ein Überbleibsel der Energie des Körpers in Bewegung.“¹ Schneemanns Idee war es, einen Ort „visueller Simultaneität“ zu schaffen und sich von bekannten Mustern der Performance, Improvisation und auch der Rolle des Publikums zu befreien.

¹ Carolee Schneemann, „Up to and Including Her Limits 1973–76“, <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>.



Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1976, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER, CAROLEE SCHNEEMANN, JSC Düsseldorf. Photo: Simon Vogel, Cologne.

Schneemann's video *UP TO AND INCLUDING HER LIMITS* (1976) is a continuation of her experimental painting practice that she began as a landscape painter in the 1960s. Many of her works that she created outdoors in this period were developed independently of external factors such as wind, temperature, or light, ultimately changing her perception. However, she considered these earlier works inadequate. She searched for ways to create a painting of the third dimension, and then as a result expanded the painting surface by using collages and objects.

UP TO AND INCLUDING HER LIMITS can be interpreted as a direct answer to Jackson Pollock's physical painting process: "I am suspended in a tree surgeon's harness on a three-quarter-inch manila rope, a rope which I can raise or lower manually to sustain an entranced period of drawing—my extended arm holds crayons which stroke the surrounding walls, accumulating a web of colored marks. My entire body becomes the agency of visual traces, vestige of the body's energy in motion."¹ Schneemann's idea was to create a place of visual simultaneity and to free herself from the known patterns of performance, improvisation, and also the audience's role.

¹ Carolee Schneemann, "Up to and Including Her Limits 1973–76," <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>.



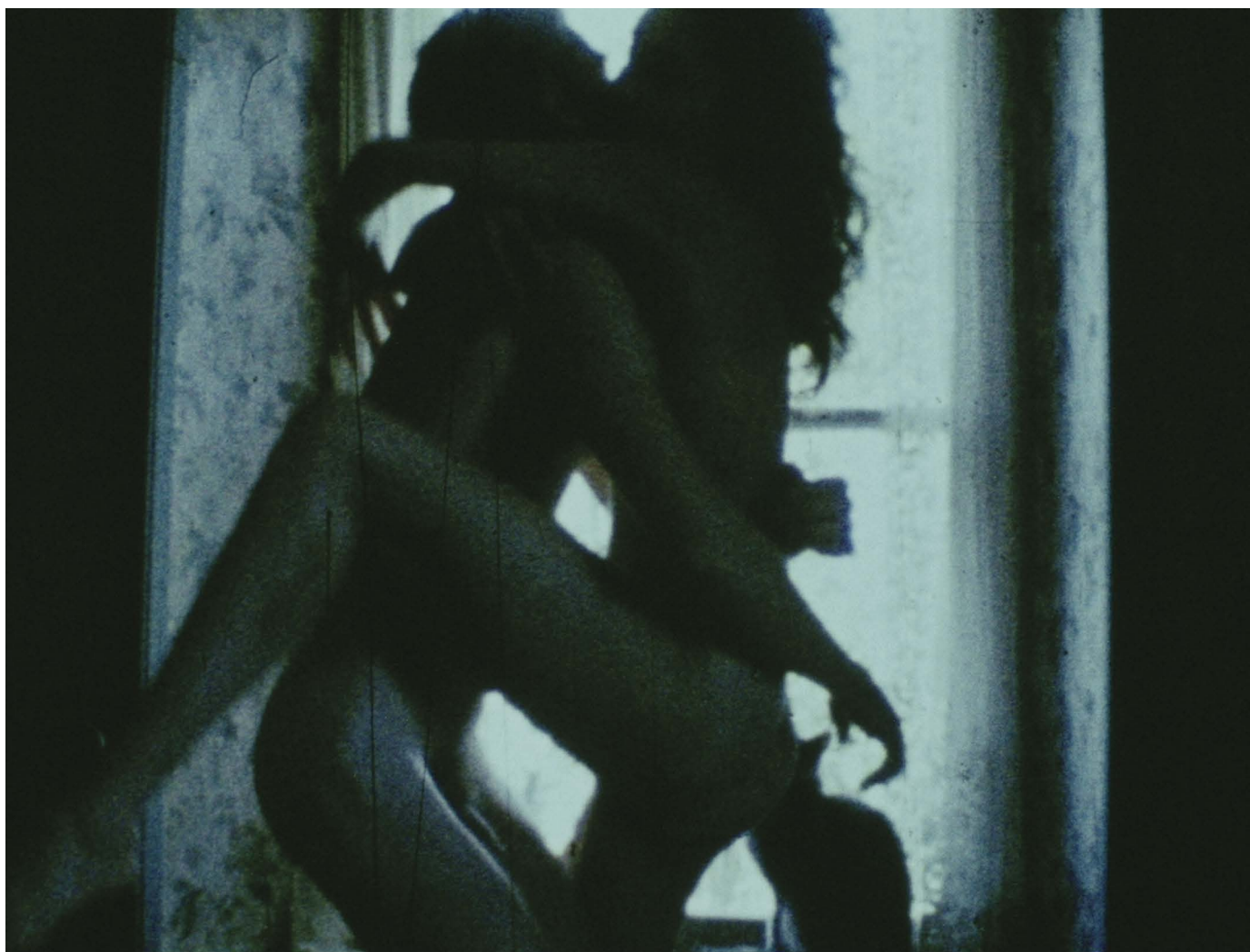
Von rechts nach links/From right to left: Carolee Schneemann, *Fuses*, 1964–67, Barbara Hammer, *I Was/I Am*, 1973, Barbara Hammer, *X*, 1975, Barbara Hammer, *Double Strength*, 1978, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER, CAROLEE SCHNEEMANN, JSC Düsseldorf. Photo: Simon Vogel, Cologne.

