Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 39: Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib

Artikel: Matthew Barney's fronication with the fabric of space = Matthew Barneys Sexualisierung des Raumgefüges

Autor: Wakefield, Neville / Moses, Magda / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680118

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

NEVILLE WAKEFIELD

Matthew Barney's Fornication with the Fabric of Space

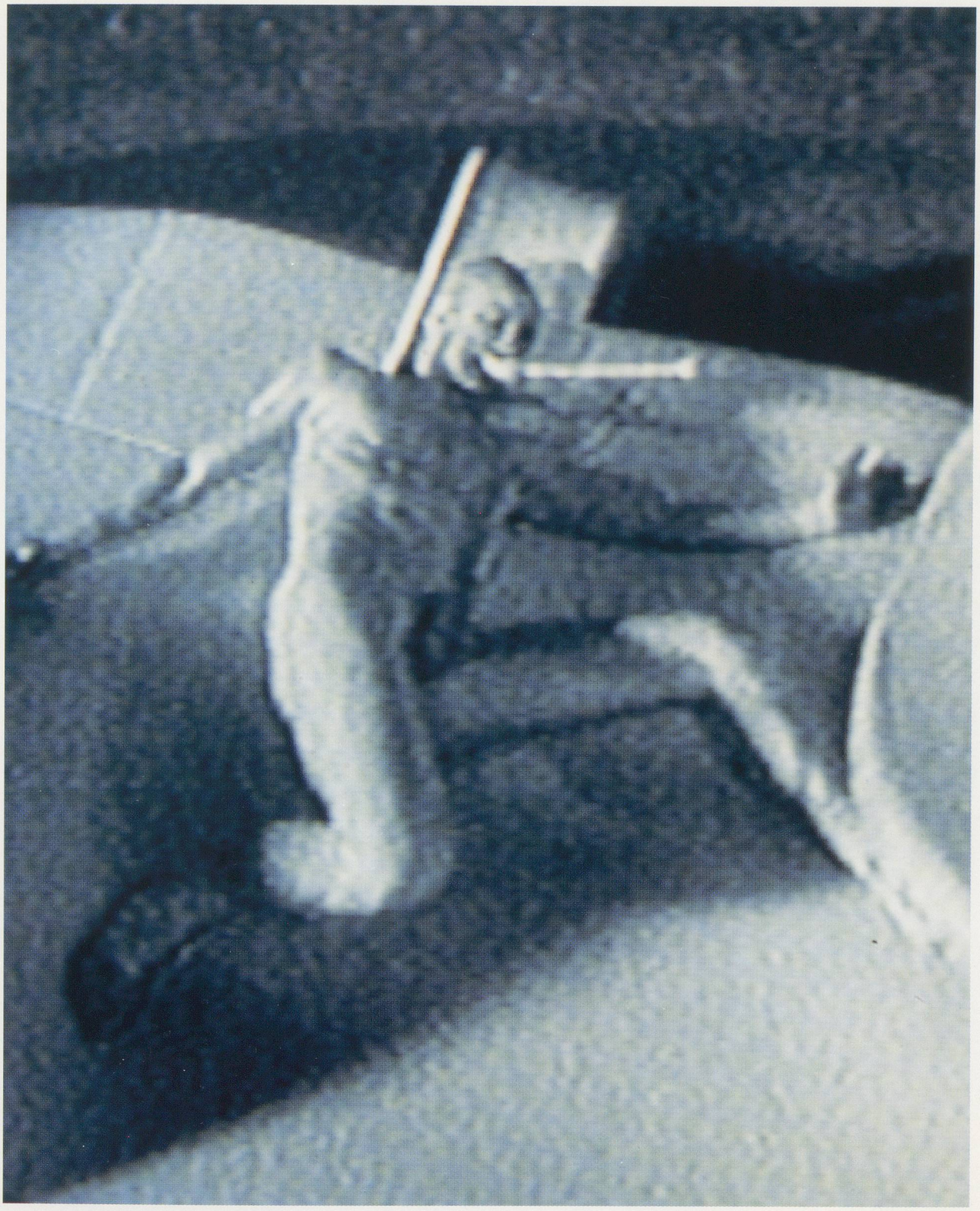
In as much as all sport takes on the characteristics of secular religion, American Football has come to occupy the place of High Church. Alongside the rigorous demands of training and competition, the initiation of neophytes and the transfigurations of the flesh, we find the liturgy of the telecast, the hagiography of a star system, and the confessions of the locker room. It is here that the sublimated expression of repressed sexual energy becomes the team agenda for our most secret desires. In sport as in religion, fanaticism, ritual, and idolatry offer us the chance of overcoming the ego, perhaps of inhabiting that curious psychological space of unbounded desire.

Drawing on this formal structure of repression and display, Matthew Barney has developed a visual language so far unlike any other: a wild interlocking cosmology of hybrid characters and equally bizarre three-dimensional forms, a set of proposals regarding the creation of form and the maintenance of potential, an archaeology of biology and gender, a choreography of the body's limits.

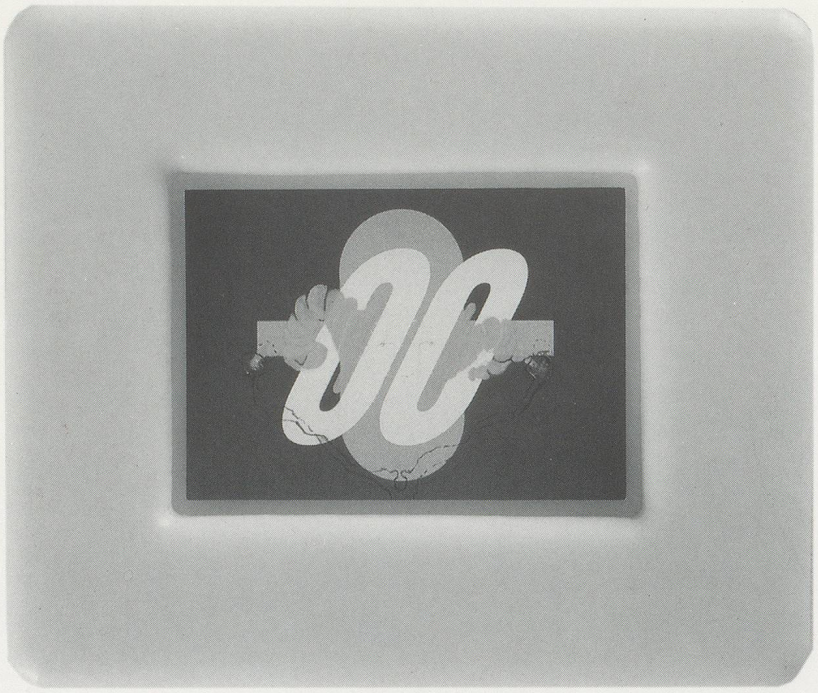
Barney uses his own body and experience of athletic training as a model for the development of form. Combining the biological model of hypertrophic muscle development with an understanding of the psychology of self-imposed restraint inherited from de Sade, the work can be read as a meditation on the general notion that form, as much as desire, cannot develop without resistance. Addressing this question literally is the DRAWING RESTRAINT series (1989–1993). Conceived as "facilities designed to defeat the facility of drawing," these early pieces set out to interrogate the fundamental issue of what it means to make a mark. The environments themselves could have come out of a training manual co-written by de Sade and Heath Robinson. Anchored by latex surgical hosing, Barney negotiated ramps and troughs, straining at the end of his tether in order to mark the ceiling, or a piece of paper positioned at the very limit of reach. Hampered by drawing instruments too long, heavy, or flaccid to be easily manipulated, the drawings took the form of conceptual propositions, as much internal lines of resistance as marks on the page. Sometimes they would suggest actions that had never been performed: The chalk drops beneath the handgrips of a cast Olympic barbell proposing a snatch never executed but inscribed within the body through the endless physical and mental rituals of training and rehearsal.

