

(UN)SICHTBAR WERDEN

KÖRPER IN DEN FOTOGRAFIEN JIMMY DESANAS

Antje Krause-Wahl

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#4-2022, S. 863–891

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.4.91463>

ABSTRACT: BECOMING (IN)VISIBLE. BODIES IN THE
PHOTOGRAPHS OF JIMMY DESANA

This article examines the photographs of artist Jimmy DeSana, who documented New York subcultures in the 1970s and experimented with materials and color in the 1980s. DeSana's photographic interest in fetish cultures will be contextualized in the philosophical discourse of the 1970s, in which transgressive sexual practices were used to reveal and subvert power structures. To this end, I will locate the visual politics of the photographs in their publishing contexts: the magazine *Semiotext(e)*, edited by philosopher Sylvère Lotringer, and *FILE Magazine*, edited by the artist group General Idea. Both magazines queered with their visual politics the strategies that determined the representation of subjects. I argue that DeSana's material stagings and photographic processes intertwine bodies, their surfaces, and the surrounding space in order to reflect on image rhetorics and subject formations of mass media and create an alternative in which to image other ways of being and relating.

KEYWORDS

Jimmy DeSana; Fotografie; Transgression; queer; *Semiotext(e)* (Zeitschrift).

1980 fotografierte der Künstler Jimmy DeSana eine ungewöhnliche Szene: Zwei Menschen, mit dem Rücken einander zugewandt, stehen vor Felsblöcken mit glatten Flächen und scharfen Kanten. Sie sind mit einer transparenten Folie umwickelt, die über die Körper gezogen ist und mithilfe der Hände von innen zusammengehalten wird. Im Hintergrund sind einige Bäume zu sehen, im Vordergrund läuft ein weißer Pudeln durch die in magentafarbenes Licht getauchte Landschaft [Abb. 1].

Jimmy DeSanas umfangreiches fotografisches Werk entstand in den 1970er und 1980er Jahren. Der Fotograf war Teil der queeren New Yorker Downtown-Szene, der sich entwickelnden Punk- und New Wave-Subkulturen der Lower East Side. Er dokumentierte die Performances von Stephen Varble, die Szene um den Mudd Club mit Diego Cortez und der Modedesignerin Anya Phillips. Er porträtierte Künstler*innen wie Jack Smith, Ronnie Cutrone und Andy Warhol und Schriftsteller*innen wie William Burroughs oder Terence Sellers. In den 1970er Jahren veröffentlichte er seine Fotografien von Fetischkulturen im Portfolio *101 Nudes* (1972)¹ und im Fotobuch *Submission: Photography 1977–1978* (1978),² für das Burroughs einen Text verfasste. Ab 1978 entstanden Farbfotografien, für die der Künstler Körper in unterschiedlichste Materialien hüllte, um diese in häuslichen Innenräumen oder Landschaften zu fotografieren. In den starkfarbigen C-Prints und Cibachromen experimentierte er zunehmend mit fotografischen Techniken, die die fotografierten Körper aus ihrem Umraum lösten. Sie wurden nach seinem Debüt in der Stefanotti Gallery in New York (1979) in zahlreichen Ausstellungen gezeigt.³

DeSanas Tod in Folge seiner AIDS-Erkrankung im Jahre 1990 hat Kritiker*innen dazu veranlasst, die Auflösungserscheinungen von Körpern, die DeSana in seinen fotografischen Experimenten immer weiter vorantrieb, vor dem Hintergrund des tatsächlichen drohenden Verschwindens seines eigenen Körpers zu interpretieren. Jimmy DeSana, der von 1987 bis zu seinem Tod von der Pat Hearn Gallery in New York vertreten wurde, gehörte einer Generation von Künstler*innen an, die in ihren Werken die traumatischen Erfahrungen der AIDS-Epidemie thematisierten und deren performative, sinnliche und melancholische Fotografien heute die kom-

1

Jimmy DeSana, *101 Nudes*, New York 1991 [1972].

2

Jimmy DeSana, *Submission. Photographs 1977–1978*, Stuttgart 1980. Die Fotografien entstanden in Zusammenarbeit mit Terence Sellers.

3

Dan Nadel, Laurie Simmons und Elisabeth Sussman (Hg.), *Jimmy DeSana Suburban*, New York 2015. Die Ausstellung geschah im Kontext der historischen Aufarbeitung der queeren Kunstszene in New York der 1970er und 1980er Jahre: vgl. William J. Simmons, Jimmy DeSana, in: *Aperture* 218, 2015, 65–75; David Getsy und William J. Simmons, *Appearing Differently. Abstraction's Transgender and Queer Capacities*, in: Christiane Erharter, Dietmar Schwärzler, Ruby Sicar und Hans Scheirl (Hg.), *Pink Labour in Golden Streets. Queer Art Practices*, Berlin 2015, 39–55.



[Abb. 1]
Jimmy DeSana, Plastic Bag, 1980, C-Print, 59,7 × 40 cm, New York, P·P·O·W © Courtesy of
the Estate of Jimmy DeSana and P·P·O·W, New York.

plexe historische Verbindung zwischen dem Aufkommen von AIDS und queeren Theorien visualisieren.

Für Travis Jeppesen sind DeSanas Experimente mit Körpern, Objekten und fotografischen Verfahren fotografische Gesten einer „violence against disappearing“⁴ und für Jill H. Casid stellen die Experimente in der Dunkelkammer eine Auseinandersetzung mit dem Rätsel der sterblichen Existenz dar: „DeSana’s objectivation is the way in which it poses the perforating riddles of mortal existence to riddle us in the doubled sense.“⁵

Ich lege dar, dass DeSana mit seinen umwickelten Körpern und in ihren fotografischen Inszenierungen Fragen der Repräsentation und Sichtbarkeit verhandelt, indem ich insbesondere auf die von DeSana genutzten Materialien fokussiere. Ich schließe an zentrale Diskurse der *Queer Theory* um die ästhetisch-materiellen Dimensionen von Sichtbarkeit⁶ an und begreife zunächst seine Inszenierungen als Taktik des Widerstandes gegen Repräsentationen von begehrenswerten Körpern in den Printkulturen der 1970er Jahre mit ihren konsumorientierten Identifikationsangeboten. Dafür lokalisiere ich DeSanas fotografierte Szenen in ihren subkulturellen Veröffentlichungskontexten: in der von dem französischen, in New York lebenden Philosophen Sylvère Lotringer herausgegebenen Zeitschrift *Semiotext(e)* und in der von der kanadischen Künstlergruppe General Idea herausgegebenen Zeitschrift *FILE Magazine*.⁷ Jimmy DeSana veröffentlichte in den 1970er Jahren in beiden Publikationsorganen, die über die an ihnen mitwirkenden Personen eng miteinander verbunden waren. Vor dem historischen Hintergrund der 1970er Jahre argumentiere ich abschließend, dass auch die Materialien, die er für seine Farbfotografien der 1980er Jahre nutzt, gegen-kapitalistische Aneignungen von Waren sind, um der Repräsentation und Verdinglichung von Subjekten zu entgegnen.

4

Travis Jeppesen, *Forever Okay. The Art of Jimmy DeSana*, 14.04.2013 (01.09.2021).

5

Jill H. Casid, Queer Deformativity. Mark Morrisroe, Jack Pierson, and Jimmy DeSana at Pat Hearn, in: Jeannine Tang, Ann E. Butler und Lia Gangitano (Hg.), *The Conditions of Being Art. Pat Hearn Gallery et American Fine Arts, Co*, New York 2018, 213–237, hier 233.

6

Dazu wie Bildpolitiken, Normalitäts- und Normativitätsdiskurse, die mit sexuellen und vergeschlechtlichten Verhältnissen argumentieren, nachhaltig anfechten, verschieben und umarbeiten: Barbara Paul und Johanna Schaffer, *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value). Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics*, Bielefeld 2009. Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die Visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008 und Renate Lorenz, No Palm Trees! Representations of Bodies without Bodies, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45, 2008, 26–40. Diese sich aus der Queer Theory der 1990er Jahren entwickelten Diskurse sind in den letzten Jahren wieder stärker in den Fokus gerückt: Reina Gossett, Eric A. Stanley und Johanna Burton (Hg.), *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Cambridge, MA 2017, 183–190 und vor allem David J. Getsy, Ten Queer Theses on Abstraction, in: Jared Ledesma (Hg.), *Queer Abstraction*, Des Moines 2019, 69–75.

