

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

Artikel: Matthew Barney : manieristische Bemerkungen zu Matthew Barney = mannerist variations on Matthew Barney

Autor: Onfray, Michel / Fleck, Robert / Sartarelli, Stephen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680789>

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: 04.04.2026

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

Manieristische Bemerkungen zu Matthew Barney

Manierismus

Wenn die Hypothese der «Ewigen Wiederkehr» von Friedrich Nietzsche zutrifft, was ich glaube, dann gehört der Manierismus als Stil, ästhetische Schule und künstlerische Gattung nicht einer bestimmten kunsthistorischen Epoche an. Er zählt dann vielmehr zum Gemeingut aller künstlerischen Zeiten. Was man in Spanien *Gongorismus* nannte, *Euphuismus* in England, *Marinismo* in Italien, *Sinnspiel* in Deutschland, *Manierismus* in Frankreich und *Konzeptismus* im ganzen damaligen Europa, bezeichnet in vielfältigen Ausformungen eine besondere Weise, die Welt zu erleben. Heute könnte man Matthew Barney in dieser Tradition orten. Ist der Manierismus also ein Vorläufer konzeptueller Kunst? Warum nicht...? Die Frage wurde unter Kunstkritikern in den 60er und 70er Jahren ausführlich diskutiert.

MICHEL ONFRAY lebt in Frankreich. Sein Buch *La sculpture du soi: La morale esthétique*, Grasset, Paris 1993, erhielt den Prix Médicis de l'essai 1993. Zu seinen zahlreichen Publikationen gehört auch *L'art de jouir: Pour un matérialisme hédoniste*, Grasset, Paris 1991.

Was heisst Manierismus? Die Manieristen in Renaissance und Barock stachen durch ein radikales geistiges Dandytum hervor, den ungehemmten Gebrauch komplexer Metaphern und den Willen, die Wirklichkeit in einer Vielzahl rhetorischer Figuren zu «travestieren». Sie zeigten eine Vorliebe für das Wundersame und Esoterische, für eine übertrieben stilisierte und vervollkommnete Sprache, praktizierten Extravaganz und Subjektivismus trotz des Eingehens auf die gesellschaftlichen Realitäten der Zeit. Diese Merkmale kehren in verblüffender Weise in der Arbeit von Matthew Barney wieder. Gewissenhafte Kunsthistoriker heben am Manierismus den Sinn für das Fremdartige und das Ausgefallene hervor, für das Verblüffende und Ausserordentliche, den Schrecken und das Monströse, das Abstossende und das Bizarre. Punkt für Punkt könnte das auch zur Beschreibung des Werks von Matthew Barney dienen.

Das magische und mystische Spiel mit der Metapher wirkt auch hier anregend auf das Denken. Die Überkodierung der Bilder bewirkt beim Betrachter das Suchen und Aufspüren immer neuer Sinnhalte. Diese «manieristische» Vorgehensweise muss das «Bild» durch andere visuelle und geistige Träger

stützen: durch die Photographie, die Installation, den Katalog und den sprachlichen Diskurs, die einander wechselseitig ergänzen. Diese Überfrachtung des Sinns eröffnet eine trugbildhafte Logik: Zwischen Helligkeit und Dunkelheit, Klarheit und Mystik eröffnen sich unzählige Schattierungen, die ebenso viele Variationen über das Unbewusste und das Bewusste, das Freiwillige und das Unwillkürliche zulassen. Wer ein derart komplexes Feld erforschen und entschlüsseln will, findet eine immense Bandbreite denkbarer und daher möglicher Bedeutungen vor. Ich möchte im Folgenden dieses Feld unter mehreren Stichworten ausloten, wobei sich diese – weit davon entfernt, die Interpretationsmöglichkeiten zu erschöpfen – nur als Anregungen verstehen, die Entzifferungsarbeit auf anderen Pfaden weiterzuführen.