Nourished by an interest in what Barney terms "the behaviour of training, the storage of potential and the distillation of creative repression,"[1] these early experiments share with the later work an account of the body as an abstracted field out of which the drawings and video proposals emerge as secondary forms. HYPERTROPHY (INCLINE), a drawing from 1991, illustrates this relationship of activity

NEVILLE WAKEFIELD is a writer who lives in New York. His first book, *Postmodernism: The Twilight of the Real,* was published in 1990 by Pluto Press, London.



MATTHEW BARNEY, OTTOshaft, 1992, detail from OTTOdrone, production P. Strietmann, detail no. 15.



MATTHEW BARNEY, ENVELOPA: DRAWING RESTRAINT 7 (manual B), 1993, mixed media, 12⅛ x 14½ x 1¼" / 31 x 37 x 3 cm. (PHOTO: LARRY LAMÉ)

to form, following the sine curve by which muscle tissue must first be broken down in order to be regenerated: The cycle is never complete and the form can never achieve a state of resolution. It is a process reflected in the characters Barney constructs. Never more than contingent propositions, these characters are presented in a state of development or metamorphosis, not as discrete entities but rather as facets of some larger, more complete organism.

The conceptual substrata supporting Barney's high-tensile performances and sexually ambiguous "facilities" extend this basic notion, forcing it through an increasingly complex metabolism of substance and character. Elusive internal energies manifest themselves as football idols, trainers, drag queens, and satyrs, each acting as a marker for a different set of internal horizons. They appear not as fully realized characters but rather as Homeric forms, guises that recur and reappear in an epic narrative of forces in conflict. First amongst them is Jim Otto, former center for the Oakland Raiders. Part man/part prosthesis, Otto's legendary tolerance for pain saw him ending his career on the field with two artificial knees. But for Barney, Otto's real significance is graphic and anatomical, the double zero of his football jersey suggesting a twin orifice, the "roving rectum" of the field insignia, the motif that appears as superimposed video graphic (RADICAL DRILL, AUTO-BLOW, both 1991), or as three-dimensional form representing the orifice and its closure (FIELD DRESSING, 1989, OTTOSHAFT, 1992), the body and its self-imposed restraint. His foil is the character of Positive Restraint, either in the form of Harry Houdini—defender of the truth and believer in the transformative possibilities inherent in acts of extreme willpower—or camouflaged behind the persona of the feminine Jim Blind. As the narrative and iconography are pushed through the "sexually-driven digestive tract" charted in the drawing stadium, so do the characters and object-props that accompany them become subject to metabolic change. (In OTTOSHAFT, for instance, the Regimental Guard in Black Watch garb have become the triplication of Jim Otto, headed by Lana Turner transfigured as the Dress Steward.) Suggesting different zones within the game/body as well as different stations in the proposal of character, the narrative suites represented in the drawing operate not as chapters in some grand narrative but as incomplete loops forming shifts in the field of a video game—where the funda-

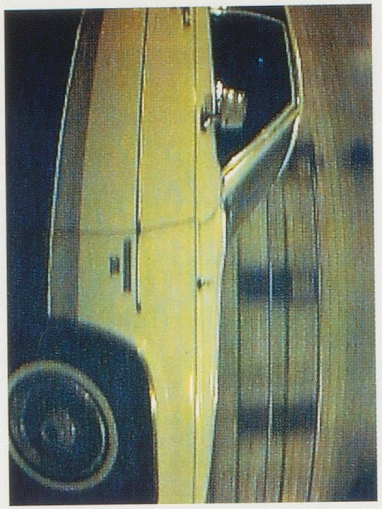
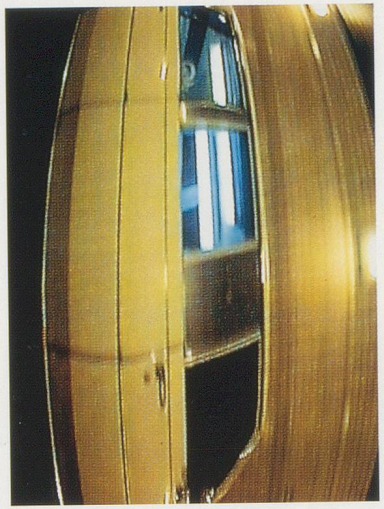
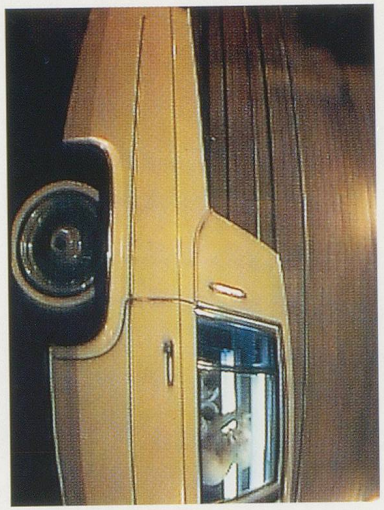
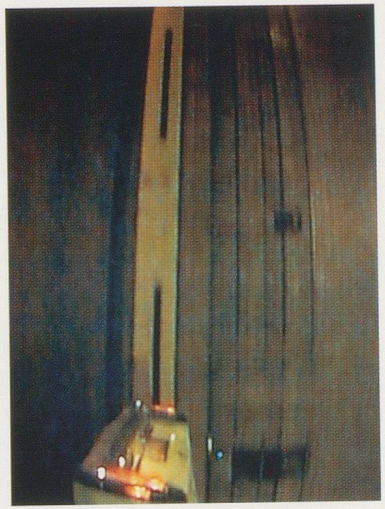
mental conflict remains the same, moving through different levels of complexity denoted by different guises as well as contexts.