7

Bereits Richard Meyer hat die Notwendigkeit betont, die Veröffentlichungskontexte stärker zu berücksichtigen. Richard Meyer, Gay Power circa 1970. Visual Strategies for Sexual Revolution, in: *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, 2006, 441–464.

I. Fotografierte Umwicklungen

Im Kontext der gesellschaftlichen Umbrüche der 1960er Jahre, in denen Körper, Sexualität und Erotik zentrale Themen wurden, fanden die Szenen der Fetischkultur Eingang in künstlerische Arbeiten und ästhetische Diskurse. In der Publikation *Jimmy DeSana Suburban*, die 2015 den Beginn eines neuen kunsthistorischen und -theoretischen Interesses an DeSana markierte, schrieb Elisabeth Sussman über die Fotografien in *Submission*:

DeSana was creating the signature of a new era forcing into the public eye the sex of their generation of gay man, going beyond even what was revealed in such brilliant 1960s precedents as Warhol's *Blow Job* (1964) and Peter Hujar's *Paul Thek Masturbating* (1967).⁸

Sie legt dar, dass seine Fotografien darüber informierten, was in dem Milieu der *No Wave*-Szene passiert sei und fantasiert wurde:

This is what may be happening or fantasized about in the milieu of the No Wave subjects of his portraits, and reflects the expansion of sexual tastes, permissiveness, and diversity that characterized the time.⁹

In den 1970er Jahren war von der Norm abweichendes Begehren jedoch nicht allein Ausdruck anderer erotischer Erfahrungen, sondern wurde in den Kunstdiskursen als Widerstand gegenüber den gesellschaftlichen und institutionellen Strukturen verstanden, die der Kapitalismus formte.¹⁰ Ein wichtiges und in Künstlerkreisen breit rezipiertes Organ in diesem Zusammenhang war die 1973 gegründete Zeitschrift *Semiotext(e)*, in der Sylvère Lotringer zentrale Texte des französischen Poststrukturalismus für amerikanische Leser*innen zugänglich machte. Titel wie *Alternatives in Semiotik*, *Nietzsche's Return* oder *Bataille* markierten, dass sich die Beiträge von den psychoanalytischen Perspektiven, die die 1960er Jahre dominiert hatten, abwandten. Es waren nicht mehr Wilhelm Reich, Sigmund Freud oder Herbert Marcuse, auf die sich Künstler*innen der 1960er Jahre bezogen hatten, sondern nun Gilles Deleuze und Felix Guattari, deren *Anti-Ödipus. Kapitalismus und*

8

Elisabeth Sussman, Jimmy DeSana. *Erotic Miniaturist*, in: Nadel, Simmons und Sussman, *Jimmy DeSana Suburban*, 87–90, hier 88.

9

Sussman, *Erotic Miniaturist*, 89.

10

Unter anderem beschreibt Amanda Fernbach, wie in transgressiven Dynamiken hybride oder mutante Identitäten fantasiert wurden: dies., *Fantasies of Fetishism. From Decadence to the Post-Human*, New Brunswick 2002. Auch Daniel Harris hat die politischen Implikationen transgressiver Praktiken betont, die, indem sie von dem Klischee romantischer heterosexueller Liebe abweichen und neue Verbindungen eingehen, eine soziale Dimension beinhalten: ders., *The Rise and Fall of Gay Culture*, New York 1997, 179–202.

Schizophrenie (1972) in gleich zwei Titeln der Zeitschrift anklingt: *Anti-Ödipus* und *Schizo-Culture*.¹¹ Letztere Ausgabe ging auf die viertägige Konferenz *Schizo-Culture* (1975) an der Columbia University zurück, auf der Foucault, Deleuze und Guattari gemeinsam aufgetreten waren. Diese wurde in den New Yorker Kunstkreisen breit rezipiert und markierte, so Andrew Strombeck, den Zeitpunkt, ab dem die poststrukturalistischen Theorien die Ästhetik und Sensibilität der Künstler*innen in der Lower East Side zu formen begannen.¹² Die Kritik an kapitalistischen Strukturen fiel auf besonders fruchtbaren Boden, da die Finanzkrise in New York, die zu einer Restrukturierung der Verwaltung, massiven Kürzungen im sozialen Sektor und einem Verlust von Arbeitsplätzen führte, den Verfall New Yorks weiter vorangetrieben hatte. Die Stadt New York war, wie es Sylvère Lotringer formulierte, „the real subject“, sie war „the laboratory of capitalism, the belly of the monster“.¹³

Die *Schizo-Culture*-Ausgabe von *Semiotext(e)* wurde 1978 publiziert und enthielt neben Beiträgen der Partizipierenden der Konferenz Interviews mit Künstler*innen sowie Texte von Theoretiker*innen, Schriftsteller*innen und Musiker*innen. Foucault äußerte sich im Beitrag *Eye of Power* über sein Buch *Überwachen und Strafen* und über die Machtstrukturen, die in öffentliche sowie private Räume eingeschrieben sind. William Burroughs schrieb in *Limits of Control* über Gedankenmanipulation und über Suggestion als Steuerungstechnik, mit der möglicherweise der Machtapparat überwunden werden könne. Gilles Deleuzes Text *Politics* handelte von Deterritorialisierung und Reterritorialisierung und Lyotards *On the Strength of the Weak* davon, wie die Regeln des Staates gegen den Staat selbst ausgespielt werden könnten. Beiträge von Kathy Acker und von Ulrike Meinhof verdeutlichten *Semiotext(e)s* Sympathie mit den linken, militanten Widerstandsbewegungen. Wenn sich auf der einen Seite Beiträge mit den räumlichen Manifestationen von Machtapparaten auseinandersetzen, so standen auf der anderen Seite Subjekte im Zentrum, die als Außenseiter*innen Machtstrukturen begegnen: der*die Schizophrene, der*die Fremde („Savage“), der*die Homosexuelle. Für den Psychoanalytiker François Peraldi ist der*die Schizophrene die zentrale widerständige Figur, denn sie lasse sich nicht regulieren, das heißt, in ödipale Strukturen einschreiben. Ganz im Gegenteil: Je mehr Druck auf

11

Semiotext(e) (*Anti-Oedipus*) 2, 1977; *Semiotext(e)* (*Schizo-Culture*) 3, 1978.

12

Die Bedeutung der Zeitschrift wird auch in der bei MIT erschienenen Anthologie betont. Sylvère Lotringer, Chris Kraus und Hedi El Kholti (Hg.), *Hatred of Capitalism*, Los Angeles 2001. Strombeck nimmt allerdings kritisch die Widersprüche der Zeitschrift in den Blick: Er legt dar, wie der theoretische Fokus auf „agency and contingency“, auf individuelle, autonome Handlungen, die auf die Zukunft gerichtet waren, die notwendige Analyse der Veränderungen in der Ökonomie verfehlten, die für eine andere Politik notwendig gewesen wären. Andrew Strombeck, *DIY On the Lower East Side. Books, Buildings, and Art After the 1975 Fiscal Crisis*, Albany, NY 2020, 21–22.

13

Sylvère Lotringer, *American Beginnings*, in: Anaël Lejeune, Olivier Mignon und Raphaël Pirenne (Hg.), *French Theory and American Art*, Berlin 2013, 44–59, hier 55.

sie ausgeübt werde, desto komplexer werde ihr Verhältnis zu ihrer Umgebung. Der Philosoph Alphonso F. Lingis beschreibt in *Savages* wie Menschen anderer Kulturen „use their own flesh as so much material at hand“¹⁴ und wie Körpertechniken, mit denen Körperoberflächen manipuliert werden – „They paint, perforate, tatoo [sic], incise, circumcise, scarify, cicatrize themselves“¹⁵ –, Ausdruck einer libidinösen Identität und polymorphen Sexualität seien. Die sich durch Verletzungen der Haut öffnenden Körper entziehen sich den fixierten und codierten Körpern des Kapitals.¹⁶ Guy Hocquenghem widmete sich in *Decriminalizing Homosexuality?* dem Homosexuellen und dem homosexuellen Begehren als Form des Widerstandes. Alle Beiträge thematisierten die Regulierungen – auch der Begriff Programmierung wurde verwendet – durch den kapitalistischen Staat und die Psychoanalyse als Teil des Machtapparates und suchten nach Formen, wie eine Deregulierung aussehen könne.