CAROLEE SCHNEEMANN FUSES, 1964–67

16-mm-Film, transferiert auf HD-Video, 29'37", Farbe, kein Ton
16mm film transferred to HD video, 29'37", color, no sound

Eines von Schneemanns zentralen Werken ist *FUSES* (1964–67). Als filmisches Manifest über den Zeitraum von drei Jahren entstanden, zeigt die Arbeit die Künstlerin selbst mit ihrem Partner, dem Komponisten James Tenney (1934–2006), bei intimen sexuellen Handlungen. Dieser erste Teil ihrer *AUTOBIOGRAPHICAL TRILOGY* stellt weniger eine Huldigung der Sexualität in einer langen, auf Gleichberechtigung beruhenden, kinderlosen Beziehung dar, sondern politisiert das Persönliche durch die Offenbarung von Intimität durch den filmischen Blick. *FUSES* ist Ausdruck einer sexuellen Utopie sowie als Reaktion auf ihren damaligen Filmkollegen Stan Brakhage (1933–2003) zu verstehen, der in gleich zwei filmischen Dokumentationen (*Loving*, 1957) und (*Cat's Cradle*, 1959) die Beziehung zwischen Schneemann und Tenney einzufangen versucht hatte, mit dessen Darstellung Schneemann aber nicht einverstanden war. Der 16-mm-Film, aufgenommen mit verschiedenen Bolex-Kameras, ist buchstäblich „handgemacht“ – von ihr selbst gefilmt (eine Aufnahme stammt von ihrem Künstlerkollegen Stan VanDerBeek) und nachbearbeitet. Das Material wurde bemalt, gestempelt, gelocht, geröstet, zerschnitten oder in Säure getaucht. Radikale Eingriffe, die nicht zuletzt ihre malerische Kraft entfalten. *FUSES* ist ein explizit feministischer Film. Wie es Mignon Nixon in seinem Essay über „Schneemanns Politik des Persönlichen“ formuliert, nimmt der Film durch die Neudefinierung des Blicks auf den weiblichen Körper und den Umgang mit der Kamera, die nichts auslöst, zentrale Aussagen der feministischen Filmtheorie der 1970er-Jahre vorweg.¹

¹ Mignon Nixon, „Schneemanns Politik des Persönlichen“, in: *Carolee Schneemann – Kinetische Malerei*, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, München 2016, S. 47.



Carolee Schneemann, *Fuses*, 1964–67, Filmstill/film still. Courtesy of the Estate of Carolee Schneemann and Electronic Arts Intermix, New York.

FUSES (1964–67) is one of Carolee Schneemann's central works. Created as a film manifesto over a period of three years, it shows the artist engaging in intimate sexual activities with her partner, the composer James Tenney (1934–2006). Instead of paying homage to sexuality in a long-term, childless relationship that is based on equality, this first part of her AUTOBIOGRAPHICAL TRILOGY is more politicizing of the personal by exposing intimacy through the cinematic gaze. FUSES should be understood as the expression of a sexual utopia as well as a reaction to fellow filmmaker Stan Brakhage (1933–2003), who in two film documentations (*Loving*, 1957, and *Cat's Cradle*, 1959) had tried to capture the relationship between Schneemann and Tenney; the result was ultimately rejected by Schneemann. The 16mm film, which was filmed with various Bolex cameras, is literally "homemade"—filmed and processed by the artist herself (one take is by fellow artist Stan VanDerBeek). The material was painted, stamped, perforated, roasted, cut, and dipped in acid—radical interventions that take on a magical force.

FUSES is an explicitly feminist film. As Mignon Nixon wrote in his essay about Schneemann's politics of the personal, through its new definition of the gaze on the female body and the handling of the all-seeing camera, the film anticipates central issues of feminist film theory of the 1970s.¹

¹ Mignon Nixon, „Schneemanns Politik des Persönlichen,“ in: *Carolee Schneemann – Kinetische Malerei*, exh. cat. Museum der Moderne Salzburg, Munich 2016, 47.

BARBARA HAMMER

TEXTE VON / TEXTS BY Anna-Alexandra Pfau

Die US-amerikanische Künstlerin Barbara Hammer (1939–2019) gilt als Pionierin des Queer Cinema. Ihre Dokumentar- und Experimentalfilme waren von zentraler Bedeutung für die Entstehung einer lesbischen Kultur während der Lesben- und Schwulenbewegung in den USA. Während sie heute als dokumentarische Aufzeichnungen einen Einblick in das gewähren, was es damals bedeutete, lesbisch zu sein, galten sie Anfang der 1970er-Jahre als emanzipatorisches Mittel, die damalige Zeit verändern zu wollen: als Artikulation radikal neuer Formen und Themen, die sich gerade erst aus der Tabuisierung zu lösen begannen. Hammers Filme sind eine der frühesten Darstellungen lesbischer Identität aus der Perspektive einer homosexuellen Frau und handeln von lesbischer Sexualität, Liebe und Gemeinschaft, Genderrollen, dem weiblichen Orgasmus oder der Menstruation.