The installations themselves are brought to us as site of an unwitnessed event: a gallery non-site, the evacuated scene of an action, recorded and relayed in video form. But the "video action," like the drawings of the restraint pieces, is conceived not as a discrete or finite statement, but merely as one possible outcome of a set of conditions already abstracted and internalized within the body. Framing the "performance," the video channel becomes a prosthetic orifice connecting interior and exterior spaces, action and biology. Suggesting an empty stage onto which can be drawn the memory and behavioral aspects of the preparation and training that make manifest the internal aspect of a form, the video channel also comes as a proposal, the suggestion of an action that may or may not have taken place: "The image that keeps coming back to me is the idea of walking up the ramp around the outside of the stadium and feeling the vibration of the action going on inside. Getting up on top, looking down and seeing an empty green rectangle in an empty stadium—or beyond that, a simulcast—somehow that the active information could be a sort of televized headspace within the larger organism that is the stadium."[2)]

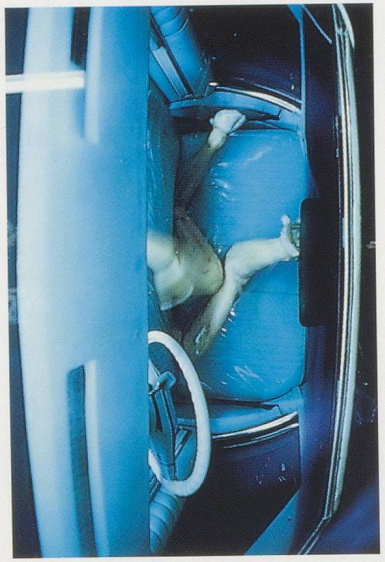
Attesting to this notion of "headspace," paired overhead monitors deliver the gallery interior as electronically imaged body and cerebral playing field. In MILE HIGH THRESHOLD: FLIGHT WITH THE ANAL SADISTIC WARRIOR (1991), Barney's body becomes the instrument of spatial exploration. Suspended in a groin harness, he traverses the ceiling, titanium hardware penetrating his own ass as well as the cavity above. As the climb proceeds through various fields designated by changes in temperature and sexual morphology, the narrative, like its architectural housing, moves through different states—androgyny, femininity, and masculinity—so that the whole procedure takes on the characteristic of a biological journey. The arena of action is now converted into somatic interior, a psychosexual space charged with the erotic possibilities of exploration and play, yet the emphasis is always on these abstract zones representing the creation, storage, and distillation of sexual energies. (Next we see the artist in drag. Gender icons flash on screen. He fumbles with a pearl. Twenty-five seconds have elapsed and the Delay of Game penalty is called. A figure has left the field without ever touching it.)

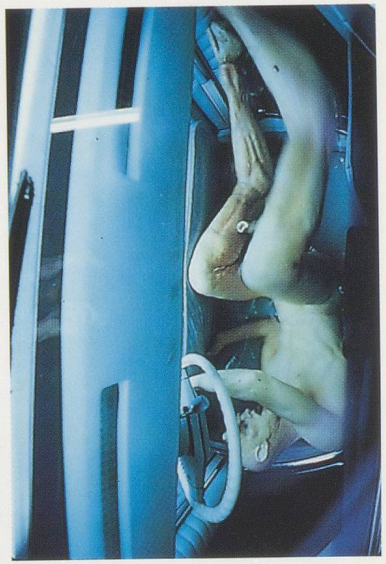
In Barney's work desire is onanistic. What we are presented with when we see him stoppering orifices with vaseline or tapioca is a reinvention of Deleuze and Guattari's "body without organs," a body no longer obsessed with genital accomplishment. Polymorphously perverse, it is—as with the sexuality of a child—open-ended and exploratory and, like the libido itself, fundamentally un-gendered. It is the body as described by Norman O. Brown, the body of post-Freudian analysis no longer harshly differentiated from its surrounding: "The 'postural model' of the body consists of 'lines of energy,' 'psychic streams,' Freud's 'libidinal cathexes,' which are, like

MATTHEW BARNEY, OTTOshaft (manual D), 1992, offset lithograph poster, 33 x 24" / 84 x 61 cm.

MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7, 1993,
Stills from video, production P. Strietmann.





electricity, action at a distance; flux, influx, reflux; connecting different erogenous points in the body (the psycho-sexual organizations); and connecting one body with other bodies. 'The space in and around the postural model is not the space of physics. The body-image incorporates objects or spreads itself in space.'"[3)]

The objects themselves assist in shifting the scale back and forth between the biological and the architectural. Hybridized surgical and athletic equipment suggest a body subject to internal transformation. Inorganic prosthetic materials such as teflon, silicon, and petroleum jellies combined with medical hardware (hemorrhoidal extractors, sternal retractors, speculums) unsettle our more comfortable notions about inside/outside. Anatomizing the public space of performance, Barney offers an insider's view of the gallery-stadium, exposing its internal organs, locker rooms, and training paraphernalia.