Diese Überlegungen wurden in der ästhetischen Gestaltung des Magazins aufgegriffen.¹⁷ Es wurde mit dem Layout des Magazins experimentiert, das sich durch ein heterogenes Nebeneinander unterschiedlicher Schrifttypen und gesetzten Texten, die keinem Satzspiegel folgten, den Regeln des Formats widersetzte. Auf dem Cover unterbricht der Schriftzug „Schizo“ wie ein Graffiti die Matrix eines Computerausdrucks. Insbesondere aber sind es die Fotografien, die für das Heft ausgewählt wurden, in denen kapitalistische Begehrenstrukturen in einem Fokus auf Körperoberflächen und -hüllen kommentiert werden. So wurde für die Rückseite des Heftes eine Werbefotografie ausgewählt, auf der ein winkendes weibliches Model in einem üppigen Pelzmantel posiert und symbolisch konsumorientierte Subjektbildungsprozesse verabschiedet [Abb. 2]. Im Innenteil der *Schizo-Culture*-Ausgabe begleiten Fotografien von Fetischkulturen, von in Leder geschnürten Körpern oder Körperteilen, von tätowierten oder vernarbten Häuten, die Artikel.¹⁸

14

Alphonso F. Lingis, *Savages*, in: *Semiotext(e) (Schizo-Culture)* 3, 1978, 96–105, hier 96.

15

Ebd.

16

Für Lingis waren in Kunstwerken anderer Kulturen dargestellte sexuelle Praktiken Ausdruck einer Erotik, die ohne die Forderung sexueller Reproduktion und Sublimierung auskomme und die Möglichkeit einer sinnlichen Erfahrung jenseits des materiellen Ichs böten. Ausführlich in: Alphonso Lingis, *Excesses. Eros and Culture*, Albany 1983.

17

Für die Gestaltung waren neben Gil Eisner Martim Avillez, Kathryn Bigelow, Diego Cortez, Peter Downsborough, Denise Green, Linda McNeill, Michael Oblowitz und Pat Steir verantwortlich.

18

Die Fotografien stammen von Künstler*innen wie Diane Arbus, sind aber auch Aneignungen aus Zeitschriften. So war eine Fotografie afrikanischen Hautschmucks mit dem Titel *Scarification on Lalia d'Ikela, Kongo* anscheinend einem Artikel entnommen, der in *Artforum* abgedruckt war: Arnold Rubins, *Accumulation. Power and Display in African Sculpture*, in: *Artforum* 13, 1975, 35–47.



[Abb. 2]
Coverrückseite *Semiotext(e)*, *Semiotext(e)* 3/2, 1978 © Semiotext(e) Inc.



[Abb. 3]

Seite in *Semiotext(e)*, Fotografie von Jimmy DeSana (Refrigerator, 1978), *Semiotext(e)* 3/2, 1978, 50 © Semiotext(e) Inc. / © Courtesy of the Estate of Jimmy DeSana and P.P.O-W, New York.

Auf einer Fotografie Jimmy DeSanas kauert ein weiblicher Körper in Fetischkleidung mit an die Füße gefesselten Händen in einem geöffneten Kühlschrank, in dessen Ablagefächern sich Eier befinden [Abb. 3]. Auf das Motiv des Kühlschranks – dem zentralen Aufbewahrungsort von Konsumgütern des alltäglichen Bedarfs – griffen bereits Künstler*innen der Pop Art zurück. Andy Warhol malte in comichafter Strichführung einen geöffneten Kühlschrank (*Ice Box*, 1960), der den Blick auf die Lebensmittel in seinem Inneren freigibt. Dadurch, dass der Kühlschrank buchstäblich den gemalten Hintergrund verdrängt oder aus diesem hervorbricht, markiert er das Eindringen der Alltagskultur in die Kunst. In Peter Sauls Gemälde *Ice Box 8* (1963) aus der *Ice Box*-Serie, werden Lebensmittel in Kühlschränken zu Geschossen, die auf hybride Figurationen von Menschen und Waren zielen und häusliche Schlachtfelder umreißen. In *Semiotext(e)* wird DeSanas Fotografie von einem Interview mit Lee Breuer über seine Performance *Shaggy Dog Animation* gerahmt, die, so der Theatermacher, von einer „prototypical American Love affair 1957–77“ handle, die durch emotionale Programmierung der letzten zwanzig Jahre entstanden sei. In diesem Kontext erscheinen DeSanas sexualisierte, von Fetischpraktiken angeleitete Szenarien als Kritik an einer amerikanischen Konsumkultur, in der – auch von den Medien angetrieben – über Begehren Subjekte produziert und Sexualität und intime Relationen maßgeblich geformt werden. Die Person in der Fotografie ist weder in eindeutig lesbare sexuelle Akte verwickelt noch für den*die Betrachter*innen anregend inszeniert. In dem mit Eiern gefüllten Kühlschrank kauert eine gescheiterte Konsumentin, ein irrational „perverses“ Subjekt.

Ebenfalls war in der *Schizo-Culture*-Ausgabe DeSanas Fotografie eines männlichen aufrechtstehenden Körpers abgebildet, der mit einem Klebeband fest umwickelt ist. Von seinem Körper sind allein die Hände, die Füße, das Glied, der Brustbereich mit Brustwarzen und die Nasenlöcher zu sehen [Abb. 4]. Diese Fotografie begleitet den Text Guy Hocquenghems, in dem der Autor Transgression als Entzug beschreibt, als Verweigerung des liberalen Integrationsversprechens, das die Stillstellung des Begehrens in einer „homosexuellen Identität“ zur Folge habe.¹⁹ Guy Hocquenghems Text und die Fotografie sind so gelayoutet, dass eine Entsprechung zwischen der schmalen Textspalte und der stehenden Figur auf der Fotografie hergestellt wird.

Auch hier ist DeSanas Bondage-Fotografie nur bedingt eine Visualisierung einer transgressiven sexuellen Praxis. Bei einem *Masking Tape* (so der Titel, den die Fotografie in den später herausgegebenen Katalogpublikationen erhalten hat) handelt es sich um eine spezifische Form der Körperumwicklung. „Masking Tape“ (Malerkrepp) wurde in den 1920er Jahren entwickelt, damit beim Lackieren keine Farbe auf die abgeklebten Oberflächen hindurchsickert.

¹⁹

Guy Hocquenghem, *We All Can't Die in Bed*, in: *Semiotext(e)* 3, 1978, 28–32.



"Decriminalizing" Homosexuality?

Some will tell me that this is precisely what we're fighting against. So? Are we going to demand the rational progress of justice in distinguishing victims and the perpetrators? Are we going to require, as do the respectable homosexual associations, that the police and the courts accept complaints from homosexuals who are mistreated or blackmailed? Will we sue gays, exactly like women, demand the condemnation of rapists by the courts and request protection under the law?

I think on the contrary that even in a struggle for liberation, homosexuality's hope still lies in the fact that it is perceived as delinquent. Let us not confuse self-defense with "respectabilization". The homosexual has frequent contact with the murderer: not only through masochism, suppressed guiltiness or a taste for transgression, but also because an encounter with such a character is a real possibility. Of course, one can always avoid it. All one needs is to avoid cruising in the criminal world. Not to cruise at all, or only to pick up serious young men from the same social sphere, Pissinelli wouldn't be dead if he had only slept with his actor.

This is what eludes all those who sincerely want to "decriminalize" homosexuality: to defend it against itself by severing its bonds with a hard, violent and marginal world.