Ihr künstlerisches Werk war dabei stets eng mit ihrer eigenen Biografie verknüpft: Nach der Trennung von ihrem Ehemann und ihrem Coming-out Anfang der 1970er-Jahre versuchte sie, in ihren Filmen ein neues lesbisches Selbstbewusstsein abzubilden, das in der cineastischen Repräsentation lesbischer Realitäten bisher gänzlich fehlte. Liebe zwischen Frauen wurde bis dato auf der Leinwand meist aus einem männlich dominierten Blickwinkel erzählt, eingebunden in eine heterosexuelle Matrix. In ihren Werken schuf die Künstlerin eine neue Filmsprache für ihre Leidenschaft zum eigenen Geschlecht. Dabei experimentierte Hammer mit verschiedenen Filmtechniken. Sie trat oftmals selbst als Protagonistin vor die Kamera, reflektierte ihren eigenen Körper, ihr Leben und zeigte intimste Momente auf eine unkonventionelle und schamlose Weise, aber stets in poetischer, sinnlicher, fesselnder oder gar humorvoller Art. Darüber hinaus wurde die Bewältigung von Familie, Alter und Krankheit – insbesondere die eigene Krebserkrankung – Gegenstand ihres späteren künstlerischen Œuvres. Bis zu ihrem Tod setzte Hammer sich kontinuierlich und konsequent öffentlich für die Themen ihres Lebens ein.

The American artist Barbara Hammer (1939–2019) was one of the pioneers of Queer Cinema. Her documentary and experimental films were crucial to the development of lesbian culture during the gay and lesbian movement in the United States. While today they serve as documentary records that give us insight into what it meant to be lesbian during that period, in the early 1970s they were considered an emancipatory means to change the times: as an articulation of radically new forms and topics that had just begun to free themselves of being considered taboos. Hammer's films, which are one of the earliest representations of lesbian identity from the perspective of a homosexual woman, are about lesbian sexuality, love and community, gender roles, the female orgasm, and menstruation.

Hammer's artistic work was always closely linked to her own biography: following her separation from her husband and her coming-out in the early 1970s, she tried to depict a new lesbian self-awareness that was completely missing in the cinematic representation of lesbian realities until then. Love between women had hitherto mostly been told from a male-dominated perspective that was embedded in a heterosexual matrix. In her works the artist created a new film language to express her passionate interest in her own sex. She experiments with various film techniques. She was frequently the main character in front of the camera, reflecting on her own body and her life, and showing her most intimate moments in an unconventional and bold way that was always poetic, sensual, riveting, or even humorous. Coping with family, age, and sickness—especially her own cancer—became the subject of her later artistic work. Up to her death, Hammer was continuously and consistently dedicated to making the issues of her life public.



Von rechts nach links/From right to left: Barbara Hammer, *I Was/I Am*, 1973; *X*, 1975; *Double Strength*, 1978, Installationsansicht/installation view, JSC
ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER, CAROLEE SCHNEEMANN, JSC Düsseldorf. Photo: Simon Vogel, Cologne.

BARBARA HAMMER I WAS/I AM, 1973

16-mm-Film, transferiert auf Video, 5'35", S/W, Ton
16mm film transferred to video, 5'35", b/w, sound

Der 16-mm-Film *I WAS/I AM* (1973) gilt als Hommage an die US-amerikanische Experimentalfilmemacherin Maya Deren (1917–1961), die einen starken Einfluss auf Hammers frühes künstlerisches Werk hatte. Als Referenz diente hier Derens avantgardistischer Film *Meshes of the Afternoon* (1943), der in Zusammenarbeit mit Alexander Hammid entstanden war. Hammer griff als direkte Zitate nicht nur verschiedene Motive und Symbole aus der Vorlage auf – wie einen Schlüssel, einen Spiegel, im Wind wehender weißer Stoff oder eine schwarz gekleidete, geheimnisvolle Gestalt –, sondern orientierte sich vor allem an der ungewöhnlichen Erzählweise, die anstelle einer traditionellen narrativen, linearen Handlungsabfolge trat. Durch den Einsatz der vertikalen Montage, in der der Schnitt innerhalb eines bestimmten Bewegungsablaufes gesetzt wird, gehen verschiedenste Szenen homogen ineinander über. Einzelne Momente werden so zu einem poetischen Konstrukt vertikal verdichtet und damit emotional erfasst. Durch den zusätzlichen Einsatz von schnellen Schnitten sowie das mehrmalige Wiederholen von Szenen scheinen Traum und Wirklichkeit zu einem surrealen Ganzen zu verschwimmen: Die Künstlerin selbst verwandelt sich im Film von einer unschuldigen Prinzessin im weißen Kleid und Diadem in eine lesbische Kämpferin in schwarzer Ledermontur mit Pistole, auf einem Motorrad fahrend.

I WAS/I AM ist der erste Teil einer Trilogie von 16-mm-Filmen, zu der auch *X* (1975) und *PSYCHOSYNTHESIS* (1975) gehören, in der Hammer eine Vielzahl von verschiedenen weiblichen Typen verkörpert.



Barbara Hammer, *I Was/I Am*, 1973, Filmstill/film still. Courtesy of the Estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin/Madrid.

The 16mm film *I WAS/I AM* (1973) is considered an homage to the American experimental filmmaker Maya Deren (1917–1961) who had a strong influence on Hammer's early artistic work. It makes reference to Deren's avant-garde film *Meshes of the Afternoon* (1943), which was made in collaboration with Alexander Hammid. Hammer did not only use various motifs and symbols from this work as direct quotes—such as a key, a mirror, a white cloth billowing in the wind, or a mysterious figure dressed in black; she was also particularly aligned with the unusual narrative structure that was used instead of a traditional linear sequence of events. By using vertical montage, in which cuts are made during a certain sequence of movements, a variety of scenes are homogeneously combined. In this way, individual moments are vertically condensed into a poetic construction and thus emotionally enhanced. By additionally employing quick cuts as well as multiple repetition of scenes, dream and reality are blurred into a surreal whole: in the film the artist is transformed from an innocent princess wearing a white dress and tiara into a lesbian warrior in a black leather outfit with a gun riding on a motorcycle.

