

body multiple
Scherben, Berlin
May 30 – July 13, 2026

Albrecht Becker's Queer Exoticism

While visiting Hervé Joseph Lebrun in Paris to discuss preparations for this exhibition, I learned the meaning behind Albrecht Becker's rubber dick. Becker had made a few such objects—prodigious penises cut out of rubber, expressionistically painted, and attached to a standing wooden pole—but they only appear in a handful of his thousands of photographs. Becker gave one of them to Lebrun as part of a large bequest of his work. Unfolding it gingerly before my eyes, Lebrun explained that Becker would set up the pole wherever he intended to stand and then focus his camera on the rubber cock before taking its place and triggering the shutter release. So, Becker and his cock were interchangeable, at least as concerns the camera.

There's a classic saying from the psychoanalyst Jacques Lacan that the difference between men and women is the difference between *having* and *being* the phallus. Becker's interchangeability with his cock thus introduces a degree of gender trouble. By focusing on his cock, exaggerating it, making it into an object of aesthetic appreciation, he emphasizes masculinity as performance, as artifice, and therefore as incomplete. This applies not only to the rubber prosthesis, but also to his own genitalia, inflated with paraffin oil. While injecting paraffin was meant to increase the size of his cock, it also made it useless, at least in the conventional sense. An early photograph in the exhibition depicts Becker on the beach with an erection, captioned “die Potenz!” In contrast, later images show off his impressive collection of dildos and celebrate his achievements in anal training. For Lacan, the phallus is not equivalent to the penis; instead, it represents the ever-elusive mastery of signification. Becker does not have the phallus, but he has various stand-ins: cock, dildo, body, needle, piercing, painting, etc. While the most obvious stand-in is the *Ständer* itself, the ultimate one is the self as *Ständer*.

As a practitioner of BDSM, Becker clearly enjoys playing with dominance and submission, and these dynamics characterize his use of photography as well. Since the camera is a tool of discipline and control, it makes a good sex toy. Becker's photographic work has been received primarily as an example of queer self-expression, but the medium of that expression shouldn't be overlooked. By exhibiting his photographs en masse—and bringing them into dialogue with the work of other artists—*body multiple* highlights Becker's exoticism and how it relates to the history of photography.

Despite the existence of techniques for image editing and manipulation, the camera has often been described as providing an objective view of reality. This ostensible objectivity allows photography to construct a new reality. In the words of art historian Abigail Solomon-Godeau, “[b]y virtue of its indexicality, its potent illusion of a reality produced by the camera, photography has been an indispensable purveyor of dominant ideologies (of gender, race, class, nation, and their subcategories)” (Solomon-Godeau 2017, 42). Critiques of the ideological use of photography point to the myriad ways in which photography is an act of invention, a technique of artifice, an interpretable sign, etc. However, theatricality and artifice alone do not undermine photography's truth claims. Take, for example, anthropometric photography, that is, the kind of photography used to measure the body. Anthropometric photography explicitly deploys theatricality and artifice in order not to undermine but to *heighten* its empiricism. In fields such as anthropology, criminology, sexology, and surveillance, photographers have staged bodies before grids, superimposed them over each other, shown them from multiple angles simultaneously, and collaged them out of fragments to convey the “reality” of biological differences. Photography thus serves the project of cultural and racial taxonomy, while providing a visual grammar of deviance. Becker would have been exposed to such ideas while collecting anthropological texts about tattooing and memoirs of tattooists in his efforts to learn about the practice and its history. Whether consciously or unconsciously, I believe he imitated the aesthetic qualities found in illustrations of tattooing in scientific studies and popular culture, becoming the object of his own exoticizing gaze.

Becker's photographs allow him to encounter himself as not only different, but self-differing. If his practice reveals the artifice of ethnographic photography, it reveals the artifice in the performance and

representation of normalcy as well. But even as he challenges the objectivity of photography, he does not challenge the association of the racialized other with sexual and bodily deviance. Rather, Becker exploits that association in order to articulate his own sexual and bodily deviance. While his masochistic pleasure in submitting to the disciplinary gaze of the apparatus may undermine its fantasy of control, it does not challenge its terms.

The other artists in *body multiple* take up these terms in different ways. Haitian-born and Berlin-based artist Jean-Ulrick Désert's multimedia performance series *NH2K* (1997 – ongoing) examines the relation between tourist photography and cultural heritage. By commissioning Bavarian lederhosen in caucasian skin color, he reveals the implicit racialization of traditional dress. Furthermore, he situates this performance of cultural identity in a geographic and photographic context. Désert shows how tourism exists in what Mary Louise Pratt calls the “contact zone”: a space that paradoxically both destabilizes and reinforces cultural differences. For Désert, traveling in Germany with his hybrid identity and his hybrid costume, the foreign[er] is not necessarily a threat. Hence his recontextualization of the old German saying, “Fremder Rat ist Gottes Stimme” [advice from others is the voice of God].