These combatants are unaware that they are thus joining the vast movement, in France and the U.S.A. for example, of respectabilization and neutralization of homosexuality. That movement does not progress by increased repression, but relies on the contrary on an intimate transformation of the homosexual type. Freed from his fears and his marginality and finally integrated into the law.

The traditional queen, likeable or wicked, the lover of young things, the specialist of street urinals, all these exotic types inherited from the Nineteenth Century, give way to the reassuring modern young homosexual (from 25 to 40 years old)

And this is the end of the non-story I wanted to tell, and I hope that you won't believe a word of what I have not said.

Translated by Daniel Sloat

BLACK & BLUE

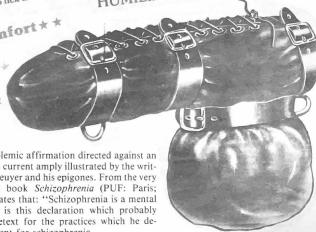
"Get down there and lick that shit off my shoes!" He demanded. Excited and half terrified, I began to lick the shit from his boots.

★ ★ Discomfort ★ ★

★ ★ Torture ★ ★

★ ★ Pain ★ ★

POOR LITTLE RICH GIRL
HUMILIATION OF A SLAVE



1. This is a polemic affirmation directed against an entire psychiatric current amply illustrated by the writings of George Heuyer and his epigones. From the very first line of his book *Schizophrenia* (PUF: Paris; 1974), Heuyer states that: "Schizophrenia is a mental illness." And it is this declaration which probably serves as the pretext for the practices which he describes as treatment for schizophrenia.

2. Thomas Szasz, *The Second Sin* (Anchor Press, Doubleday: New York) 1974.

3. Sigmund Freud, "On Negation", *Standard Edition*, XIX.

4. Martin Heidegger, *Identity and Difference* (Harper & Row: New York) 1974.

5. François Perault, "Institutions et appareils de pouvoir", *Brèves* (Aurore: Montréal), No. 6, Automne 1975.

6. Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress* (U. of Chicago Press: Chicago) 1967.

7. Félix Guattari, "Pour une Micro-politique du désir", *Semiotext(e)*, I: 1, 1974.

with mustache and brief case, without complexes or effect-vertising job or sales position of a large department store, open to outlandishness, respectful of power, and a lover of enlightened liberalism and culture. Gone are the sordid and the evil, sado-masochism itself is no longer anything more than a vestigial fashion for the proper queen.

A "White" Homosexuality

A stereotype of the legal homosexual, integrated into society, modded by the Establishment, and close to it in his tastes, reassured moreover by the presence in power of an undersecretary who himself is a homosexual without any false shame (homosexuality is no longer a secret shared only by a few initials), progressively replaces this "white diversity of

[Abb. 4]

Doppelseite in *Semiotext(e)*, Fotografie von Jimmy DeSana (Masking Tape, 1977–1978), Schwarz-Weiß Offsetdruck, *Semiotext(e)* 3/2, 1978, 30–31 © Semiotext(e) Inc. / © Courtesy of the Estate of Jimmy DeSana and P-P-O-W, New York.

Es ist ein Material, das nichts durch seine Oberfläche hindurchlässt und die Haut komplett abklebt. DeSana entwirft eine Figur, die den damals etablierten Vorstellungen von Subjektbildungsprozessen entgegensteht.

Die Funktion der Haut in den Prozessen der Subjektivierung, der Abgrenzung und Ich-Bildung wurde in den 1970er Jahren in den Psychodisziplinen zu einem zentralen Thema. Für Ashley Montagu war die Haut das zentrale Organ. Er beschrieb die Haut als ein Medium der Kommunikation, das zugleich eine Schutzfunktion übernehme.²⁰ Einige Jahre später differenzierte Didier Anzieu in seiner psychoanalytisch motivierten Untersuchung *Das Haut-Ich* (im Original *Le Moi-Peau*, 1985) die verschiedenen Funktionen der Haut auf vergleichbare Weise. Sie sei ein emotionaler Behälter, ein Ort der Kommunikation, und diene dem Schutz, denn sie markiere eine Grenze zum Außen, die das Außen fernhalte.²¹ Montagu und Anzieu betonten die stabilisierende Funktion der Haut für Subjektbildungsprozesse, durch die Haut können Bedeutungsbeziehungen über Berührungen nur hergestellt werden, wenn die Hülle intakt bleibt. Dieser subjektkonstituierenden Funktion steht die Umwicklung DeSanas diametral entgegen. Sie wird zu einer zweiten Haut, die die Körperhaut einschließt und diese verbirgt, die aber zugleich Teile des Körpers ausstellt: den Penis, die Nase, die Brustwarzen. Diese wiederum besitzen Öffnungen, die eine Verbindung zum Inneren des Körpers herstellen. Die Art der Umwicklungen unterscheiden sich erheblich von den zahlreichen Körperumwicklungen, mit denen in den 1960er und 1970er Jahren Künstler*innen das Verhältnis von Subjekten zur Gesellschaft reflektierten. In den Performances Rudolf Schwarzkoglers beispielsweise diente die Umwicklung mit Mullbinden dazu, die Verletzungen und das Leiden an der repressiven Gesellschaft zu thematisieren.²² Jimmy DeSana setzt mithilfe der Umwicklungen in *Masking Tape* einen schizophrenen Körper ins Bild, einen deregulierten Körper, der keine eindeutige Unterscheidung von Innen und Außen kennt.

In der Fotografie, die der Abbildung in *Semiotext(e)* zugrunde liegt, ist der umwickelte Körper punktuell so stark angestrahlt, dass starke Schlagschatten Teile des Körpers mit dem dunklen Hintergrund des Studios verbinden [Abb. 5]. Die mit der Umwicklung des Körpers auf der Körperoberfläche verhandelte Frage nach Körpergrenzen wird gezielt durch fotografische Effekte unterstützt, die den

20

Ashley Montagu, *Touching. The Significance of the Human Skin*, New York 1971.

21

Didier Anzieu, *Das Haut-Ich*, übers. von Meinhard Korte und Marie-Hélène Lebourdais-Weiss, Frankfurt a. M. 2019 [OT: *Le Moi-Peau*, Paris 1985].

22

Schwarzkoglers zwischen 1965 und 1966 ausgeführte Aktionen wurden sorgfältig dokumentiert und in Fotografien von Franziska Cibulka, Michael Epp und Ludwig Hoffenreich festgehalten. Es waren dokumentarische Fotografien, die auch die den Körper potentiell verletzenden Gegenstände, zum Beispiel Rasierklingen, in Szene setzten. Auch die Performances Schwarzkoglers waren in der bereits erwähnten Ausgabe von *Artforum* abgebildet. Max Kozloff, *Pygmalion Reversed*, in: *Artforum* 14, 1975, 30–37.

Körper im Raum oszillieren lassen: Er ist einerseits herausmodelliert und setzt sich vom Hintergrund ab, andererseits verschwindet er in dessen Schatten.