I WAS/I AM is the first part of a trilogy of 16mm films that includes *X* (1975) and *PSYCHOSYNTHESIS* (1975), in which Hammer embodies many different female types.



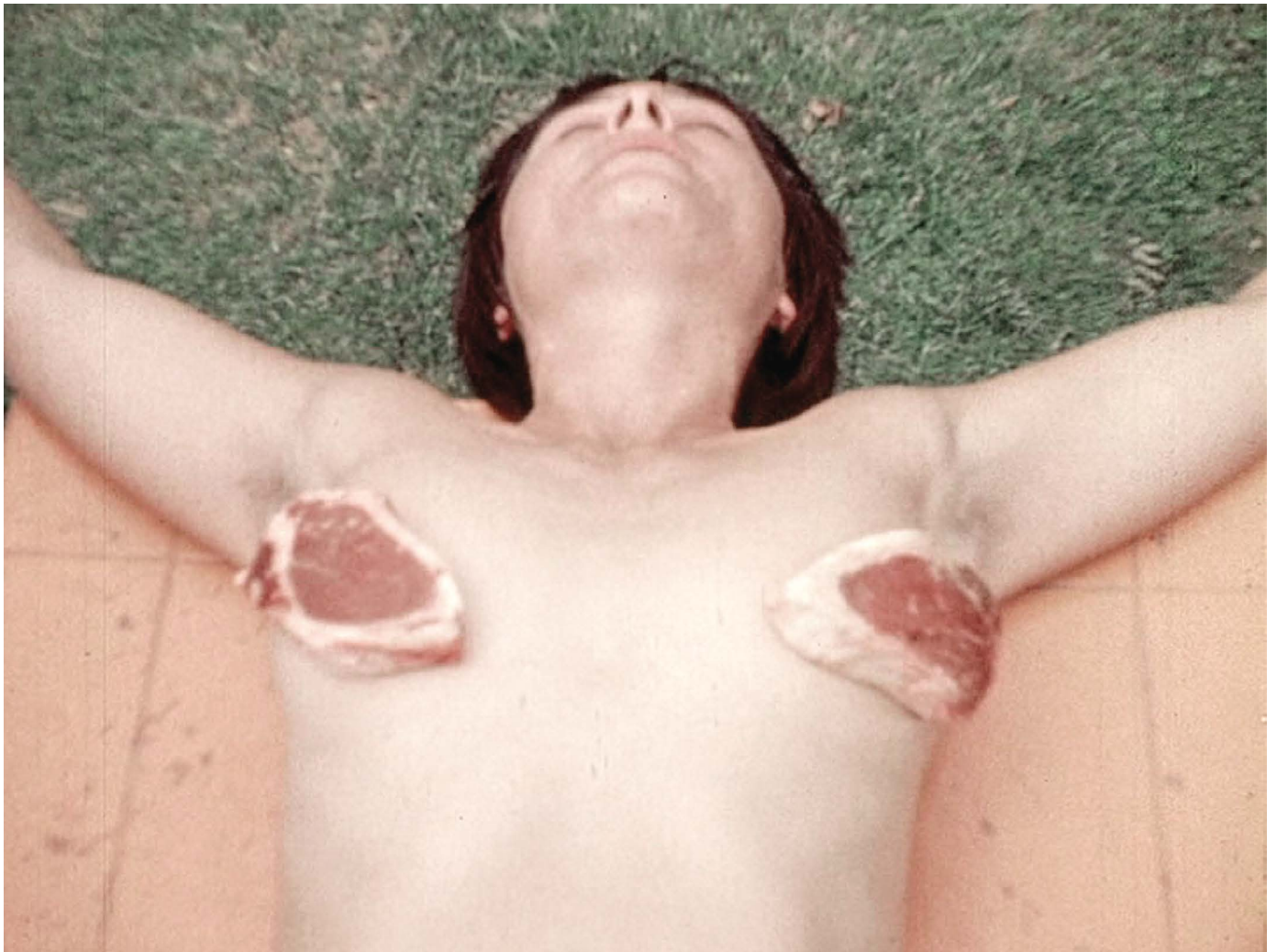
Barbara Hammer, *X*, 1975, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER, CAROLEE SCHNEEMANN, JSC Düsseldorf. Photo: Simon Vogel, Cologne.

BARBARA HAMMER *X*, 1975

16-mm-Film, transferiert auf Video, 7'04", Farbe, Ton
16mm film transferred to video, 7'04", color, sound

X (1975) ist ein sehr persönlicher, kraftvoller und tiefgreifender Film, der für Hammers eigenes Coming-out und für ihre sexuelle Befreiung als lesbische Frau steht. Als Grundlage für den 16-mm-Film dienten Zeilen, die Hammer in dieser Umbruchphase ihres Lebens in ihr Tagebuch schrieb: „This is my exhibitionism. This is my anger. This is my pain. This is my transportation. These are the children I'm happy not to have (...).“ Diese deklarerenden Aussagen werden auf der Tonspur des Films – ergänzt durch weitere Wörter oder Sätze – wieder und wieder repetiert.