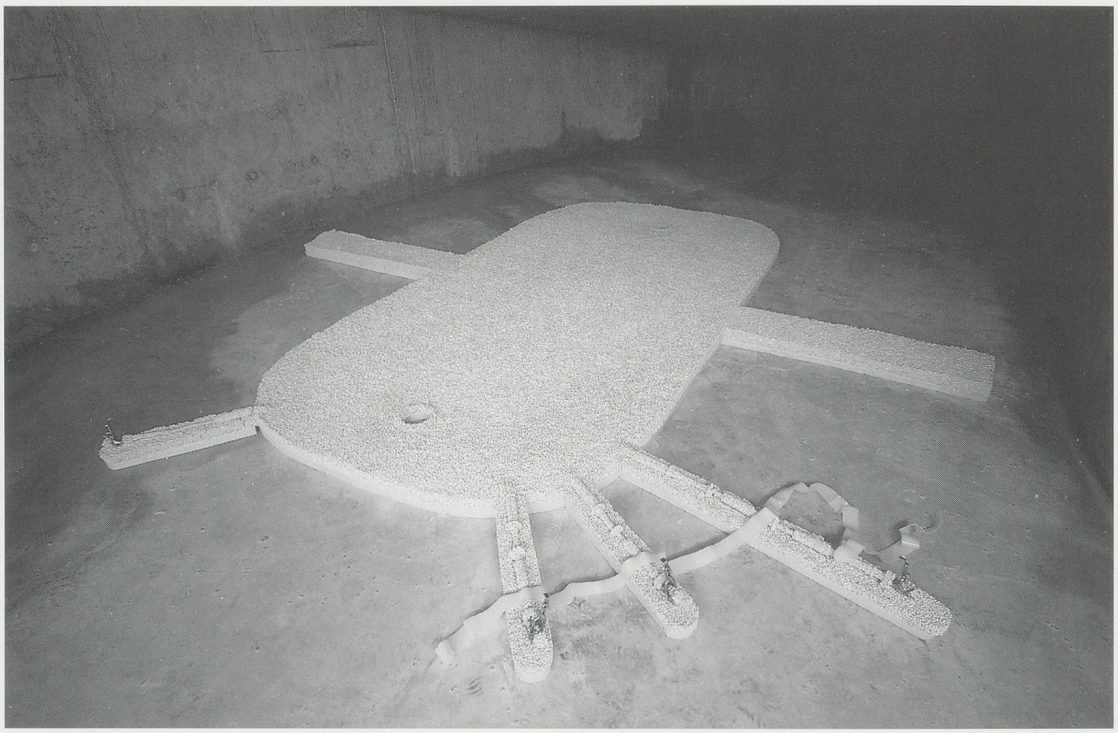
In horror movies, from Cronenberg to Raimi, Barney finds not just the visceral landscape of the body turned inside out, but also a reworking of received notions of biology. In these films, the body is depicted as an anarchic domain of its own: Goo seeps from ears and noses; squirming fleshy parasites inhabit tortured abdomens; men develop vaginal cavities; women take on phallic attributes; and strange growths form into new organs. In horror, interior flesh is mapped via external excrescence and transformation. Parabolic tales of good and evil are rendered as epic-tragic incantations of a single theme—as in Sam Raimi's *Evil Dead* trilogy—mixing transgression with absurdity, heroism with high camp. No longer constrained by the structures of belief that propel traditional narrative, time, space, and subjectivity become fictions of great elasticity. Advancing the idea of psychoplasmics—the notion that people develop bodily conditions in direct correspondence to mental states—the mutable body of horror can be read as a dramatic deconstruction of Freud's most basic contention that biology is destiny.

Barney's cast of characters, from Jim Otto to the satyrs of the most recent restraint piece, can also be read as manifestations of the psychoplasmic transformation of thought into material energy. Contending with the (biological) whole of the larger organism, of which they are just a part, they struggle to maintain a state of sexual undifferentiation and, therefore, of potential. With distinctions between psyche and soma blurred and the interior architecture of the body unresolved, the internal forces contesting its form move out of the jurisdiction of Freud. And in place of the two-sex or two-flesh model that underwrites psychoanalysis, we are offered a model of the body that is both pre-modern and post-psychoanalytical.

This "one-sex" model, which held sway until the mid-eighteenth century, is based on the accepted anatomical homology between the sex organs of the male and female foetus prior to migration— ascent or descent—occurring about five months into development. Supported by a rich variety of source material, a recent study by Thomas Laqueur[4)] has shown that before the psychoanalytical division of the body, sexual organs had been construed as internal or external versions of a single genital reproductive system, differing only in degrees of warmth and coolness—and hence in value. Resonant in all of Barney's work, the "one-sex" model is given diagrammatic form in the drawing ENVELOPER: DRAWING RESTRAINT (MANUAL D). With its emphasis on symmetry and division, and the thin attenuated lines tracing the possible movement of organs or stations within the field, the drawing suggests an account of sexual difference conceived less as a set of absolute opposites than as a system of isomorphic analogues: one organ happening to intrude, the other to extrude. Describing a universe of slippage and fungibility in which maleness and femaleness are always tentative and only apparent, the one-sex model offers a body no longer split across the oppositional categories of psychoanalysis: "The body with its one elastic sex was far freer to express theatrical gender and the anxieties thereby produced than it would when it came to be regarded as the fountain of gender." [5)]

Drawing on the general notion that it is through metamorphosis and transformation that repressed sexual energies find their visual language, DRAWING RESTRAINT 7 (1993) cross-fertilizes the low-mythic

universe of horror with the semi-divine one of Greek mythology. Three characters—a hairless kid lacking external reproductive organs and two more fully developed satyrs—enact a ritual struggle in the lurid blue interior of a moving limousine. In the back seat, the two demi goat-gods grapple in a variety of wrestling manoeuvres, a mind-boggling display of horn wrenching as they attempt to make a mark in the condensation accumulated on the moon-roof. Meanwhile, in the front, the kid pilots the limo through the bridges and tunnels that form the connective arteries of the city, intermittently looping around the front seat in futile pursuit of his tail.



MATTHEW BARNEY, OTTOshaft, JANE MANSFIELD SUITE, 1992, cast large pearl tapioca, wrestling mat, prosthetic plastic, speculums, ca. 14 x 16' / grobkörnig gegossenes Tapioka, Turnmatte, Prothesenplastik, Spekulum, 427 x 488 cm. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

Though the source mythology has been transposed from the terrestrial playing field to that of the Gods—the flute-playing satyr being, as Nietzsche would have it, "the archetype of man, the embodiment of his highest and most intense emotions, the ecstatic reveler enraptured by the proximity of his god,"[6]— the alien goat-gods of DRAWING RESTRAINT 7 are also conceived as internal forces contending the form of a larger organism. The conflict is still enacted in terms of restraint and the notion that a form—be it the hybrid satyr, the island/city organism, or the drawn form—cannot develop without resistance. Inside the limousine, Barney creates a libidinal dreamscape bathed in florescent neon in which the design and architecture of the performance is both biological metaphor and narrative construct. In this meditation on the equilibrium of an organism, the view from the limo becomes the principle character of the piece. Never reaching the end of any bridge or tunnel, the geographical space of the city—as much as the drawn form—becomes the space of desire. Alluded to but forever out of reach, it is the undifferentiated space of potential—the tailspin of the kid, the ambition of great art.