Vergleichbare fotografische Strategien finden sich auch in den zahlreichen Fotografien DeSanas, die ab Mitte der 1970er Jahren in der Zeitschrift *FILE* abgedruckt wurden. *FILE* war 1972 von der kanadischen Künstlergruppe General Idea (AA Bronson, Georg Partz und Jorge Zontal) gegründet worden. Zunächst als ein Mail-Art-Magazin der kanadischen Künstler*innenszene konzipiert, griff das Magazin die visuelle Politik von Massenmedien auf. *FILE* bezog sich mit seinen Titelseiten und Inhalten auf die Magazine *LIFE* und *FORTUNE*, die paradigmatisch für das prosperierende US-Amerika der Nachkriegszeit stehen. *FILE* parodierte und kritisierte Konsum- und Celebrity-Kultur, indem es beispielsweise auf der Titelseite der Glamour-Ausgabe einen schwarzglänzenden, hochhackigen Schuh als Fetischobjekt in Szene setzte, hierbei einen eigenen Gegen-Glamour kreierend.²³

In der New York City-Ausgabe (1976) widmete sich General Idea der New Yorker Downtown-Szene, mit der sie über Jimmy DeSana in Kontakt gekommen war. Verschiedene Artikel wurden mit Fotografien DeSanas illustriert: mit seinen Fetisch-Fotografien, mit Dokumentarfotografien von einer *Gutter*-Performance Stephen Varbles, auf der der Künstler in einem Pharaonen-Kostüm in einem Straßengraben in SoHo mit schmutzigen Tellern hantierend den Kapitalismus kritisierte, mit Fotografien von Partyszenen, die die transgender und aus Puerto Rico stammende Schauspielerin Holly Woodlane oder die Mitglieder von General Idea selbst zeigen. Für einen Artikel mit der Überschrift *The Ten Best Dressed* hatte DeSana Personen aus der Kunstszene fotografiert – unter anderem die Künstler Ray Johnson und Andy Warhol – und *FILE* hatte diese in der Art der Celebrity-Seiten in den Massenmedien arrangiert.²⁴ Vergleichbar wie in *Masking Tape* hatte Jimmy DeSana mit Blitzlicht oder natürlicher Beleuchtung gearbeitet, mit dem Ergebnis, dass Körper unförmig werden oder Gesichter stark verschattet und kaum zu erkennen sind [Abb. 6]. Diese Überbelichtungen und Verschattungen stehen den perfekt ausgeleuchteten Oberflächen von Körpern entgegen, mit denen die Massenmedien Subjekte als beherrschens- und bewundernswert in Szene setzten.

FILE bezog sich allerdings auch auf die sich neu formierende Bild- und Zeitschriftenkultur der Emanzipationsbewegung, die sich an homosexuelle Gemeinschaften richtete, mit identitätsstiftenden Repräsentationsfiguren wie dem *Leather Man*. Die Fotografie einer schwarzen Lederjacke auf dem Cover wurde zu einem Symbol für

²³

Die visuellen Strategien von *FILE* wurde umfangreich untersucht. So charakterisiert Gwen Allen in ihrer Studie *Artists' Magazines*, Cambridge, MA 2011, eine radikale Medienpraktik, die Massenmedien „queerte“ und die Autorität der Repräsentationen in Frage stellte. Zu den Strategien der Aneignung insbesondere auch Philip Monk, *General Idea. Glamour Is Theft. A User's Guide to General Idea*, North York 2012.

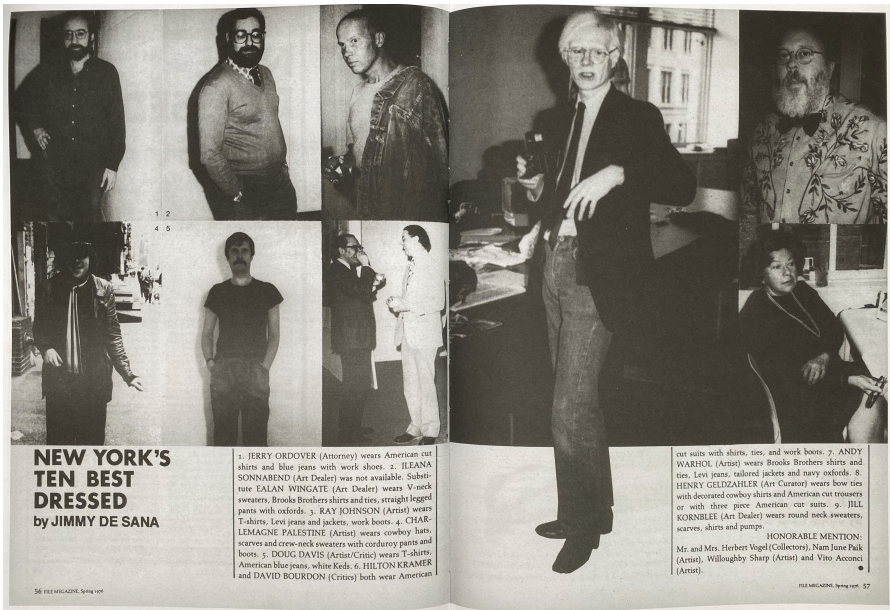
²⁴

Jimmy DeSana, New York Ten Best Dressed, in: ebd., 56–57.



[Abb. 5]

Jimmy DeSana, Masking Tape, 1977–1978, Silbergelatineabzug, 24.1 × 16.5 cm, New York, P.P.O-W © Courtesy of the Estate of Jimmy DeSana and P.P.O-W, New York.



[Abb. 6]

Doppelseite in *FILE*, Fotografie von Jimmy DeSana (New York Ten Best Dressed, 1976), Schwarz-Weiß Offsetdruck, 35,5 × 54,4 cm, *FILE* (New York City Edition Issue) 3, 1976, 56–57 © FILE Magazine / © Courtesy of the Estate of Jimmy DeSana and P-P-O-W, New York.

das „Cruisen“ von General Idea durch die New Yorker Kunstszene und deren subkultureller, alternativer Printkultur:

Studs in black Leather spell out the arrival of a new *FILE*. What better cover story for the NYC issue than a thin skin of ‚urban Armour‘. It’s noun to withstand the wear and tear of NYC Newsstands and coffee tables.²⁵

Inbesondere in seiner Ausgabe zu *Transgression* (1979) folgte *FILE* der Kritik von *Semiotext(e)*, die sich gegen die kapitalistische Verwertung der Emanzipationsbewegung richtete.²⁶ Auch General Idea veröffentlichte einen Text von Guy Hocquenghem und mehrere Fotografien aus Jimmy DeSanas Bildband *Submissions* (1978): eine autoerotische Bondage-Szene, in der ein Mann in Ledermaske und an den Füßen gefesselt kopfüber in einer Badewanne hängend seinen Körper einseift (*Shower*, 1978) und eine Fotografie einer Person in Frauenunterwäsche mit einer über den Kopf gezogenen Nylonstrumpfhose, deren Hände und Füße in Stiletos stecken. Die Figur steht in einem Gestell eines *Coffee Tables* (1978) – so der Titel – auf den Händen, sodass der Körper zu einem Wesen mit vier Beinen mutiert. Sie befindet sich in einem Raum mit Fenstern, die den Blick in ein Waldstück freigeben. Die Äste der Bäume korrespondieren mit den Rankenornamenten des Tisches. Für die *Transgression*-Ausgabe wurden auch zwei Fotografien Robert Mapplethorpes ausgewählt. Im Vergleich zeigen sich deutliche Unterschiede: Während Mapplethorpe sadomasochistische Szenen fotografiert, deren gutausgeleuchtete Details möglicherweise auf das erotische Begehren der Betrachter*innen abzielen, verschwinden bei DeSanas die Körper in Schatten oder werden Teil ornamentierter Landschaften.

II. Materialien in Farbe

In den historischen Kontexten subkultureller Magazinkulturen lässt sich die Funktion der Fetischszenen differenzieren. In *Semiotext(e)* wird DeSanas unwickelter Körper zu einer Figur, die sich der normierenden und geschlechterfixierenden kapitalistischen Gesellschaft entzieht. Im Rahmen der Bildpolitik von *FILE* wird evident, dass DeSana mit fotografischen Effekten arbeitete, die einer Objektifizierung von Körpern entgegenwirken, indem sie diese ver-

²⁵

FILE (New York City Edition Issue) 3, 1976, 3.