Die Tonspur bildet die Vorlage für die Handlung im Film und treibt die Schnelligkeit des Filmschnitts an. Dabei tritt Hammer selbst als Protagonistin ihrer Verzweiflung oder Wut auf: Sie erscheint beispielsweise nackt mit einer Stahlkette in den Händen als Sinnbild für ihren Exhibitionismus, aber auch als Referenz und Revolte gegen das männliche Filmestablishment (als Anspielung auf Anthony Quinn in *La Strada*, der als Zampanò vermeintlich Eisenketten sprengt). Zusammen mit der rhythmischen Repetition der Identitätsgesänge reifen die filmischen Szenen so zu einem Selbstheilungsprozess und Befreiungsschlag für die Künstlerin.



Barbara Hammer, *X*, 1975, Filmstill/film still. Courtesy of the Estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin/Madrid.

X (1975) is a very personal, powerful, and profound film that stands for Hammer's own coming-out and sexual liberation as a lesbian woman. The 16mm film is based on a passage that Hammer wrote in her diary during this phase of personal upheaval: "This is my exhibitionism. This is my anger. This is my pain. This is my transportation. These are the children I'm happy not to have" In the film soundtrack these statements are repeated over and over and complimented by other words and sentences.

The film's plot is based on the soundtrack, which also determines the speed of the cuts. Hammer always appears as the protagonist of her despair or rage: for example, she is shown naked with a steel chain in her hands as a symbol of her exhibitionism, but also referencing and protesting against the male-dominated film establishment (alluding to Anthony Quinn, who allegedly breaks iron chains as Zampanò in *La Strada*). Along with the rhythmic repetition of the identity chant, the film scenes become a self-healing process and a liberation for the artist.



Barbara Hammer, *Double Strength*, 1978, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER, CAROLEE SCHNEEMANN, JSC Düsseldorf. Photo: Simon Vogel, Cologne.

BARBARA HAMMER DOUBLE STRENGTH, 1978

16-mm-Film, transferiert auf HD-Video, 14'03", Farbe, Ton
16mm film transferred to HD video, 14'03", color, sound

Ein sinnliches und poetisches Porträt über Hammers Liebesbeziehung zu der Trapezkünstlerin und Choreografin Terry Sendgraff stellt der 16-mm-Film *DOUBLE STRENGTH* (1978) dar.

Der Film führt die Betrachter*innen durch die verschiedenen Phasen der Beziehung: beginnend mit den intensiven erotischen Anfängen, dem Aufbau von gegenseitigem Vertrauen, ihrem Vergnügen und ihrer Verspieltheit am Trapez bis hin zum Ende der Beziehung mit Gefühlen der Entfremdung, Schmerz, Wut sowie Kontaktverlust und schließlich dem Übergang in eine dauerhafte Freundschaft. Akrobatische Aufnahmen, in denen das Liebespaar nackt am Trapez durch die Lüfte schwebt oder einen Baum hochklettert, sind sowohl mit Musik als auch mit Voiceovers von Hammer und Sendgraff unterlegt, die abwechselnd von ihrer Beziehung berichten. Dazu werden im Laufe des Werkes immer häufiger private Fotografien eingebunden, alternierend zwischen beiden Frauen. Bilder von großer Direktheit, Einfachheit und Intensität treffen auf ungewöhnlichere Kompositionen, in denen eine der Frauen sowohl in Schwarz-Weiß als auch in Farbe auf der Leinwand verdoppelt wird, sodass die beiden Protagonistinnen fast wie Doppelgängerinnen oder Spiegelbilder wirken, wenn sie den Verlauf ihrer Beziehung heraufbeschwören.

DOUBLE STRENGTH entfaltet nicht nur einen aktiven, teilnehmenden und leidenschaftlichen Blick auf lesbische Identität, sondern kann auch als Hommage an den weiblichen Körper gesehen werden, der hier befreit von allen Zwängen im Einklang mit den Performerinnen ist.



Barbara Hammer, *Double Strength*, 1978, Filmstill/film still. Courtesy of the Estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin/Madrid.

The 16mm film *DOUBLE STRENGTH* (1978) is a sensual and poetic portrait about Hammer's love affair with the trapeze artist and choreographer Terry Sendgraff.

The film presents the different phases of the relationship: from the intensely erotic beginnings, establishing mutual trust, and their pleasure and playfulness on the trapeze to the end of the relationship with feelings of alienation, pain, rage, and loss of contact, and ultimately the transition to a long-term friendship. Acrobatic shots of the naked couple flying through the air on a trapeze or climbing a tree are accompanied by music and voiceovers by Hammer and Sendgraff, who take turns telling about their relationship. More and more private photographs are integrated in the course of the work, alternating between both women. Images of great directness, simplicity, and intensity meet even more unusual compositions in which doubles of one of the women appear on the screen both in black-and-white and color, so that both protagonists seem almost like doppelgänger or mirror images as they evoke the story of their relationship.

DOUBLE STRENGTH not only takes an active, compassionate, and passionate look at lesbian identity; it can also be seen as an homage to the female body, which is liberated here of all constraints, in harmony with the performers.

LUTZ BACHER

TEXTE VON / TEXTS BY Jasmin Klumpp

Seit Beginn ihres Wirkens verbarg sich hinter dem männlichen Pseudonym Lutz Bacher (1943–2019) eine US-amerikanische Künstlerin. Erstmals kursierte ihr Künstlernamen Mitte der 1970er-Jahre in Berkeley, Kalifornien. Zu jener Zeit war ihre Identität, insbesondere ihr Geschlecht, der Öffentlichkeit gänzlich unbekannt. Mittlerweile ist zwar bekannt, dass unter dem irreführenden Pseudonym eine Frau agierte, die Preisgabe fundamentaler biografischer Daten lehnte Bacher allerdings lebenslang ab. Wie ihre Identität bleiben auch ihre Arbeiten geheimnisvoll. Sie mied bewusst eine individuelle, wiedererkennbare Handschrift sowie eine stringente Lesbarkeit ihres Œuvres und dessen Kategorisierung. Lange zählte Bacher als Kultfigur innerhalb der Kunstszene, da sie die Vermarktungsmechanismen des Kunstmarkts negierte. Erst gegen Ende der 2000er- und in den 2010er-Jahren gewann ihr heterogenes Werk durch diverse institutionelle Ausstellungen zunehmend Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit.