Wir orientieren uns hier nach drei Hauptgesichtspunkten: dem Sinn, der Form und den eingeschlagenen Wegen. Jeder dieser Aspekte wird wiederum doppelt betrachtet: «Sinn» als Metapher und Symmetrie; «Form» als Kunstgriff und Maschine; «Wege» als wirkende Kräfte und Öffnungen. Diese Kombination ist nur eine Möglichkeit unter vielen, um sich Matthew Barneys Werk zu nähern. Auch das ist ein manieristischer Zug: Zur Blütezeit des Manierismus nannte Peregrini in seinem *Trattato delle acutezze* das Wunderbare, das Mehrdeutige, die Übertreibung, die rätselhafte Metapher, die Anspielung, den Witz und den Sophismus als die wichtigsten rhetorischen Figuren. Auch anhand dieser Begriffe liesse sich eine Interpretation der Arbeiten von Matthew Barney versuchen.

Der Sinn Metaphern

Angesichts der Arbeiten von Matthew Barney ist man geneigt, die vielfältigen Erscheinungen, Aspekte und Formen dieses Werks in einem enzyklopädischen Stil auszuloten. Dabei läuft man Gefahr, das ohnehin Schwierige noch zu komplizieren. Man kann sich auch für das Gegenteil entscheiden und versuchen, Barneys komplexes ästhetisches Universum

auf einige wesentliche Kategorien zurückzuführen, vorausgesetzt, diese sind architektonisch, das heisst sinn-, ordnungs- und formstiftend. CREMASTER 4 beruht auf einer Metapher, die ein doppeltes Entzifferungsspiel erlaubt: In dem Film erscheinen ununterscheidbar die Insel als Körper und der Körper als Insel. Jenseits eines blossen Spiels mit der Sprache erlauben diese beiden Facetten ein und desselben eine Untersuchung des Solipsismus, der isolierten und abgeschlossenen Geographie, durch die Körper und Inseln gewöhnlich definiert sind. Körper wie Inseln sind unter diesem Gesichtspunkt bloss Bündel von Geschichten und geomorphologischen Prozessen, von Geologien und Genealogien.

«Cremaster» könnte der Name einer Insel sein, aber auch der Name eines Menschen. Wenn ich meinem alten Wörterbuch glauben darf, bedeutet es aber auch: «was den Spermafaden begleitet». «Crémastère» heisst im Französischen: der Muskel, der die Temperatur in den Hoden regelt. Das Wort, ein terminus technicus der Anatomie, ist griechischen Ursprungs und bedeutet: «was in der Höhe hält» – damit erinnert es auch an frühere Aktionen von Matthew Barney. Die Frage, die CREMASTER 4 stellt, lautet: Was kann der Körper? Was ist der Körper, was sind seine Grenzen, seine Möglichkeiten und seine Formen? Daraus ergeben sich in diesem Film eine Reihe von Variationen zum Thema der Mutation: die Verwandlung einer Figur in ihre Metapher, eines Punktes in einen anderen, des Natürlichen ins Künstliche, des Menschen in die Maschine, des Ruhezustands in kinetische Energie, der Leere in Fülle.

Von der Handlung zu ihrem Ort, der *Isle of Man* – Insel des Menschen: Wie könnte man es besser ausdrücken, dass wir uns offensichtlich innerhalb einer emblematischen Geographie befinden, die geradezu darauf beruht, neue Genealogien zu ermöglichen. Die Gegend könnte unwirtlicher nicht sein; hier kann die Genesis neu geschrieben werden. In einer solchen Umgebung wird es vorstellbar, dass ein neuer «Adam» entsteht, vielleicht nicht heute, aber in naher Zukunft. Die Insel wird als ein Körper mit unterirdischen Organen beschrieben, die ein Mutant bewohnt, während auf der Oberfläche, der Haut, Motorradrennen stattfinden oder Feen eine

aktuelle Version des DÉJEUNER SUR L'HERBE aufzuführen. Die Strassen sind Fluchtlinien, Kraftvektoren für einen Energiekreislauf aus Geschwindigkeit und beschleunigter Zeit. Die Farben Gelb und Blau, das Wappen mit den drei um eine Achse gedrehten Beinen, die Folklore und die Mythologie, der Bock, der Satyr und die Feen, alle haben Teil am ästhetischen Ereignis. Auf dieser Bühne finden spielerische Exhibitionen statt, während Matthew Barney durch Verfremdung und Zitat des folkloristischen Repertoires der Insel und ihrer Geschichte eine persönliche Mythologie erarbeitet. Das Werk Barneys illustriert aufs schönste, welches Energiepotential frei werden kann, wenn man den Schritt von einer seltsamen Geschichte zum Einzigartigen dieser besonderen Geschichte wagt und vollzieht.