²⁶

FILE (Special Transgression Issue) 4, 1979, 34–37. In dieser und in den folgenden Ausgaben wird die Verbindungen der beiden Zeitschriften besonders deutlich. Sylvère Lotringer wohnte mit Diego Cortez zusammen, der als Art Director für die Ausgaben zwischen 1977 und 1980 verantwortlich war. Diego Cortez wiederum stand im Zentrum der Downtown-Szene, war nicht nur mit Künstler*innen und Musiker*innen befreundet, sondern kollaborierte zudem mit Jimmy DeSana. Sylvère Lotringer wiederum war Gasteditor der *Foreign-Agent Issue* von *FILE*. Vgl. dazu Steve Lyons, General Idea’s New York. Le New York de General Idea, in: *Journal of Canadian Art History. Annales d’histoire de l’art Canadien* 37/38, 2016, 158–182.

unklaren und dadurch begehrenden Blicken entziehen. Das sind zentrale Themen, die DeSana auch in seinen Farbfotografien verfolgte, allerdings kam den Materialien nun eine konzeptionelle Rolle zu. Zahlreiche dieser Farbfotografien sind nach den Materialien benannt, die die abgebildeten Figuren umhüllen oder überziehen: *Fur Coat* (1979), *Gauze* (1979), *Contact Paper* (1979), *Toothpaste* (1980), *Aluminum Foil* (1985) oder *Vaseline (self-portrait)* (1986). Für *Fur Coat* wurde eine Figur in semitransparente Stoffe gekleidet, in *Gauze* wurde ein Körper mit Mull in eine Art Kokon verschnürt, in *Contact Paper* steht eine Frau an einer Wand, ihr Körper, mit Ausnahme ihrer Geschlechtsteile, ist mit einer selbstklebenden Folie bedeckt, die die Struktur des Fußbodens imitiert, in *Toothpaste* ist ein weiblicher Körper mit weißer Paste überzogen, die die Lamellen der Jalousien fortzuführen scheint [Abb. 7 und Abb. 8]

Die Körper in der Fotografie *Plastic Bag* sind mit einer transparenten Folie umwickelt, die über den Kopf gezogen und von innen zusammengehalten wird. Es handelt sich um eine Hülle mit der Kleidungsstücke nach der Reinigung geschützt werden. Diese hat eine vergleichbare Ästhetik wie Cellophan, dessen glänzende Transparenz Anfang des 20. Jahrhunderts erfunden und für die Verpackung von Konsumgegenständen eingesetzt wurde, um deren Attraktivität zu erhöhen. Cellophan eröffnete, wie Judith Brown in *Glamour in Six Dimensions. Modernism and the Radiance of Form* (2009) argumentiert, der modernen Welt neue Wege des Sehens:

The glossy sheen of cellophane provided a protective veneer from dusty reality, and, like lightweight and mobile glass cellophane would wrap anything and thus transform it into a sparkling play of light.²⁷

Glanz wurde zum Ausdruck der kapitalistischen Konsumkultur, im „cellophane Paradise of an American drugstore“²⁸ waren, so Frederick Jameson, glänzende Oberflächen Ausdruck dafür, dass eine Konsumkultur keine Tiefendimension mehr besitze, vielmehr ein Begehren erzeugt werde, um zum Konsum zu animieren.²⁹ Künstler*innen nutzten diese Verpackungsästhetik: Christo wickelte in *Wrapped Woman* (1961) den weiblichen Körper in Folien und lies ihn als eine Ware erscheinen. Ben Schonzeit verstärkte die Warenästhetik seiner fotorealistischen Gemälde, in dem er in Cellophan

27

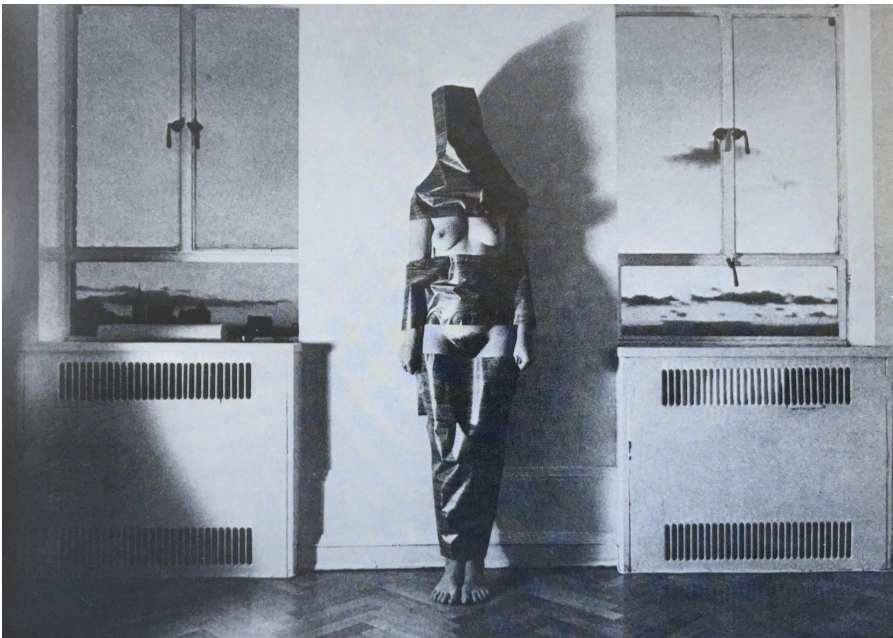
Judith Brown, *Glamour in Six Dimensions. Modernism and the Radiance of Form*, Ithaca, NY 2009.

28

Fredrick Jameson, *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, NJ 1971, 105.

29

Carolyn L Kayne, Plastic Shine. From Prosaic Miracle to Retrograde Sublime, in: *E-Flux Journal* 65, 2015 (02.09.2021).



[Abb. 7]
Jimmy DeSana, Contact Paper, 1979, 56 × 77 cm, New York, P-P-O-W © Courtesy of the
Estate of Jimmy DeSana and P-P-O-W, New York.



[Abb. 8]
Jimmy DeSana, Toothpaste, 1980, C-Print, 34.9 × 58.4 cm, New York, P-P-O-W © Courtesy
of the Estate of Jimmy DeSana and P-P-O-W, New York.

verpackte Lebensmittel malte (*Cauliflower*, 1978).³⁰ Auch der Modelfotograf Guy Bourdin arbeitete mit glänzender Transparenz, um weibliche Körper unter Folien zu erotisieren [Abb. 9].³¹

DeSana wählt in *Plastic Bag* ein Material der Konsumkultur, das mit einer Verdinglichung des Subjektes verbunden ist.³² Die in den Fotografien DeSanas durch transparente Folien erzeugten Oberflächen allerdings oszillieren und brechen mit solchen Repräsentationen. In *Plastic Bag* reflektieren die Falten der Folie das Licht, machen die Oberfläche einerseits transparent und andererseits opak, sodass der Blick der Betrachter*innen zwischen der Haut und der synthetischen Oberfläche der Folie hin- und herwandert und auf die Textur gelenkt wird. Das Material verstellt den Blick auf die darunterliegenden Körper, stellt diese zugleich aus, und erweckt stellenweise den Anschein, dass es mit der Haut amalgamiert. Bewirkt wird dieser Eindruck durch das gefaltete und zerknitterte Material, an dem sich vielfach Lichtwellen beugen, die sich von ihrer Normalbewegung abbringen lassen. Dadurch entstehen Interferenzen, Überlagerungen von Lichtquellen und -wellen. Die Physikerin Karen Barad hat Diffraktion als Alternative zur optischen Metapher der Reflexion verwendet: Ihr Ziel ist dabei,

den weit verbreiteten Verlass auf eine bestehende optische Metapher – nämlich Reflexion – zu unterbrechen, die für das Suchen nach Homologien und Analogien zwischen separaten Entitäten eingesetzt wird. [...] Diffraktion [bezieht sich] hingegen nicht auf Homologien, sondern befasst sich mit spezifischen materiellen Verschränkungen.³³

Die Farbe partizipiert an und verstärkt diese Verschränkungen. Als DeSana Ende der 1970er Jahre mit Farbfotografien zu arbeiten begann, war der Einsatz von Farbe in der Fotografie, die als Kunstform wahrgenommen werden wollte, umstritten. Erst 1976 hatte das Museum of Modern Art in New York William Egglestons Fotografien aus Memphis und dem Mississippi-Delta ausgestellt. Die von John Szarkowski kuratierte Ausstellung wurde von einer monografischen Publikation (*William Eggleston's Guide*) begleitet, die Diskus-

³⁰

Dazu: Christian Spies, Shiny, Glossy and Smooth. Commodity Surfaces in 1960s and 70s Painting, in: Antje Krause-Wahl, Petra Löffler und Anne Söll (Hg.), *Materials, Practices and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture*, Bloomsbury 2021, 244–258.

³¹

Vogue Paris, Mai 1975; Alison M. Gingeras, *Guy Bourdin*, London/New York 2006.