1) See Matthew Barney interviewed by Glen Helfand, *Shift Magazine,* Vol. 6, No. 2.
2) From a conversation with the artist.
3) Norman O. Brown, *Love's Body* (Berkeley: University of California Press, 1966), p. 156.
4) Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).
5) Laqueur, p. 125.
6) Friedrich Nietzsche, *Birth of Tragedy,* trans. Walter Kaufman (New York: Viking, 1954), p. 61.

NEVILLE WAKEFIELD

Matthew Barneys Sexualisierung des Raumgefüges

Wenn man bedenkt, dass der Sport insgesamt die Merkmale einer säkularen Religion annimmt, so hat der amerikanische Football allmählich den Stellenwert der Orthodoxie übernommen. Neben den strengen Anforderungen des Trainings und des Wettkampfes, der Initiation von Neophyten und den Transfigurationen des Fleisches finden wir die Liturgie der Fernsehübertragung, die Hagiographie eines Star-Systems und die Beichtgeheimnisse der Umkleidekabine. Hier ist der Ort, wo der sublimierte Ausdruck unterdrückter sexueller Energie zur kollektiven Agenda für unsere geheimsten Wünsche wird. Wie in der Religion bieten auch im Sport der Fanatismus, das Ritual und die Idolatrie uns die Chance, das Ich zu überwinden, ja vielleicht sogar in jener seltsamen psychologischen Sphäre des unbegrenzten Verlangens zu weilen.

Ausgehend von dieser formalen Struktur der Unterdrückung und Zurschaustellung hat Matthew Barney eine absolut einzigartige Bildersprache entwickelt: eine wilde, ineinandergreifende Kosmologie von Zwitterfiguren und gleichermassen bizarren plastischen Formen; eine Reihe von Statements, «Thesen» mit Blick auf die Entstehung von Form und die Erhaltung von Potential; eine Archäologie der Biologie und des Geschlechts; eine Choreographie der Grenzen des Körpers.

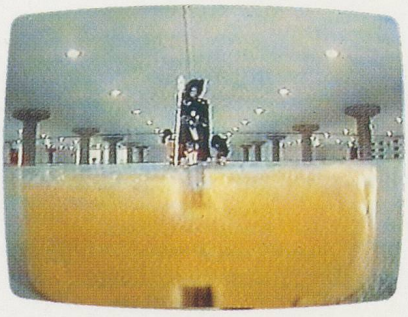
NEVILLE WAKEFIELD ist Schriftsteller und lebt in New York. Sein erstes Buch, *Postmodernism: The Twilight of the Real,* erschien 1990 bei der Pluto Press in London.

Zur Ausarbeitung der Form bedient sich Matthew Barney seines eigenen Körpers und greift auf seine Erfahrung mit athletischem Training aus seiner Zeit als Model zurück. In der Verbindung des biologischen Vorbildes der hypertrophen Muskelbildung mit einem auf de Sade zurückgehenden Wissen um die Psychologie der selbstauferlegten Einschränkung lässt sich sein Werk als eine Reflexion über die landläufige Vorstellung begreifen, Form könne sich ebensowenig wie Verlangen ohne einen Widerstand herausbilden. Ganz wörtlich nehmen sich dieses Problems die DRAWING RESTRAINT Series (dt. etwa: Zeichnen unter Einschränkung) genannten Arbeiten von 1989–93 an. Diese frühen, als «Hilfsmittel zur Erschwerung des Zeichnens» konzipierten Arbeiten wollten der grundlegenden Frage nachgehen, was es bedeutet, ein Zeichen zu setzen. Die Environments als solche könnten einem von de Sade und Heath Robinson gemeinsam verfassten Übungshandbuch entsprungen sein. Durch chirurgische Gummischläuche gehalten, überwand Barney Abschrägungen und Vertiefungen und streckte sich bis zum Äussersten, um etwa ein Zeichen auf der Decke anzubringen oder auf einem gerade noch in Reichweite befindlichen Stück Papier. Erschwert durch zu langes, zu schweres oder zu weiches und deshalb nicht leicht handzuhabendes Zeichengerät nahm das Gezeichnete den Charakter eines konzeptuellen Statements an, gleichermassen innere Linien des Widerstandes als Zeichen auf dem Blatt. Bisweilen erinnerten sie an Bewegungen, die niemals durchge-

führt worden waren, etwa wie bei den Kreideflecken unterhalb der Handgriffe einer gegossenen olympischen Hantel, die ein Reissen markieren, das niemals stattgefunden hat, das aber aufgrund der endlosen physischen und geistigen Rituale des Trainings und Probens dem Körper gleichsam «eingespeist» ist.

Genährt durch ein Interesse am «Trainingsverhalten, an der Speicherung von Potential und der Sublimierung kreativer Unterdrückung»[1], verbindet diese frühen Versuche mit dem späteren Werk ein Verständnis des Körpers als abstraktes Feld, aus dem die Zeichnungen und Video-«Statements» als sekundäre Ausdrucksformen hervorgehen. Eine Zeichnung von 1991 mit dem Titel HYPERTROPHY (INCLINE) (Hypertrophie [Neigung]) veranschaulicht diese Beziehung zwischen Bewegung und Form, indem sie der Sinuskurve folgt, die den Zersetzungsprozess von Muskelgewebe beschreibt, welcher der Erneuerung dieses Gewebes notwendig vorausgehen muss: Der Zyklus ist niemals abgeschlossen, und die Form kann niemals einen Zustand der Auflösung erlangen. Es ist ein Prozess, der sich in den Figuren widerspiegelt, die Matthew Barney konstruiert. Diese Figuren, die nie mehr als zufällige «Thesen» sind, werden in einem Zustand der Entwicklung oder der Verwandlung gezeigt, nicht als für sich allein stehende Gebilde, sondern als Facetten irgendeines übergeordneten, vollkommeneren Organismus.