Symmetrien

Die Symmetrie von Insel und Körper findet sich auf den verschiedensten Ebenen wieder, in der Vertikalen und der Horizontalen, der Rotation und den zugehörigen Achsen. Für das Spiel von «unten und oben» hat Barney ein wortgeschichtlich besonders tragfähiges Tier ausgewählt, einen Schafbock der Loughton-Rasse mit einem doppelten Hörnerpaar. Das eine Paar Hörner ist nach oben, gleichsam als Frage an den Himmel gerichtet, das andere nach unten, als Bedrohung der Erde. Diese doppelte Dialektik könnte man mit platonischen Begriffen als «aufsteigend» bezeichnen, in Richtung der intelligiblen Ideen, beziehungsweise als «absteigend» zur sinnlichen Realität. Sie kündigt von einer gespiegelten Welt, einem von den Manieristen mit Vorliebe verwendeten Topos. Der gleitende Übergang von diesem speziellen Bock, den man nur auf der *Isle of Man* antrifft, zum dandyhaften Satyr, den Matthew Barney mimt, beginnt schon eingangs des Films, wenn der Künstler in seiner Performance unter dem Namen «Kandidat Loughton» auftritt. Die Verbindung beider Gestalten findet auf dem Schädel des Satyrs ihre Fortsetzung durch die Doppelung der Frisurausrichtung, die ein mögliches Doppelpaar an Hörnern andeutet: mit den Zöpfchenhaltern am Platz der abwärts weisenden Hörner einerseits und höckerartigen Ausbeulungen anstelle der aufwärts-

strebenden Hörner andererseits. Später im Film wird der Bock oben auf der Insel gezeigt, während Kandidat Loughton eine Entwicklung tief unten, im Bauch der Insel durchlebt.

Die horizontale Symmetrie wird in bezug auf die horizontale Ausdehnung der *Isle of Man* definiert. Zwei Mannschaften von Motorradfahrern mit Seitenwagen umfahren die Insel im bzw. gegen den Uhrzeigersinn – wieder sind es zwei, nach der allgegenwärtigen Regel der Verdoppelung. Das eine Team trägt gelbe Kleidung, das andere blaue. Beide sind mit hoher Geschwindigkeit in je entgegengesetzter Richtung unterwegs, so dass sie unweigerlich nach der Hälfte der zu fahrenden Strecken aufeinander treffen, entweder am Standort des Bocks oder im Augenblick, wo eines der beiden Teams von der Strasse abkommt. Damit fallen die vertikale und die horizontale Achse wieder zusammen. Zum besseren Verständnis sei daran erinnert, dass die Etymologie von «Tragödie» direkt mit dem Opfer des Bocks zusammenhängt.¹⁾

Die Symmetrie kann sich auch als Rotation ausdrücken, wie im Wappen mit dem *triskelion*, dem dreifach wiederholten Bein. Die dreifache Form ist sternförmig um eine Achse angeordnet, die solcherart die der Bewegung zugrundeliegende Stabilität aufzeigt: Würde man das Wappen in eine Drehbewegung versetzen, so entstünde aus der dreigliedrigen Form der visuelle Eindruck eines einzigen Beins, das nacheinander verschiedene Stellungen im Kreis einnimmt. Diese Metapher der unendlichen Dialektik von Gleichem und Anderem, von Identität und Dif-



MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4, 1994, video still.

(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)

MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7, 1993,

Curl Track, video still / ZEICHENHINDERNIS 7.

(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)





MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4,
1994, production still.
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)

ferenz, von Stillstand und Bewegung ist verwandt mit orientalischen Symbol- und Ornamentsprachen und knüpft an die Tradition der komplementären Entsprechungen an.