³²

Zum Material als Ausdruck einer queeren Sensibilität, die in ihrem Fokus auf Taktilität als Politik verstanden werden kann: Heather Davis, Imperceptibility and Political Strategies of Plastic, in: *Camera Obscura* 92, 2016, 187–188. DeSanas Fotografien arbeiten mit dieser Sensibilität, die in meinen Überlegungen jedoch nicht im Zentrum steht.

³³

Karen Barad, Diffraktionen. Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht, in: Corinna Bath, Hanna Meissner und Stephan Trinkaus (Hg.), *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen, Subjektivierungsweisen, Materialisierungen*, Münster 2013, 27–67, hier 54.



[Abb. 9]

Guy Bourdin, Vogue Paris, Januar 1967 © 2022 The Guy Bourdin Estate, Courtesy of Louise Alexander Gallery.

sionen um die Funktion der Farbe in der Fotografie entfachte.³⁴ In *William Eggleston's Guide* war unter anderem der Innenraum eines Bordells (*Untitled (Greenwood, Mississippi)*, 1972) abgebildet, dessen rote Wandbemalung eine erotisch aufgeladene Atmosphäre erzeugt, die, ebenso wie die erotischen Miniaturen an der Wand, auf seine Funktion hinweist. *Untitled (Greenwood, Mississippi)* gibt die Lokalfarben wieder, denn die Farben sind mit dem jeweiligen Gegenstand verbunden; Egglestons dokumentarische Fotografien setzen die natürlichen Farben der Umgebung gezielt ein, um Inhalte der Fotografie zu unterstützen. Jimmy DeSana hingegen experimentiert mit Farben in nichtreferentieller Art und Weise, indem er sie von den Gegenständen löst. In seinem Foto überzieht DeSana die Folie, die Körper, das Tier, die Steine, die Figuren und den Grund mit Magenta und verschränkt diese qua Farbe miteinander. Unterstützt werden diese Verschränkungen durch den gezielten Einsatz von unterschiedlichen Lichtquellen. Auf der Fotografie können drei Lichtquellen ausgemacht werden: natürliches Licht, ein magentafarbenes, durch Folienfilter erzeugtes Licht und eine weitere künstliche Lichtquelle von rechts, die im ersten Moment wie ein diffuses Sonnenlicht wirkt. Durch das magentafarbene Licht wird nicht nur der Eindruck der Künstlichkeit verstärkt, sondern der Auflösung beziehungsweise dem Aufgehen der Figuren in ihrem Umraum wird zugearbeitet. Dies zeigt sich insbesondere im Bereich der Arme, in dem sich Haut und Folie mit dem Hintergrund aus Stein verbinden.

Masking Tape stellt durch die Umwicklungen der Haut normierende Subjektbildungsprozesse in Frage, in *Plastic Bag* ziehen sich Haut und transparente Folie zusammen und lösen sich von ihren tragenden Körpern. Die diffraktierende Eigenschaft des umhüllenden Materials und DeSanas gezielte Steuerung der Farbe spielt mit der Loslösung von Oberflächen, die Objekten und Subjekten zugewiesen werden. In der Schwarz-Weiß-Fotografie der frühen 1970er Jahre ist bereits angelegt, was DeSana in der Farbfotografie weiterführt: In seinen Inszenierungen sind die materiellen Oberflächen queere Brechungen, eine Form der gegen-kapitalistischen Aneignung von Waren, um der Repräsentation und Verdinglichung von Subjekten entgegenzuwirken. Hierbei gehen die Subjekte untereinander und mit ihrem Umraum neue Relationen ein. Sowohl in *Masking Tape* als auch in *Plastic Bag* richten sie sich gegen Repräsentationen als etwas Hervorhebendes, indem durch das gewählte Material, durch Schatten und Farben als den Agenten des Fotografischen, den Repräsentationen entgegengewirkt wird und eindeutig lesbare Subjekte (un)sichtbar werden.

34

Hierzu ausführlich: Bettina Gockel, *The Arts and Politics of Colors of Photography*. An Introduction, in: dies. (Hg.), *The Colors of Photography*, Berlin/Boston, MA 2020, 19–55. Ilka Becker hat überzeugend dargelegt, wie Künstler*innen mit Farbe arbeiten, um deren Funktion im Regime der Repräsentation auf die Probe zu stellen. Ilka Becker, *Situierte Semitransparenz. Farbfilter als Agens fotografischer Materialisierung in James Wellings Glass House-Serie*, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 20, 2020, 57–74.

III. (Un)Sichtbar

Bei der Person, die auf vielen der Farbfotografien abgebildet ist, handelt es sich um die Künstlerin Laurie Simmons, die DeSana in enger Freundschaft verbunden war. Mit ihrem fotografischen Werk ist sie Teil der sogenannten *Pictures Generation*, Künstler*innen, die sich in den 1970er Jahren den Bildern der sie umgebenden Kultur zuwandten, um, wie es Douglas Crimp in seinem einflussreichen Artikel „The Photographic Activity of Postmodernism“ beschrieben hat, die Logik der Repräsentation zu durchbrechen.³⁵ Künstler*innen greifen Bilder der Massenkultur auf und reflektieren in Überlagerungen oder der aneignenden Wiederholung massenmedialer Bilder stereotype Klischees und Bildrhetoriken, um diese in ihrer Wirkmächtigkeit ins Bewußtsein zu heben. Laurie Simmons stellte in miniaturisierten Nachbauten von häuslichen Innenräumen die Frage nach der bereits in der Kindheit beginnenden Einübung von weiblichen Rollenmodellen. Cindy Sherman ließ wiederum in ihren Standbildern, in denen die Künstlerin Szenen und Posen aus der Filmkultur inszenierte, die Rezipierenden die Protagonist*innen dabei beobachten, wie diese sich selbst betrachteten. So wird der Filmwissenschaftlerin Kaja Silverman zufolge erkennbar, wie wir lernen, uns selbst durch die Bilder der Kamera zu sehen: Denn Sherman reflektiere in ihren Arbeiten Subjektbildungsprozesse, die Ich-Werdung, die in das technologische Dispositiv von Film und Fotografie selbst eingeschrieben ist.³⁶ Im Unterschied zu den Künstler*innen der *Pictures Generation* wiederholt DeSana nicht die begehrenswerten Körper, die in den Massenmedien inszeniert werden und zur Subjektbildung über Konsum anregen sollen. In seinen Anti-Repräsentationen werden Körper zu Bildflächen, die sich nicht ausrichten, um sich abzuheben, sondern die Teil des Grundes werden. Die Bilder, die in der Umwicklung mit Tapes oder mit Folien entstehen, sind weniger Bilder der Sichtbarmachung, sondern vielmehr Teil von Auflösungserscheinungen von Figur und Grund.

DeSana knüpft in solchen fotografischen Inszenierungen an surrealistische Bildstrategien an. Vor allem Man Ray ist in den Motiven, den Bildausschnitten und DeSanas Experimenten mit Fotogrammen und Solarisationen präsent.³⁷ Jimmy DeSanas Künstlerbuch *Wrongrong*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Pat Hearn Gallery (1987) herausgegeben, nimmt in seinem Wortspiel explizit auf die Dada Zeitschrift *Rongwrong* (1917) Bezug, dessen Cover von Man Ray gestaltet wurde.

³⁵

Douglas Crimp, The Photographic Activity of Postmodernism, in: *October* 15, 1980, 91–101.

³⁶

Kaja Silverman, Dem Blickregime begegnen, übers. von Roger Buergel, in: Christian Krause (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der Visuellen Kultur*, Berlin 1997, 41–64.

³⁷

Hierzu vor allem: Jimmy DeSana, Laurie Simmons, Roberta Smith und William S. Bartman (Hg.), *Jimmy DeSana*, Los Angeles, CA 1990.