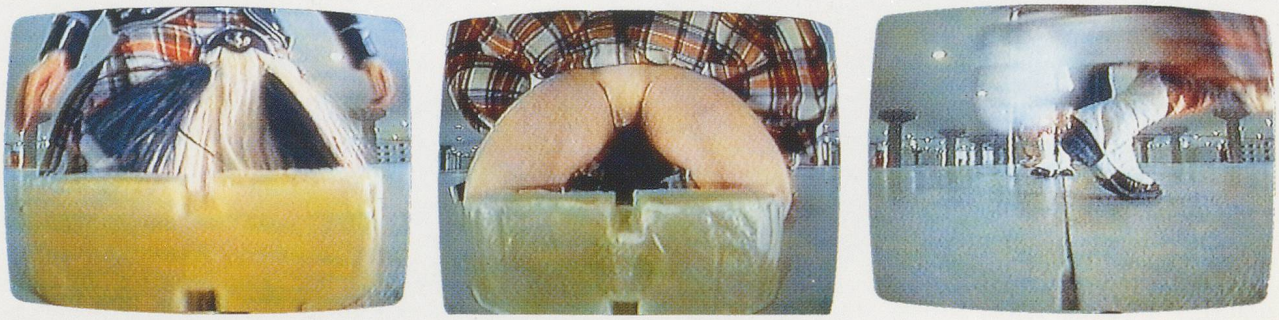
Die konzeptuellen Grundlagen, auf die sich die bis an die Grenzen der Spannkraft gehenden Performances und die sexuell zweideutigen «Vorrichtungen» von Matthew Barney stützen, führen diesen Ausgangsgedanken weiter, indem sie ihn einem zunehmend komplexen Metabolismus von Substanz und Charakter unterwerfen. Schwer zu fassende innere Energien manifestieren sich in der Gestalt von Footballidolen, Trainern, Transvestiten und Satyrn, die jeweils als Chiffren für eine bestimmte innere Vorstellungswelt fungieren. Sie treten nicht als völlig ausgearbeitete Charaktere in Erscheinung, sondern vielmehr als homerische Typen, Masken, die in einer epischen Erzählung über gegensätzliche Gewalten ständig wiederkehren. Allen voran ist da der Footballspieler Jim Otto, ehemaliger Center der Oakland Raiders, der legendär war für seine Fähigkeit, Schmerzen auszuhalten. Halb Mann, halb Prothese, erlebte Otto das Ende seiner Karriere auf dem Spielfeld mit zwei künstlichen Kniegelenken. Für Matthew Barney jedoch hat die wirkliche Bedeutung Jim Ottos graphischen und anatomischen Charakter: die Doppelnull auf seinem Leibchen, die an eine doppelte Körperöffnung erinnert, das «roving rectum» (dt. etwa: Wander-Rektum) der Feldinsignien, das Motiv, das als über das Bild gelegte Videographik auftaucht (RADICAL DRILL [Extremdrill], 1991, AUTOBLOW [sich selbst zugefügter Schlag], 1991) oder als dreidimensionale Form, die für die Öffnung und ihren geschlossenen Zustand steht (FIELD DRESSING [Spielkleidung], 1989, OTTOSHAFT, 1992) – der Körper und seine selbstauferlegte Einschränkung. Seine Folie ist der Typus der «Positiven Einschränkung» entweder in der Gestalt Harry Houdinis – dieses wahrheitsliebenden Menschen, der fest an das Veränderungspotential glaubte, das seiner Auffassung nach Bekundungen extremer Willenskraft innewohnte – oder getarnt hinter der Maske des femininen Jim Blind. Während das Dargestellte und die Bildersprache gleichsam durch den «sexuell angetriebenen Verdauungstrakt» befördert, das heisst mit analsexualer Bedeutung aufgeladen werden, werden auch die Figuren und ihre Attribute der



metabolischen Umwandlung unterworfen. (So ist in OTTOSHAFT aus der *Regimental Guard* [der Regimentsgarde der *Royal Scots*] in *Black Watch*-Uniform [*Black Watch* = ein dunkelblau-dunkelgrün gemusterter schottischer Karostoff] eine Verdreifachung von Jim Otto geworden, an deren Spitze eine als zepterschwingender *Dress Steward* inkarnierte Lana Turner schreitet.) Die in der Zeichnung dargestellten narrativen Sequenzen, die verschiedene Zonen innerhalb des Spiels/Körpers sowie unterschiedliche Stadien in der Charakterausarbeitung andeuten, fungieren nicht als Kapitel irgendeiner grossen Erzählung. Viel eher sind sie unvollständige Schleifen, die Verschiebungen auf der Spielfläche eines Videospiels bilden – wo der grundlegende Konflikt stets der gleiche bleibt, trotz unterschiedlicher Verkleidungen und Kontexte.

Die Installationen als solche werden uns als Stätte eines nicht erlebten Geschehens vorgesetzt: eine irreale Galerieszenerie, der leergeräumte Schauplatz einer Aktion, in Form eines Videos aufgezeichnet und übertragen. Doch die «Videohandlung» ist ebensowenig wie die Zeichnungen der DRAWING RESTRAINT-Serien als eine für sich allein stehende, begrenzte Aussage konzipiert, sondern lediglich als ein mögliches Resultat einer Reihe von Bedingungen, die innerhalb des Körpers bereits abstrahiert und internalisiert sind. Durch die Aufzeichnung der «Performance» in Bildern wird der Videokanal zu einer prothetischen Öffnung, die eine Verbindung zwischen Innen und Aussen, zwischen Bewegung und Biologie herstellt. Dadurch, dass er an eine leere Bühne erinnert, auf der sich die gedächtnis- und verhaltensmässigen Aspekte der Vorbereitung und des Trainings vor Augen führen lassen, die gleichsam das Inwendige einer Form sichtbar machen, entpuppt sich der Videokanal ebenfalls als eine «These», als die Andeutung einer Handlung, die stattgefunden oder auch nicht stattgefunden haben könnte: «Das Bild, das sich mir immer wieder aufdrängt, ist die Vorstellung, die Rampe emporzusteigen, die aussen um das Stadion herumführt, und das Pulsieren des Geschehens drinnen zu spüren. Oben anzukommen, hinunterzublicken und ein leeres grünes Rechteck in einem leeren Stadion zu sehen – oder, noch weiter gedacht, eine gleichzeitige Fernseh- und Rundfunkübertragung –, so dass irgendwie die Live-Information gleichsam ein durch Fernsehsender übertragener ‹Vorstellungsraum› innerhalb des übergeordneten Organismus des Stadions wäre.»[2)]

Von dieser Vorstellung zeugen paarweise aufgehängte Decken-Monitore, die das Galerieinnere als elektronisch abgebildeten Körper und zerebrales Spielfeld übermitteln. In MILE HIGH THRESHOLD: FLIGHT WITH THE ANAL SADISTIC WARRIOR (Meilenhohe Schwelle: Flug mit dem analsadistischen Krieger, 1991) wird Matthew Barneys Körper zum Instrument räumlicher Erkundung. In einem um die Leiste geschnürten Sicherheitsgurt hängend, klettert er entlang der Decke, während Metallgerät aus Titan in seinen eigenen After sowie in die Vertiefung weiter oben eindringt. Während die Kletterpartie durch verschiedene Zonen hindurchführt, die durch Veränderungen in der Temperatur und der sexuellen Morphologie gekennzeichnet sind, bewegt sich die Geschichte wie ihr architektonischer Rahmen durch verschiedene Stadien – Androgynie, Femininität und Maskulinität –, so dass der gesamte Vorgang den Charakter einer biologischen Reise annimmt. Der Schauplatz der Handlung verwandelt sich jetzt in somatisches Interieur, in einen psychosexuellen