Diese Art der Symmetrie tritt denn auch auf den Lederanzügen der Motorradfahrer in Erscheinung: das *triskelion* mit blauem Wappengrund auf den gelben Anzügen des einen Teams bzw. mit gelbem Grund auf den Anzügen des «blauen» Teams. Die beiden Mannschaften ergänzen sich komplementär, sie stehen für Yin und Yang, das männliche und das weibliche Prinzip. Gleich einer Hymne auf die vereinten Gegensätze tragen beide an ihrem Körpermittelpunkt das komplementäre Geschlecht desjenigen, das sie selbst verkörpern: ein wenig Blau bei den Gelben, ein wenig Gelb bei den Blauen. Die so uniformierten Motorradfahrer befahren die *Isle of Man* jeweils in entgegengesetzter Richtung, womit auch ihre Wege dieser Metaphorik entsprechen.

Die Form Kunstgriffe

Die vorgeführten Körper haben selbst metaphorischen Charakter. Sie erscheinen als adamische

Prototypen einer neuen Zivilisation, mit einer neu belebten Metaphysik. Der von Barney dargestellte Körper tritt in der Metapher des Bocks als tragischer Körper auf. Seine Identität entsteht wiederum in der Übereinstimmung der Symmetrien, aber auch im Zurschautragen der roten Haare, der spitzen Ohren und der Hasenscharte. Die Differenz tritt dagegen im butterfarbenen Anzug, in Krawattennadel, Krawatte, Gilet und zweifarbigen Schuhen zutage. Die Steptanzseisen an den Schuhen wiederum, Prothesen, die an Hufe erinnern, sind ein Kunstgriff, der die Identität unterstreicht. Derart vereint, stimmen der Loughton-Bock, Kandidat Loughton und Matthew Barney gleichsam im Chor das Hohelied der Zeugungs- und Lebenskraft, der Libido und der Fruchtbarkeit an. Der Bock, das ideale Sühneopfer der dionysischen Feste der Antike, ist zugleich Teufel und damit Inbegriff von Zeugungskraft und sexueller Ausschweifung.

Die Feen, die als Gegenstück zum dandyhaften Satyr auftreten, führen dagegen einen androgynen, skulpturartigen, extrem hochstilisierten Körper vor Augen, dessen Geschlecht nicht mehr erkennbar ist. Sie haben keine Brüste, nur vorpubertäre Wölbungen, kein Geschlecht, weder konvex noch konkav, sondern eine strikt neutrale Fläche zwischen den Beinen und weder Hüften noch Becken, die auf die

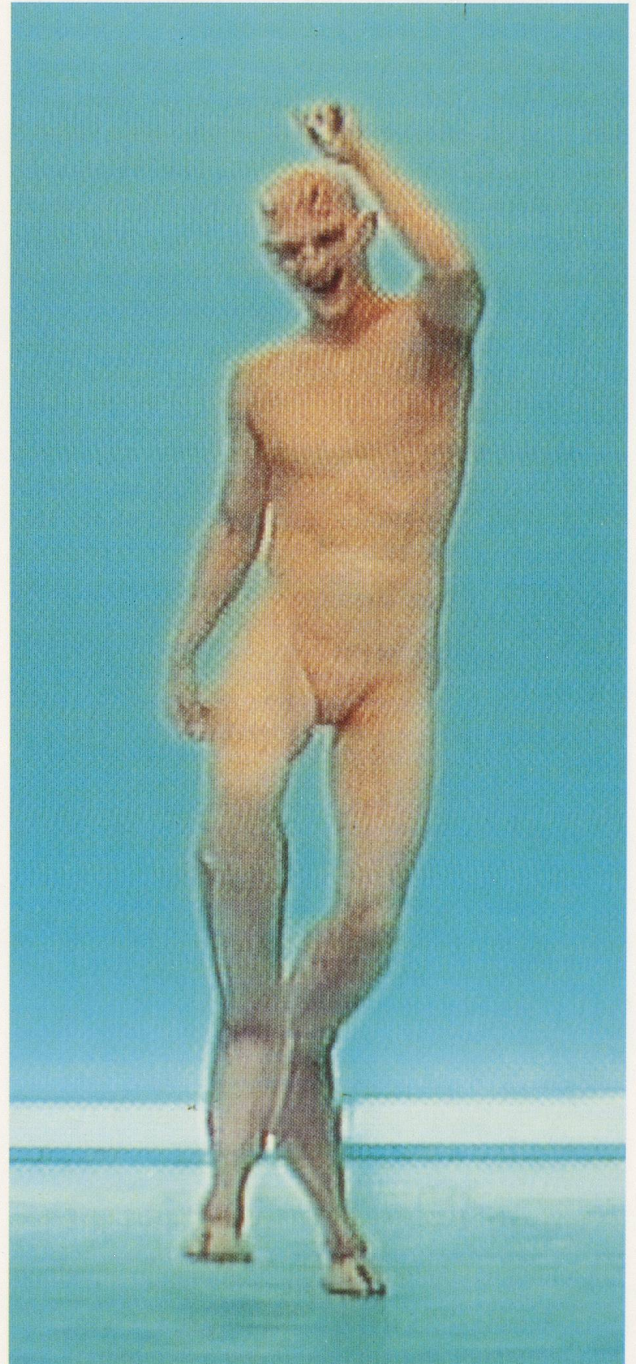
Möglichkeit einer Schwangerschaft hinweisen könnten. Nur Schminke und Schuhe verweisen auf die Weiblichkeit der Feen (für die übrigens schon der Sozialutopist Charles Fourier im 19. Jahrhundert die Möglichkeit des männlichen Geschlechts in Betracht zog und für diesen Fall die Bezeichnung «Fe» verwendete). Auch die zu Zöpfen geflochtenen roten Perücken wirken feminin. Aber es sind allein die kosmetischen Kunstgriffe, die femininen Charakter haben, während der Körper als solcher die reine Androgynität bewahrt. Das Fleisch bleibt gleichsam asexuell, während auf der Haut da und dort ekzem-artige rote Flecken erkennbar sind.