Bachers Œuvre umfasst Videos, raumgreifende Installationen, Soundarbeiten, Filme sowie Fotografien. Die Grundlage ihrer konzeptuellen Arbeiten bilden vorgefundene Objekte sowie Text- und Bildmaterial aus der Populärkultur und dem alltäglichen Leben. Die Künstlerin bediente sich unter anderem an Pornoheften, Groschenromanen und Ratgeberliteratur sowie an Bewegtbildern und Soundtracks aus Film und Fernsehen. Auch ausgemusterte Objekte der Konsumwelt hat sie als *objets trouvés* in ihre Installationen eingebunden. Durch Dekonstruktion oder Entfremdung des vorgefundene, der Gesellschaft bekannten Materials thematisiert Bacher relevante Fragen nach Urheberschaft, Identität, Gewalt, Sexualität, Machtstrukturen und der Wirkung von Massenmedien auf die Gesellschaft.

The American artist Lutz Bacher (1943–2019) camouflaged herself with a male pseudonym from the very beginning of her career. She first used her *nom de plume* in the mid-1970s in Berkeley, California. At that time her identity, particularly her gender, was completely unknown to the public. Although by now it is common knowledge that a woman was using the misleading name, Bacher refused to reveal any basic biographical information about herself. Her works remain as mysterious as her identity. She consciously avoided an individual, signature style as well as a single compelling way of reading and categorizing her work. Bacher was long considered a cult figure in the art scene since she rejected the marketing mechanisms of the art market. It was not until the late 2000s and early 2010s that her heterogeneous work began to come to the attention of a broader audience in various exhibitions in museums and galleries.

Her oeuvre consists of videos, room-filling installations, sound pieces, films, and photographs. Her conceptual works are based on found objects as well as text and image material from pop culture and everyday life. The artist also finds her material in pornographic magazines, cheap novels, and self-help literature as well as moving images and soundtracks from film and television. Out of date objects from the consumer world are also integrated into her installations as *objets trouvés*. By deconstructing or alienating found materials that are known to society, Bacher questions authorship, identity, violence, sexuality, structures of power, and the influence of mass media on society.



Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, 1986, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER, CAROLEE SCHNEEMANN, JSC Düsseldorf. Photo: Simon Vogel, Cologne.

LUTZ BACHER SEX WITH STRANGERS, 1986

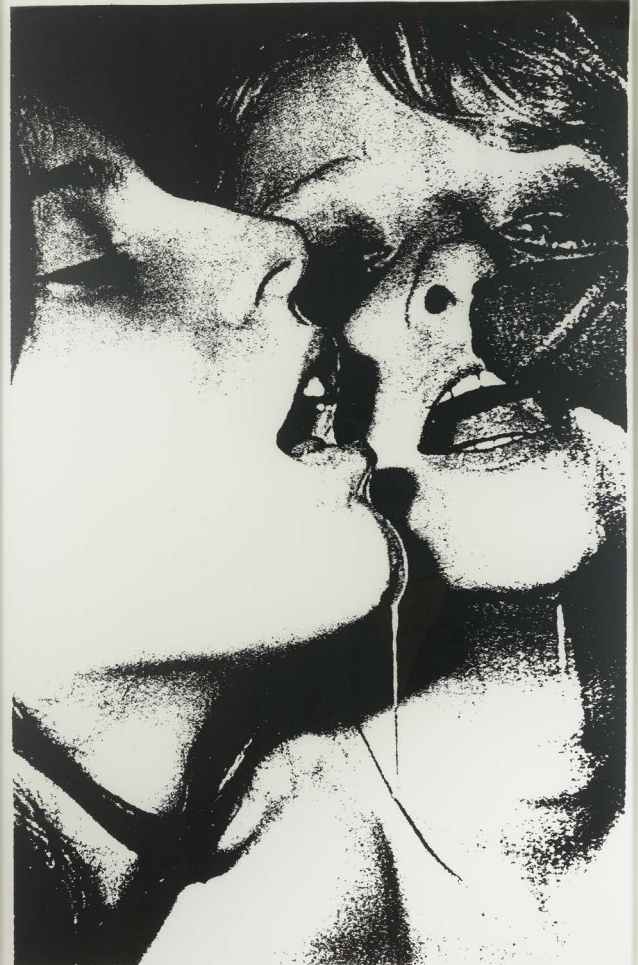
Neunteilige S/W-Fotografie-Serie, je 182,8×101,6 cm
9-part b/w photograph series, each 182.8×101.6 cm

Die Schwarz-Weiß-Fotografie-Serie *SEX WITH STRANGERS* von 1986 besteht aus neun großformatigen Fotografien. Als Vorlage für Bachers Arbeiten diente ein Buch, das ursprünglich als aufklärende soziologische Studie über die weibliche Psychologie und abweichendes Sexualverhalten publiziert wurde. Aus diesem Buch fotokopierte die Künstlerin zunächst selektierte Fotografien sowie Begleittexte, welche sie anschließend fotografierte und immens vergrößerte. Abgebildet sind Fotografien von Szenen während des Oralsex, die um vermeintlich dokumentarische Bildunterschriften ergänzt wurden. Das ausgewählte Material versetzte Bacher aus dem pseudowissenschaftlichen in einen neutralen Kontext. Durch die Kontextverschiebung und die Vergrößerung der Fotografien gelingt es, den Inhalt und die Intention des Buches auf parodistische Art und Weise zu enthüllen.