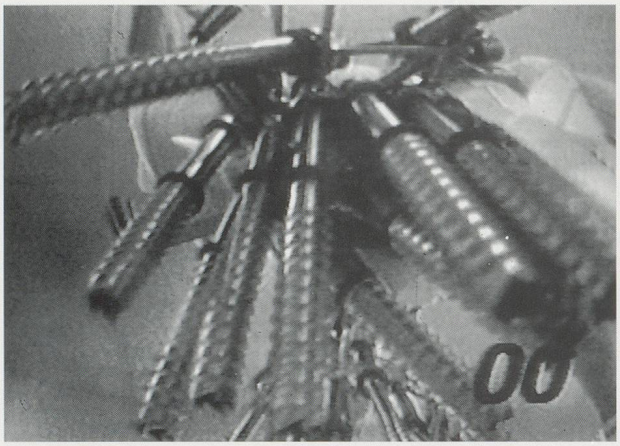


MATTHEW BARNEY, OTTOshaft, 1992, detail from OTTOdrone, production P. Strietmann.

Raum voller erotischer Möglichkeiten der Erkundung und des Spiels, doch der Schwerpunkt liegt stets auf diesen abstrakten Zonen, die für die Entstehung, Speicherung und Sublimierung sexueller Energien stehen. (Als nächstes sehen wir den Künstler in Frauenkleidern. Geschlechtssymbole leuchten auf dem Bildschirm auf. Er spielt mit einer Perle herum. 25 Sekunden sind vergangen, und es wird die Strafe für Spielverzögerung ausgerufen. Eine Figur hat das Spielfeld verlassen, ohne es jemals berührt zu haben.)

In Matthew Barneys Werk ist das Verlangen onanistisch. Wenn wir zusehen, wie er Öffnungen mit Vaseline oder Tapioka zustopft, wird uns eine Neuerfindung des «organlosen Körpers» von Gilles Deleuze und Felix Guattari vor Augen geführt, ein Körper, der nicht länger von genitaler Lusterfüllung besessen ist. Dieser polymorph perverse Körper ist – wie bei der Sexualität eines Kindes – noch unausgeprägt und erkundungsfreudig und, wie die Libido als solche, grundsätzlich geschlechtsunspezifisch. Es ist der Körper, wie ihn Norman O. Brown beschreibt, der Körper der postfreudianischen Analyse, der nicht länger streng von seiner Umgebung unterschieden wird: «Das ‹Körperschema› besteht aus ‹Energielinien›, aus ‹psychischen Strömen›, Freuds ‹libidinösen Besetzungen›; sie sind, wie die Elektrizität, Fernwirkung; Fluss, Zufluss, Rückfluss; sie verbinden verschiedene erogene Stellen im Körper (die psychosexuellen Organisationen) und verbinden den einzelnen Körper mit anderen Körpern. ‹Der Raum innerhalb und ausserhalb des Körperschemas ist nicht der physikalische Raum. Das Körperbild verleibt sich Objekte ein oder es dehnt sich im Raum aus.›»[3)] Die Objekte selbst sind dabei behilflich, das Gewicht jeweils zwischen dem Biologischen und dem Architektonischen hin und her zu verlagern. Durch wechselseitige Kombination verfremdetes chirurgisches und athletisches Gerät erweckt die Vorstellung von einem innerer Umwandlung unterworfenen Körper. Unorganisches prothetisches Material wie Teflon, Silikon und Vaseline in Verbindung mit medizinischen Instrumenten aus Metall (Hämorrhoidenzangen, Sternalretraktoren, Spekula) erschüttert unsere eher bequeme Vorstellung von Innen/Aussen. Indem er den öffentlichen Raum der Performance anatomisiert, bietet Matthew Barney einen Insiderblick in das Galerie-Stadion und legt dabei deren innere Organe frei, stellt deren Umkleidekabinen und Trainingsgerät zur Schau.

MATTHEW BARNEY, MILE HIGH THRESHOLD: FLIGHT WITH THE ANAL SADISTIC WARRIOR, 1991 / MEILENHOHE SCHMERZGRENZE: FLUG MIT DEM ANAL-SADISTISCHEN KRIEGER, Stills from videoaction.



In Horrorfilmen von David Cronenberg bis Sam Raimi findet Matthew Barney nicht nur die viszerale Landschaft des Körpers von innen nach aussen gekehrt, sondern auch eine Verdrehung allgemein anerkannter Vorstellungen von Biologie. In diesen

MATTHEW BARNEY, CREMASTER 1, photograph. (PHOTO: MATTHEW BARNEY)

Filmen wird der Körper als ein anarchisches, autonomes Territorium dargestellt: Klebrige Masse sickert aus Ohren und Nasen, sich windende fleischige Parasiten bewohnen gequälte Unterleiber, bei Männern bilden sich vaginale Höhlen, Frauen entwickeln phallische Körperattribute, und seltsame Wucherungen bilden neue Organe. Im Horrorgenre wird inwendiges Fleisch durch ausgestülpte Wucherungen und äussere Verwandlung wie auf einer Landkarte verzeichnet. Gleichnishafte Geschichten von Gut und Böse werden – wie in der *Evil Dead*-Trilogie von Sam Raimi – als episch-tragische Inkantationen eines einzigen Themas dargeboten, die Schandtat mit Absurdität, Heroik mit «high camp» verbinden. Nicht länger eingeengt durch die Strukturen des Glaubens, die die traditionelle Erzählung vorantreiben, werden Zeit, Raum und Subjektivität zu höchst klastischen, zersetzbaren Fiktionen. Dadurch, dass mit ihm der Begriff der Psychoplasmatik ins Spiel gebracht wird, das heisst die Idee, dass sich die körperliche Beschaffenheit bei einem Menschen in unmittelbarer Entsprechung zur geistigen Verfassung entwickelt, lässt sich der wandelbare Körper des Horrors als eine dramatische Dekonstruktion der grundlegendsten Behauptung Freuds begreifen, nämlich der, dass Biologie Bestimmung ist.