Zwischen dem Dandy-Satyr Barney und den androgynen Feen hat auch die Lederhaut der Motorradfahrer ihren eigenen symbolischen Rang. Anders als bei den Satyrn und Feen, die – ähnlich den Protagonisten der antiken Tragödie – theaterhaft geschminkte Gesichter zur Schau stellen, verschwinden ihre Gesichter und Körper in Helmen und hautengen Anzügen. Aus den maskierten Körpern quillt durch Nähte und Taschen der gegerbten, gefärbten, knalligen Lederhaut eine suggestiv amorphe Masse hervor: weder Fisch noch Fleisch, lediglich Transparenz, Durchlässigkeit, Zähflüssigkeit. Dieser Kunstgriff weist zurück auf den Körper und unterstreicht seine Eigenart, Besonderheit und Neuartigkeit.

Maschinen

Vom Kunstgriff zur Prothese ist es nur ein Schritt. Die Funktion der Prothese im kybernetischen Bereich ist vergleichbar mit den Leistungen, die durch die Verbindung von Mensch und Maschine sowie von Maschine und menschlichem Organ in Technik, Industrie und Medizin möglich wurden. Heute geht es darum, Mechanik und Fleisch, Technologie und Mensch innig zu verweben und die Fusion zwischen lebendem Material und leblosen Prothesen zustande zu bringen. Matthew Barney führt uns einen neuen «Homme machine» vor Augen, einen künstlichen Menschen, die Erfüllung des alten Traums eines La Mettrie, Marinetti oder einer Mary Shelley. Ein Mensch, der dank Stepptanz-

MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7,
Spin Track, video still / ZEICHENHINDERNIS 7.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



eisen oder Seitenwagen einen höheren Grad der Perfektion erreicht: Dank mechanischer Prothese ist er zum Tanz befähigt oder zum Wettstreit der reinen Geschwindigkeiten, wobei er in jedem Fall eine einzigartige Virtuosität im Umgang mit Raum und Zeit demonstriert.

An anderer Stelle im Film, quasi als symmetrischer Kontrapunkt, zeigen die Maschinen menschliche Züge, entsprechend dem alten Vaucansonschen Traum vom «Automatenmenschen». Da kann man den Versuch miterleben, an einem Seitenwagen ein Rad zu montieren, an dessen Reifen ein Hodensack hängt. Der schliessliche Verzicht auf die Verwendung dieses neuartigen Reifens mag sich aus dem praktischen Nachteil im Wettrennen gegenüber dem alten, «asexuellen» Pneu erklären. Auch darin spielt der Film mit der Symmetrie zwischen asexuellen Körpern als Maschinen und sexualisierten Maschinen als Körpern.