With his two videos, the LA-based American artist Richard Hawkins portrays this “contact zone” more as a nightmare of bodily fragmentation and desubjection. *Being and its Fetuses* (2023) analyzes a drawing by Antonin Artaud from his time among the Mexican indigenous group Rarámuri or Tarahumara. Through digital collage, Hawkins speculates about the myriad cultural and scientific references that may have inspired Artaud's fascination with the Tarahumaras. Montaged with clips from Sergei Eisenstein's unfinished film *¡Que viva México!*, Hawkins's video portrays the body as a site of decomposition and recomposition. *Redon Spider Sequence* (2025) continues Hawkins's engagement with the work of Japanese choreographer and founder of butoh dance Tatsumi Hijikata. Here, AI technology animates a historical photograph of Hijikata and interpolates it with images from some of the European artworks that inspired him, from Bosch to Redon and Picasso. Rather than embrace AI as a vision of technological progress, Hawkins portrays it as the disintegration of the human into digital mulch.

The disintegration and abstraction of the body is not necessarily a source of horror; it can also offer an escape from photographic capture. Lucas Odahara's folded paper sculptures, titled *Intervalos* [Intervals] (2024 – 2025), explore this possibility. Because of the sculptures' provisional materials and collapsible form, Odahara can make them anywhere in the world. The “intervals” of the title thus refer to gaps between the various locations in the artist's peripatetic life. But they also refer to Odahara's multiple identities as a queer, Japanese-Brazilian artist who was long based in Europe. Taking the form of notional theater sets, Odahara's *Intervalos* tie back into Becker's practice as a set designer as well as his role as a performer.

In his autobiography, *Photos are my Life* (1993), Becker describes a memory from a cruisy Hamburg sauna: “one time there was a coal shoveler in the sauna. He looked superb. He was filthy, really black, and stood under the shower and washed himself. That was the most beautiful thing I had ever seen. A black white man [*Einen schwarzweißen Menschen*]. Unfortunately, I couldn't photograph him, so instead we got it on.” He may not have been able to photograph the coal shoveler, but that did not stop him from recreating the effect at home and photographing himself. Coating himself with black paint, he stood naked before the camera, revealing a blackened body thrown against a sharp white background. In this act, it is not the black body that is idealized, but the blackening of the body—the act of deviation rather than the state of deviance. Furthermore, the German term “*schwarzweiß*” also refers to black and white photography, suggesting not only a fetish for becoming other, but also one for becoming an image, dependent precisely on an equation of the other with the image.

body multiple
Scherben, Berlin
30. Mai - 13. Juli 2026

Albrecht Beckers queerer Exotismus

Während eines Besuchs bei Hervé Joseph Lebrun in Paris, bei dem wir die Vorbereitungen für diese Ausstellung besprachen, erfuhr ich die Bedeutung hinter Albrecht Beckers Gummipenis. Becker hatte einige solcher Objekte hergestellt - gewaltige Penisse aus Gummi, expressionistisch bemalt und an einem aufrechten Holzpfehl befestigt -, doch sie tauchen nur in wenigen seiner tausenden von Fotografien auf. Becker vermachte Lebrun eines dieser Objekte als Teil eines umfangreichen Nachlasses seiner Arbeiten. Als Lebrun es vorsichtig vor meinen Augen entfaltete, erklärte er, dass Becker den Pfehl jeweils dort aufstellte, wo er selbst stehen wollte, und dann die Kamera auf den Gummipenis fokussierte, bevor er dessen Platz einnahm und den Auslöser betätigte. Becker und sein Penis waren für die Kamera also austauschbar.

Der Psychoanalytiker Jacques Lacan prägte die bekannte Aussage, dass der Unterschied zwischen Männern und Frauen im Unterschied zwischen dem Haben und dem Sein des Phallus bestehe. Beckers Austauschbarkeit mit seinem Penis führt daher ein Moment der Geschlechterverunsicherung ein. Indem er seinen Penis fokussiert, übertreibt und zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung macht, betont er Männlichkeit als Performance, als Künstlichkeit und damit als etwas Unvollständiges. Das gilt nicht nur für die Gummiprothese, sondern auch für seine eigenen Genitalien, die er mit Paraffinöl vergrößerte. Zwar sollte die Injektion von Paraffin die Größe seines Penis steigern, zugleich machte sie ihn jedoch zumindest im konventionellen Sinn funktionslos. Ein frühes Foto der Ausstellung zeigt Becker am Strand mit einer Erektion und der Bildunterschrift „die Potenz!“. Spätere Bilder hingegen präsentieren seine beeindruckende Sammlung von Dildos und feiern seine Fortschritte im Analtraining. Für Lacan ist der Phallus nicht mit dem Penis gleichzusetzen; vielmehr steht er für die stets unerreichbare Beherrschung der Bedeutung. Becker besitzt den Phallus nicht, aber er verfügt über zahlreiche Stellvertreter: Penis, Dildo, Körper, Nadel, Piercing, Malerei usw. Der offensichtlichste Stellvertreter ist dabei der „Ständer“ selbst; der letztgültige ist jedoch das Selbst als Ständer.