Die Figuren von Matthew Barney – ein Repertoire, das von Jim Otto bis hin zu den Satyrn der jüngsten *Restraint*-Arbeit reicht – kann man auch als Manifestationen der psychoplasmatischen Verwandlung von Gedanken in materielle Energie begreifen. Im Kampf mit dem (biologischen) Ganzen des übergeordneten Organismus, von dem sie nur ein Teil sind, versuchen sie mit aller Macht, einen Zustand sexueller Ungeteiltheit und, folglich, des sexuellen Potentials aufrechtzuerhalten. Da die Grenzen zwischen Psyche und Soma verwischt sind und die innere Struktur des Körpers unaufgelöst ist, entziehen sich die inneren Kräfte, die um seine äussere Form wetteifern, dem Kompetenzbereich Freuds. Und anstelle des zweigeschlechtlichen Modells, zu dem sich die Psychoanalyse bekennt, wird uns ein Modell des Körpers vorgeführt, das zugleich vormodern und nachpsychoanalytisch ist.

Dieses «eingeschlechtliche» Modell, das bis Mitte des 18. Jahrhunderts vorherrschend war, beruht auf der anerkannten anatomischen Homologie zwischen den Geschlechtsorganen des männlichen und des weiblichen Embryos vor der Verlagerung – nach oben oder nach unten –, die nach rund fünfmonatiger Entwicklung erfolgt. In einer neueren Untersuchung, die sich auf reiches und unterschiedlichstes Quellenmaterial stützt,[4] hat Thomas Laqueur aufgezeigt, dass die Geschlechtsorgane vor der psychoanalytischen Teilung des Körpers als innere oder äussere Varianten ein und desselben genitalen Fortpflanzungssystems ausgelegt worden waren, die sich nur nach dem Grad ihrer Wärme be-

Houdini

ziehungsweise Kälte – und folglich von der Wertigkeit her – voneinander unterschieden. Dem «eingeschlechtlichen» Modell, das im gesamten Werk Matthew Barneys aufscheint, wird in der Zeichnung ENVELOPER: DRAWING RESTRAINT (MANUAL D) (Entwickler: Zeichnen unter Einschränkung [Handbuch d]) diagrammähnliche Form verliehen. In ihrer Betonung von Symmetrie und Teilung und in ihren dünnen, schwächer werdenden Linien, die der möglichen Bewegung von Organen beziehungsweise Stationen innerhalb des Feldes folgen, erinnert die Zeichnung an eine Darstellung geschlechtlicher Verschiedenheit, die nicht so sehr im Sinne einer Reihe absoluter Gegensätze, sondern vielmehr als ein System isomorpher Entsprechungen konzipiert ist: das eine Organ dringt zufällig nach innen, das andere drängt sich zufällig nach aussen. Indem es eine Welt des Übergleitens und der Austauschbarkeit beschreibt, in der die Einteilung in «männlich» und «weiblich» immer behelfsmässig und nur äusserlich ist, präsentiert das eingeschlechtliche Modell einen Körper, der nicht länger entsprechend den entgegengesetzten Begriffskategorien der Psychoanalyse querdurch gespalten ist: «Der Körper mit seinem einen anpassungsfähigen Geschlecht war wesentlich freier, theatralisches Geschlecht auszuagieren und den dadurch hervorgerufenen Ängsten Ausdruck zu verleihen, als dies der Fall sein sollte, als er allmählich als Ursprung des Geschlechts betrachtet wurde.»[5)]

Ausgehend von der landläufigen Vorstellung, wonach unterdrückte sexuelle Energien durch Metamorphose und Verwandlung ihren bildlichen Ausdruck finden, vermählt die Arbeit DRAWING RESTRAINT 7 (1993) das trivialmythische Universum des Horrors mit der Halbgötterwelt der griechischen Mythologie und bringt beide zu einer fruchtbaren Synthese. Drei Figuren – ein unbehaartes Junges ohne äussere Fortpflanzungsorgane und zwei ausgewachsene Satyrn – tragen einen rituellen Kampf im gespenstisch blauen Innenraum einer fahrenden Limousine aus. Auf dem Rücksitz verhaken sich die beiden Ziegen-Halbgötter in verschiedensten Ringkampfmanövern, einem verwirrenden Schauspiel von Hörnerverrenkungen, in dem Versuch, ein Zeichen auf dem beschlagenen Schiebedachfenster anzubringen. Unterdessen navigiert das vorne sitzende Junge die Limousine über die Brücken und durch die Tunnel, die das Arteriennetz der Stadt bilden, wobei es sich zwischendurch immer wieder auf vergeblicher Jagd nach seinem Schwanz um den Vordersitz herumwindet.

Obgleich die zugrundeliegende Mythologie vom irdischen Spielfeld auf das der Götter verlagert worden ist – schliesslich war der flötenspielende Satyr nach der Vorstellung Nietzsches «das Urbild des Menschen, der Ausdruck seiner höchsten und stärksten Regungen, als begeisterter Schwärmer, den die Nähe des Gottes entzückt»[6)] –, sind die fremden Ziegen-Götter von DRAWING RESTRAINT 7 zugleich auch als innere Kräfte gedacht, die um die Form eines übergeordneten Organismus kämpfen. Der Konflikt wird immer noch im Sinne der Einschränkung und aus der Vorstellung heraus dargestellt, dass sich eine Form – sei sie das Satyr-Zwitterwesen, der Insel/Stadt-Organismus oder die gezeichnete Form – nicht ohne Widerstand herausbilden kann. Im Innern der Limousine kreiert Matthew Barney eine libidinöse, in grelles Neonlicht getauchte Traumlandschaft, in der die Gestaltung und der Aufbau der Performance zugleich biologische Metapher und narratives Konstrukt sind. In dieser Meditation über das Gleichgewicht eines Organismus wird der Ausblick aus der Limousine zur Hauptfigur des Stückes. Da niemals das Ende einer Brücke oder eines Tunnels erreicht wird, wird der geographische Raum der Stadt – in gleichem Masse wie die gezeichnete Form – zum Raum der Begierde. Angedeutet, jedoch für immer unerreichbar ist der unaufgeteilte Raum des Möglichen – des Jungen Jagd im Kreis nach dem eigenen Schwanz, das Ideal grosser Kunst.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Siehe das Interview von Matthew Barney mit Glen Helfand in *Shift Magazine,* 6/2.
2) Der Künstler im Gespräch mit dem Verfasser.
3) Norman O. Brown, *Love's Body,* München 1977, S. 139f.
4) Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud,* Cambridge (Mass.) 1990.
5) Ebenda, S. 125.
6) Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie,* in *Werke. Kritische Gesamtausgabe,* hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, III. Abt., Bd. I, Berlin 1972, S. 54.