Die Verwendung der Prothese bildet ein häufig wiederkehrendes Element bei Matthew Barney. In CREMASTER 4 wird eine Prothese nahezu wie ein Stilleben gezeigt. Es handelt sich um PIT FIELD OF THE DESCENDING FAERIE, ein Ensemble aus Silikon, einer Plastikprothese und einem hydraulischen Behälter, das eine Art flexible Operationszone bildet. Durch ein Loch in deren Mitte wird mit einer Laborzange ein Isoliergefäss eingeführt. Ist es ein Behälter für Spermablättchen? Ein Laborgefäss für die genetischen Mutationen von morgen? Oder gar, in zeitgenössischer Analogie, eine Art Gral des kybernetischen Zeitalters?

Anderorts in Barneys Kunstwelt erscheint – wie eine Art Stilleben – eine weitere esoterische Skulptur: Im asexuellen Bereich zwischen den Beinen ist das potentielle Geschlecht durch einen schlaffen, fleischigen Klumpen ersetzt, der auf beiden Seiten symmetrisch mit Elektrodenbündeln bestückt ist, Prothesen, die über eine Reihe von Kabeln Energie von und zu den Seitenwagen-Motorrädern übertragen. Vom Geschlecht zur Maschine und umgekehrt wird durch eine neue Form von Antrieb Energie gewonnen, umgeformt, verwandelt, verbraucht oder umgeleitet in eine Logik der Ströme, die das Zurücklegen von Wegen, das heisst Bewegung voraussetzt.

Wege Energien

Im gesamten ästhetischen Projekt CREMASTER 4 ist die Energie einer schöpferischen Umwandlung unterworfen, die sich in drei der vier klassischen Elemente abspielt. Hoch in der Luft, zum Beispiel, tanzen der Dandy und die Feen auf einer Plattform über dem Meer, während andere auf einem riesigen Tuch, zuoberst auf einer senkrecht in den Ozean abfallenden Klippe eine zeitgenössische Version des DÉJEUNER SUR L'HERBE abhalten. Gleichfalls zum Element der Luft zählt der «Tanz», den die beiden Motorradfahrer-Paare auf ihren Hochgeschwindigkeitsfahrten rund um die Insel, am Abgrund zum Meer, ausführen. Tanz, Geschwindigkeit, Wettkampf und Motor: In jedem Fall wird der Körper durch künstliche Hilfsmittel, durch Prothesen für ein Schauspiel aufgerüstet, in dem er rückhaltlos Energie, Kraft, Stärke und Libido im weitesten Sinn aufwendet und verprasst. Die Wege dieser Energieströme beweisen, dass es zumindest metaphorisch möglich ist, Raum und Zeit zu überwinden: durch die Sublimierung der körperlichen Erfahrung im Ausarbeiten von gewollten, ersehnten, ausgewählten und bewusst gestalteten Zeitsequenzen, im Rahmen eines ästhetischen und – im etymologischen Sinn²⁾ – poetischen Entwurfs.

Nachdem der Satyr durch exzessives Steppen ein Loch in die Plattform getanzt hat und ins Meer gestürzt ist, nimmt die Energie eine Form an, die dem Fruchtwasser im mütterlichen Uterus entspricht. In der blauen, trägen und stillen Welt sind nur submarine, elegante Bewegungen möglich; die Energie wird gedämpft im flüssigen Element, dem Ort, wo die Kräfte sich erneuern, bevor sie sich erneut entfalten und verströmen. Das Erreichen eines reineren Zustands steht bevor, der eine Umwandlung der Energie voraussetzt.

Zuletzt findet sich der Satyr nach den Abenteuern zu Luft und zu Wasser in einem dritten Element wieder, der Erde. Hier wird die Energie durch das Kriechen symbolisiert. Kandidat Loughton, alias Matthew Barney, bewegt sich zunächst horizontal in

einem lichterfüllten, durchsichtigen und trockenen Raum, und dann vertikal in einer feindseligen, schleimig, klebrig und dunkel gewordenen Umgebung. Nach einigen Schwierigkeiten gelangt er schliesslich an die Erdoberfläche und schafft so die Verbindung von Oben und Unten, nähert sich dann dem Bock, bis sein Kopf fast dessen Hufe berührt. Fehlt nur noch das Loch, das die endgültige Fusion als Wiedervereinigung herzustellen erlaubt.