Als BDSM-Praktiker hatte Becker offensichtlich Freude am Spiel mit Dominanz und Unterwerfung, und diese Dynamiken prägten auch seinen Umgang mit der Fotografie. Da die Kamera ein Instrument der Disziplinierung und Kontrolle ist, eignet sie sich hervorragend als Sexspielzeug. Beckers fotografisches Werk wurde bislang vor allem als Ausdruck queerer Selbstinszenierung rezipiert. Dabei sollte jedoch das Medium dieser Selbstinszenierung nicht übersehen werden. Indem *body multiple* seine Fotografien in großer Zahl präsentiert und sie mit den Arbeiten anderer Künstler:innen in Beziehung setzt, rückt die Ausstellung Beckers Exotismus und dessen Verhältnis zur Geschichte der Fotografie in den Mittelpunkt.

Trotz der Existenz von Techniken zur Bildbearbeitung und Manipulation wird die Kamera oft als Instrument betrachtet, das eine objektive Sicht auf die Realität liefert. Gerade diese vermeintliche Objektivität ermöglicht es der Fotografie jedoch, neue Realitäten zu konstruieren. Die Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau formuliert es so: „Aufgrund ihrer Indexikalität, ihrer mächtigen Illusion einer durch die Kamera hervorgebrachten Realität, war die Fotografie ein unverzichtbares Instrument zur Verbreitung dominanter Ideologien (von Geschlecht, Rasse, Klasse, Nation und deren Unterkategorien)“ (Solomon-Godeau 2017, S. 42). Kritiken an der ideologischen Verwendung der Fotografie weisen auf die vielfältigen Weisen hin, in denen Fotografie ein Akt der Erfindung, eine Technik der Künstlichkeit oder ein interpretierbares Zeichen ist. Doch Theatralität und Künstlichkeit allein untergraben fotografische Wahrheitsansprüche nicht. Anthropometrische Fotografie - also jene Fotografie, die zur Vermessung von Körpern eingesetzt wird - macht dies deutlich. Sie nutzt Inszenierung und Künstlichkeit gerade dazu, ihren empirischen Anspruch zu verstärken. In Bereichen wie Anthropologie, Kriminologie, Sexualwissenschaft und Überwachung wurden Körper vor Gitternetzen positioniert, übereinandergelegt, aus mehreren Perspektiven zugleich gezeigt oder aus Fragmenten zusammengesetzt, um die vermeintliche Realität biologischer Unterschiede sichtbar zu machen. Auf diese Weise dient Fotografie dem Projekt kultureller und rassistischer Taxonomien und entwickelt zugleich eine visuelle Grammatik der Abweichung.

Becker dürfte mit solchen Vorstellungen in Berührung gekommen sein, als er anthropologische Texte über Tätowierungen und die Memoiren von Tätowierer:innen sammelte, um die Praxis und ihre Geschichte zu

erforschen. Ob bewusst oder unbewusst: Meiner Ansicht nach übernahm er die ästhetischen Merkmale, die sich in wissenschaftlichen Studien und populärkulturellen Darstellungen von Tätowierungen finden, und machte sich selbst zum Objekt seines eigenen exotisierenden Blicks. Beckers Fotografien ermöglichen ihm, sich selbst nicht nur als anders, sondern als sich selbst differierend zu begegnen. Wenn seine Praxis die Künstlichkeit ethnografischer Fotografie offenlegt, zeigt sie zugleich die Künstlichkeit in der Darstellung und Aufführung von Normalität. Doch auch wenn Becker die Objektivität der Fotografie infrage stellt, hinterfragt er nicht die Verbindung zwischen dem rassifizierten Anderen und sexueller beziehungsweise körperlicher Devianz. Vielmehr nutzt er diese Verbindung, um seine eigene sexuelle und körperliche Devianz auszudrücken. Sein masochistisches Vergnügen daran, sich dem disziplinierenden Blick des Apparats zu unterwerfen, mag dessen Kontrollfantasie untergraben, nicht jedoch deren Voraussetzungen.