Man Rays Fotografien zirkulierten ebenso wie DeSanas Fotografien in zahlreichen Zeitschriften. In der surrealistischen und von André Breton herausgegebenen Zeitschrift *Minotaure* wurde *Ishvani Dancer* (1935) abgedruckt, eine Aktdarstellung, in der der Akt so stark verschattet ist, dass sich Körperoberflächen mit dem Hintergrund verbinden [Abb. 10]. In direkter Nachbarschaft war der berühmte Text Roger Caillois *Mimese und legendäre Psychasthenie* (1935) zu lesen, in dem der französische Literaturkritiker, Soziologe und Philosoph das auf Täuschung und Camouflage ausgerichtete Vermögen von Insekten beschreibt, sich in ihre Umwelt einzupassen.³⁸ Maria Muhle hat das bildtheoretische Potential der Caillois'schen Gedanken über die Mimikry bei Insekten herausgestellt,³⁹ das für die fotografischen Aktivitäten DeSanas fruchtbar gemacht werden kann. Muhle unterscheidet zwischen Mimikry und Mimese: Mimikry findet sich bei Organismen, die einen anderen Organismus nachahmen, dessen Erscheinung vortäuschen, dabei aber als abgrenzbare Gestalt kenntlich bleiben. Um eine Mimese handelt es sich, wenn der Organismus sich derart ununterscheidbar in seine Umwelt einpasst, dass sich die optischen Grenzen seiner Gestalt auflösen. Damit komme „die Mimese auf einer viel grundlegenderen, existenziellen Ebene einer bedrohlichen Zersetzung der Unterscheidung zwischen Organismus und Umgebung gleich“.⁴⁰

Letztendlich werde, so Muhle, in Caillois Text eine Ästhetik der Verwandlung einer Ästhetik des Verschwindens entgegengesetzt, die nicht nur in den Fotografien der Insekten dokumentiert wird, sondern die gleichfalls eine Bildstrategie der Fotografien Man Rays ist, mit denen er die Relation von Figur und Umraum neu konfiguriert.

Ich sehe DeSanas Fotografien, die an die Ästhetik Man Rays anknüpfen, als Versuche, Subjekte fotografisch so abzubilden, dass objektifizierenden Subjektbildungsprozessen, die in Fotografien am Werk sind, begegnet wird. Dabei versuchte DeSana sowohl mit den inszenierten Körpern als auch in seinen Fotografien dieser Inszenierungen die Relation von Figur und Grund aufzulösen. Er arbeitete, wie viele Künstler*innen, die sich in den 1970er Jahren dem Medium Fotografie zuwandten, an der Repräsentation selbst. Er verband Körper, Materialien und fotografische Techniken, um andere Körper zu entwerfen – sichtbar zu machen – und sie zugleich einem festschreibenden Zugriff zu entziehen – sie unsichtbar zu machen. Auch das Cibachrome, mit dem DeSana in den 1980er Jahren arbeitet, wird Teil dieses Verfahrens. Cibachrome-Abzüge stehen in der Tradition von Gaspacolor, einem

38

Roger Caillois, *Mimétisme et Psychasthénie Légendaire*, in: *Minotaure* 7, 1935, 5–10.

39

Maria Muhle, Milieus, Mimesis und Mimesen, in: Susanne Witzgall, Marietta Kesting, Maria Muhle und Jenny Nachtigall (Hg.), *Hybride Ökologien*, Zürich 2019, 63–76. Vgl. auch Peter Geble, Der Mimese-Komplex, in: *ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft* 2, 2011, 185–195.

40

Muhle, Milieus, Mimesis und Mimesen, 67.

Farbfilmverfahren, das in den 1930er Jahren entwickelt, 1950 in der kommerziellen Fotografie unter dem Namen Cibachrome populär und in den 1980er Jahren zunehmend von Künstler*innen genutzt wurde.⁴¹ 1985 entstanden Selbstporträts, in denen DeSana seine Haare mit Aluminiumfolie bedeckte [Abb. 11]. Durch eine längere Belichtungszeit bei gleichzeitiger Bewegung des Kopfes schrieben sich die an der zerknitterten Aluminiumfolie brechenden Lichtstrahlen als Leuchtspuren in das Negativ ein und lösten die Konturen des Porträts auf. Die Basis von Cibachrome-Papier ist Polyester, dessen Oberflächenschicht so glatt ist, dass die Drucke aus einem bestimmten Winkel betrachtet einen metallischen Glanz aufweisen, in dem der mit dem Material verbundene Körper verschwindet.

DeSanas fotografierte Umwicklungen, die in den politisch-sozialen Konstellationen der 1970er Jahre entstanden, berühren grundsätzlich die Frage nach fotografischer Sichtbarkeit in einer konsumorientierten und Geschlechter normierenden kapitalistischen Kultur. Seine Darstellung transgressiver, sexueller Praktiken in *Semiotext(e)* und in *FILE* stört Subjektbildungsprozesse und Bildrhetoriken massenmedial produzierter Bildwelten ebenso wie die in seinen Farbfotografien zunehmende Verschränkung von Körpern, ihren Oberflächen, ihren Hüllen und ihrem Umraum. Fotografien wird Transparenz zugeschrieben, denn sie lassen den Blick durch die Bildoberfläche hindurch auf ein Subjekt gleiten, das sich vor der Kamera positioniert. Die mithilfe von Materialien aus der Konsumkultur bewirkte Diffraktion in den Fotografien DeSanas ist eine Gegenstrategie. Es entstehen opake Fotografien,⁴² die undurchlässig und undurchsichtig andere, queere Körper formieren. Mit ihren materialhaften Inszenierungen und fotografischen Verfahren sind seine Werke Teil der fotografischen Aktivitäten der 1970er und 1980er Jahre, die über die Bildkritik hinausgehend eine alternative, queere Ästhetik entwerfen.

Seit 2021 ist [Antje Krause-Wahl](#) Heisenberg-Professorin für Gegenwartskunstgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Zu ihren Büchern gehören *Konstruktionen von Identität*.

41

Vgl. hierzu Mona Schubert, Im Raum schwebende Farbe. Über Barbara Kastens Architectural Sides, in: Barbara Flückiger, Eva Hielscher und Nadine Wietlisbach (Hg.), *Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film*, Zürich 2020, 179–185. Cibachrome-Bilder werden in einem positiven, chromolytischen Prozess durch ein Silber-Farbstoff-Bleichverfahren erzeugt, bei dem die belichteten Bereiche des Bildes gebleicht werden, was zu Transparenz führt, während unbelichtete Bereiche mit Farbstoff gesättigt sind. Diese in das Papier eingebetteten Cyan-, Magenta- und Gelbfarbstoffe sind sowohl äußerst rein als auch stabil. Matthias Schellenberg, Ernst Riolo und Hartmut Blaue, Silver Dye-Bleach Photography, in: Michael R. Peres (Hg.), *The Focal Encyclopedia of Photography. Digital Imaging, Theory and Applications*, St. Louis, MO 2007, 701.

42

Vgl. zu dieser grundlegenden Differenz: Emmanuel Alloa, Transparenz/Opazität, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, 445–449, hier 448. Vgl. auch: Franziska Kunze, *Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie*, Berlin 2019.



[Abb. 11]
Jimmy DeSana, Aluminium Foil #4, 1985, vintage C-Print, 25.4 × 20.3 cm. New York,
P·P·O·W © Courtesy of the Estate of Jimmy DeSana and P·P·O·W, New York.

Reneé Green, Tracey Emin, Rirkrit Tiravanija (2006); In Terms of Painting (hg. mit Eva Ehninger, 2016); *Materials, Practices and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture* (hg. mit Änne Söll, Petra Löffler, 2021); *Kunst, Mode, Magazin. Eine queere Geschichte von Bildern und Oberflächen* (in Vorbereitung) sowie zahlreiche Aufsätze in Zeitschriften und Katalogen. In ihrem aktuellen Projekt knüpft sie an ihre Forschung zu Oberflächen an: In *Räume der Berührung. Subjektkonfigurationen und Gemeinschaftsbildung* ist das Motiv der Hand Ausgangspunkt, um zu untersuchen, wie Künstler*innen Oberflächen als Schnittstellen genutzt haben, um das Subjekt innerhalb der sozialen und technologischen Umwälzungen seit den 1960er Jahren neu zu konfigurieren.