Tatsächlich handelt es sich bei dem Found-Footage-Material weniger um eine rein informative Soziologiestudie als vielmehr um Abbildungen extremer pornografischer Szenen sowie um Kommentare, die auf gewaltsamen körperlichen Umgang mit und Missbrauch von Frauen hinweisen. Die Kombination von Text und Bild der pornografischen Fragmente bewirkt, dass den Betrachter*innen eine konkrete Einordnung verweigert wird. Bei dieser Arbeitsweise zwischen Appropriation und Konzeption nahm Bacher eine traditionell männliche Perspektive ein. Mittels der Umdeutung des Materials entlarvt ihre Serie *SEX WITH STRANGERS* die Tarnung von Pornografie als Gesellschaftsstudie und offenbart die tatsächliche Intention des gefundenen Kulturartefakts.



Multiple oral stimulation was often employed in troilistic arrangements involving the subject, a man, and another woman.



Hollender notes that females involved in chronic promiscuity seek human relations in a physical and nonpersonalized form.

Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, 1986. Courtesy of the Estate of Lutz Bacher and Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/New York.

SEX WITH STRANGERS is a series from 1986 consisting of nine large-format black-and-white photographs. The works are based on a book that was originally published as an educational sociological study on female psychology and abnormal sexual behavior. From this book the artist photocopied selected illustrations as well as accompanying texts, and then photographed these copies and considerably enlarged them. The photographs show scenes of oral sex that are accompanied by alleged documentary captions. The chosen material was shifted from a pseudo-scientific context to a neutral one; by changing the context and enlarging the photographs, Bacher was able to reveal the content and the intention of the book in a parodistic manner. The found footage is not, however, a purely informative sociological study; in fact, it consists of illustrations of extremely pornographic scenes and commentaries that refer to violent treatment and abuse of women. The combination of text and images of the pornographic fragments has the effect that viewers are denied a concrete classification. With this approach between appropriation and conceptualism Bacher adapts a traditionally male perspective. By reinterpreting the material, her series SEX WITH STRANGERS exposes the way pornography is disguised as a social study, revealing the actual intention of the found cultural artifact.



Von links nach rechts/From left to right: Lutz Bacher, *James Dean*, 1986/2014; *Sex with Strangers*, 1986, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER, CAROLEE SCHNEEMANN, JSC Düsseldorf. Photo: Simon Vogel, Cologne.

LUTZ BACHER JAMES DEAN, 1986 / 2014

HD-Videoinstallation (16 Paare von Videostills auf 2 Monitoren), loop, S/W, kein Ton

HD video installation (16 pairs of video stills on 2 monitors), loop, b/w, no sound

Die im Jahr 1986 entstandene und 2014 digitalisierte Video-Diashow *JAMES DEAN* präsentiert eine Abfolge von Schwarz-Weiß-Fotografien aus der weltbekannten Serie *Torn Sweater* von 1954. Für diese Serie porträtierte der Fotograf Roy Schatt (1919–2002) den US-amerikanischen Film- und Theaterschauspieler James Dean (1931–1955). Die Videoinstallation umfasst zwei Monitore, auf denen je zwei geloopte Bildpaare auf schwarzem Hintergrund gezeigt werden. Die Präsentationsweise verweist auf Heinrich Wölfflins in den 1920er-Jahren eingeführte Systematik des „vergleichenden Sehens“, bei der zwei gleichzeitig projizierte Kunstwerke direkt miteinander verglichen werden.

Die Arbeit *JAMES DEAN* beleuchtet wie die im selben Jahr entstandene Fotografie-Serie *SEX WITH STRANGERS* Bachers vielseitige Beschäftigung mit Männerbildern beziehungsweise mit von Männern geprägten Bildern. Die auf den beiden Monitoren gezeigten Fotografien dokumentieren James Dean in selbstbewusster und zugleich nachdenklicher Haltung. Durch die Adaption der ikonischen Fotografien des Hollywoodstars manifestierte Bacher, wie Identität durch Bilder erzeugt werden kann. Ihre Form der Darstellung intensivierte den Kult, den der Schauspieler durch seinen medialen Auftritt erfuhr und der sich nach seinem frühen und tragischen Tod noch steigerte. Die Bilder, die bewusst unterhalb der Augenhöhe der Betrachter*innen installiert sind, spielen auf die Verletzlichkeit der Ikone James Dean an. Für Bachers Œuvre ist seit Beginn ihres Wirkens bezeichnend, dass die Bedeutung der eingesetzten Bilder, Texte oder Objekte über ihren originären Kontext hinaus erweitert wird und durch die besondere Art und Weise der Darstellung etwas Persönliches sowie Monumentales erfährt.¹

¹ Vgl. Galerie Buchholz, „Lutz Bacher“, Ausstellungstext, <https://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/lutz-bacher-1-sex-with-strangers-2014/>.



Lutz Bacher, *James Dean*, 1986/2014, Videostill/video still. Courtesy of the Estate of Lutz Bacher and Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/New York.