Die anderen Künstler:innen in *body multiple* greifen diese Voraussetzungen auf unterschiedliche Weise auf. Der in Haiti geborene und in Berlin lebende Künstler Jean-Ulrick Désert untersucht in seiner multimedialen Performance-Reihe *NH2K* (1997 – heute) die Beziehung zwischen Tourismusfotografie und kulturellem Erbe. Indem er sich bayerische Lederhosen in einem kaukasischen Hutton anfertigen ließ, macht er die implizite Rassifizierung traditioneller Tracht sichtbar. Zugleich verortet er diese Aufführung kultureller Identität in einem geografischen und fotografischen Kontext. Désert zeigt, wie Tourismus in dem existiert, was Mary Louise Pratt als „Kontaktzone“ bezeichnet: einen Raum, der kulturelle Unterschiede paradoxerweise zugleich destabilisiert und verstärkt. Für Désert stellt der Fremde mit seiner hybriden Identität und seinem hybriden Kostüm nicht zwangsläufig eine Bedrohung dar. Daher seine Umdeutung des alten deutschen Sprichworts: „Fremder Rat ist Gottes Stimme.“

Mit seinen beiden Videos zeichnet der in Los Angeles lebende Künstler Richard Hawkins diese „Kontaktzone“ eher als Albtraum körperlicher Fragmentierung und Entsubjektivierung. *Being and its Fetuses* (2023) analysiert eine Zeichnung von Antonin Artaud aus seiner Zeit bei den mexikanischen Rarámuri (Tarahumara). Mittels digitaler Collage spekuliert Hawkins über die vielfältigen kulturellen und wissenschaftlichen Bezüge, die Artauds Faszination für die Tarahumara geprägt haben könnten. Zusammengeschnitten mit Sequenzen aus Sergei Eisensteins unvollendetem Film *¡Que viva México!* zeigt das Video den Körper als Ort von Zerfall und Neukonstitution. *Redon Spider Sequence* (2025) setzt Hawkins' Beschäftigung mit dem Werk des japanischen Choreografen und Butō-Begründers Tatsumi Hijikata fort. Mithilfe künstlicher Intelligenz wird eine historische Fotografie Hijikatas animiert und mit Bildern europäischer Kunstwerke verschmolzen, die ihn beeinflussten – von Bosch über Redon bis Picasso. Anstatt KI als Vision technologischen Fortschritts zu feiern, zeigt Hawkins sie als Prozess der Auflösung des Menschlichen in digitalen Mulch.

Die Auflösung und Abstraktion des Körpers muss jedoch nicht zwangsläufig Horror hervorrufen; sie kann auch einen Ausweg aus fotografischer Erfassung bieten. Lucas Odaharas gefaltete Papierskulpturen mit dem Titel *Intervalos* (2024 – 2025) erkunden genau diese Möglichkeit. Aufgrund ihrer provisorischen Materialien und ihrer zusammenklappbaren Form kann Odahara sie überall auf der Welt herstellen. Die „Intervalle“ des Titels beziehen sich daher auf die Abstände zwischen den verschiedenen Orten seines nomadischen Lebens. Zugleich verweisen sie auf seine multiplen Identitäten als queerer japanisch-brasilianischer Künstler, der lange Zeit in Europa lebte. Als imaginäre Bühnenbilder knüpfen die *Intervalos* an Beckers Tätigkeit als Bühnenbildner ebenso an wie an seine Rolle als Performer.

In seiner Autobiografie *Fotos sind mein Leben* (1993) beschreibt Becker eine Erinnerung aus einer Hamburger Schwulensaua: „Einmal war da ein Kohlenschipper in der Sauna. Der sah großartig aus. Er war völlig verdreckt, richtig schwarz, und stand unter der Dusche und wusch sich. Das war das Schönste, was ich je gesehen hatte. Ein schwarzweißer Mensch. Leider konnte ich ihn nicht fotografieren, also haben wir stattdessen miteinander geschlafen.“ Auch wenn Becker den Kohlenschipper nicht fotografieren konnte, hielt ihn das nicht davon ab, den Effekt zu Hause nachzustellen und sich selbst zu fotografieren. Mit schwarzer Farbe bedeckte er seinen Körper und stellte sich nackt vor die Kamera. Das Ergebnis zeigt einen geschwärzten Körper vor einem scharf konturierten weißen Hintergrund. In diesem Akt wird nicht der schwarze Körper idealisiert, sondern die Schwärzung des Körpers – der Akt der Abweichung statt der Zustand des Abweichens. Darüber hinaus bezeichnet das deutsche Wort „schwarzweiß“ auch die Schwarzweißfotografie. Dies deutet nicht nur auf einen Fetisch des Anderswerdens hin, sondern auch auf einen Fetisch des Bildwerdens –

– Tabitha Love