The video-slide show JAMES DEAN, which was created in 1986 and digitized in 2014, presents a sequence of black-and-white images of American film and theater actor James Dean (1931–1955) from the famous 1954 series *Torn Sweater* by Roy Schatt (1919–2002). The video installation consists of two monitors, each of which show endless loops of image pairs against a black background. The type of presentation refers to Heinrich Wölfflin's system of "comparative seeing" that was introduced in the 1920s in which two works of art that were projected at the same time could be directly compared.

Created in the same year as *SEX WITH STRANGERS*, the series JAMES DEAN highlights Bacher's multifaceted examination of masculine images and images that are influenced by men. The photographs shown on the monitors document James Dean in a confident and thoughtful pose. By adapting the iconic photographs of the Hollywood star, Bacher showed how identity can be created through images. This form of media representation intensified the cult that developed around the star and increased following his early, tragic death. Consciously displayed below eye level, the images play on the vulnerability of the icon James Dean. From the very beginning of Bacher's career it was important that the meaning of the images, texts, and objects used be expanded beyond their original context, giving them a personal and monumental aspect due to the particular way they are presented.¹

¹ See Galerie Buchholz, „Lutz Bacher“, exhibition text, <https://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/lutz-bacher-1-sex-with-strangers-2014/>.

BESUCHERINFORMATION / VISITOR INFORMATION

**JSC ON VIEW: LUTZ BACHER, BARBARA HAMMER,
CAROLEE SCHNEEMANN**
Works from the JULIA STOSCHEK COLLECTION

AUSSTELLUNGSDAUER / EXHIBITION DURATION

21. Juli – 22. Dezember 2019
21 July – 22 December 2019

ÖFFNUNGSZEITEN / OPENING HOURS

Sonntags, 11–18 Uhr
Sundays, 11:00 a.m. – 6:00 p.m.

SONDERÖFFNUNGSZEITEN / SPECIAL OPENING HOURS

Anlässlich der DC-Open 2019: Freitag, 6. September & Samstag,
7. September 2019, 11–18 Uhr

Anlässlich der ART DÜSSELDORF 2019: Freitag, 15. November &
Samstag, 16. November 2019, 11–18 Uhr

During DC-Open 2019: Friday, 6 September & Saturday,
7 September 2019, 11:00 a.m. – 6:00 p.m.

During ART DÜSSELDORF 2019: Friday, 15 November &
Saturday, 16 November 2019, 11:00 a.m. – 6:00 p.m.

EINTRITT / ADMISSION

Der Eintritt zu den Ausstellungen der JSC Düsseldorf ist frei.
Eine vorherige Anmeldung für den Besuch innerhalb der Öffnungs-
zeiten ist nicht erforderlich. Es wird allerdings darum gebeten,
sich vor Ort am Empfang aus versicherungstechnischen Gründen
namentlich zu registrieren.

Admission to the exhibitions at JSC Düsseldorf is free of charge.
Advance registration for the visit during the opening hours is not
required. However, for insurance reasons, we request that you
register your name at the JSC Düsseldorf reception desk upon
arrival.

ÖFFENTLICHE DEUTSCHSPRACHIGE FÜHRUNGEN / PUBLIC GUIDED TOURS IN GERMAN

Öffentliche deutschsprachige Führungen durch die aktuellen
Ausstellungen in Düsseldorf finden alle 14 Tage sonntags jeweils
um 12 und 15 Uhr statt (Dauer: 90 Minuten).

Die notwendige vorherige Anmeldung erfolgt online über den Kalen-
der auf www.jsc.art, dem Sie auch die genauen Führungstermine
entnehmen können.

Teilnahmegebühr: 10 Euro pro Person (Bar- und Kartenzahlung vor
Ort möglich).

Kostenfrei für Kinder und Jugendliche bis 18 Jahre, Schüler,
Studierende, Auszubildende.

Public guided tours through the current exhibitions take place in
German twice a month on Sundays at noon and 3 p.m. (duration:
90 minutes).

Registration online through www.jsc.art. Cost: EUR 10.00 per
person (cash and card payment possible).

Free of charge for children and young people under eighteen,
as well as school children, students, trainees.

SONDERFÜHRUNGEN / SPECIAL GUIDED TOURS

Auch außerhalb der Öffnungszeiten bieten wir Führungen an.
Teilnahmegebühr: 20 Euro pro Person für Gruppen ab
10–25 Personen.

Anmeldung und Anfragen bitte per E-Mail unter
visit.duesseldorf@jsc.art.

Also available after opening hours. Cost: EUR 20.00 per person
for groups of 10–25 persons.

For enquiries and to register, please send an e-mail to
visit.duesseldorf@jsc.art.

ARRIEREFREIER ZUGANG / BARRIER-FREE ACCESS

Die JSC Düsseldorf ist für den Besuch mit Rollstuhl oder Kinder-
wagen geeignet. Zwischen den Ausstellungsetagen gibt es einen
Aufzug, der in Begleitung des Servicepersonals genutzt werden
kann. Bitte wenden Sie sich vor Ort direkt an das Servicepersonal,
das Ihnen gerne behilflich ist.

The JSC Düsseldorf is accessible for those with wheelchairs or
prams. If you would like to use the lift to travel between the floors
of the exhibition space, just ask our service staff and they will be
happy to assist you.

JSC DÜSSELDORF

Schanzenstraße 54
40549 Düsseldorf
T. +49.211.585.884.0
M. visit.duesseldorf@jsc.art
W. www.jsc.art

JSC DÜSSELDORF SCHANZENSTRASSE 54 40549 DÜSSELDORF WWW.JSC.ART



DÜSSELDORF