Öffnungen

Barney spielt, kraft des Stilmittels der Symmetrie, mit der Dialektik der Löcher im Körper und des Körpers in den Löchern. Man begegnet daher unablässig irgendwelchen «Öffnungen» in seinem Werk. Sie werden penetriert und betreten, fungieren als Mund und Anus, als Durchgang, als Eingang und Ausgang, als Schwelle der Initiation oder als mäeutische Instanz. Auch die Körper weisen unzählige Öffnungen auf: im Kopf des Dandy als Ansatz für die zukünftigen Hörner; im «Bauch» der Insel, wo der Gral hingebracht wird, jene seltsame Skulptur mit den spermaähnlichen Zügen; in den Steptanzseisen, die durch einen schmuckartigen Nagel mit wertvollem Perlenkopf befestigt sind; in der Kleidung der Motorradfahrer, aus deren symmetrischen Öffnungen viskos schlubbernde Drüsen quellen, und schliesslich im Wappen mit den drei Beinen, wo die Mittelachse selbst eine Öffnung ist – Öffnungen, wo man hinschaut.

Ebenso zahlreich sind jene Bilder, die den Körper selbst im Innern von Öffnungen zeigen: in der Plattform über dem Meer, wo der Übergang von Luft und Meer, Oben und Unten, von Kultur und Natur, Architektur und Ursuppe stattfindet; oder in der Erde, wenn eine Öffnung es dem Kandidaten Loughton erlaubt, das Meer durch eine Art sternförmigen, in einen Kranz von Silikon-Blütenblättern mündenden Darm – voller ringförmiger Ausstülpungen und blasiger Zysten – zu verlassen und in den Bauch der Insel zu gelangen; schliesslich an der Oberfläche der Insel, wenn die Feen die Skulptur mit dem Isoliergefäss durch die weiche Operationszone in den Asphalt einführen. Löcher über Löcher...

Das letzte, endlich erreichte magische Loch öffnet schliesslich eine Riesenzange in Form des dreibeinigen Wappens: Durch eine Zeltplane wird der Blick frei auf ein Reich, in dem sich ein menschliches Wesen abzuzeichnen beginnt. Körper, Fleisch, Gehirn, Geschlechtsteile? Wie dem auch sei, auf der *Isle of Man*, der Insel des Menschen, entsteht – nach erfolgreicher Beschwörung von Mythologie und Folklore – ein Mutant, eine neue Lebensform oder ein neuer Adam, der Nietzsches Gleichung von der Schaffung neuer Möglichkeiten der Existenz vielleicht lösen wird.

(Übersetzung aus dem Französischen von Robert Fleck)

1) griechisch *tragōidia*: eigentlich «Bocksgesang». Über die Entstehung der Bezeichnung gibt es verschiedene Theorien, die auf den Ursprung der Tragödie aus den kultischen Feiern zu Ehren von Dionysos Bezug nehmen (in deren Verlauf ein Bock geopfert worden sein soll). Nach einer der Theorien traten die Mitglieder des Chores ursprünglich als Satyrn verkleidet in Bocksfellen auf. (Anm. d. Red.)

2) griechisch *poiein*: machen, verfertigen; schöpferisch tätig sein; dichten. (Anm. d. Red.)



Mannerist Variations on Matthew Barney

Mannerism

If Nietzsche's hypothesis of the eternal return is true—which to me it seems to be—then Mannerism as an aesthetic school and artistic style and genre of its own does not belong to any particular age, but rather to all. *Gongorism* in Spain, *Euphuism* in England, *Marinismo* in Italy, *Sinnspiel* in Germany, *Mannerism* in France, *Conceptism* in all of Europe at the time—there was no lack of notions for characterizing that singular manner of envisioning the world, which today might well be that of Matthew Barney. Mannerism as the ancestor of Conceptual Art? Why not...

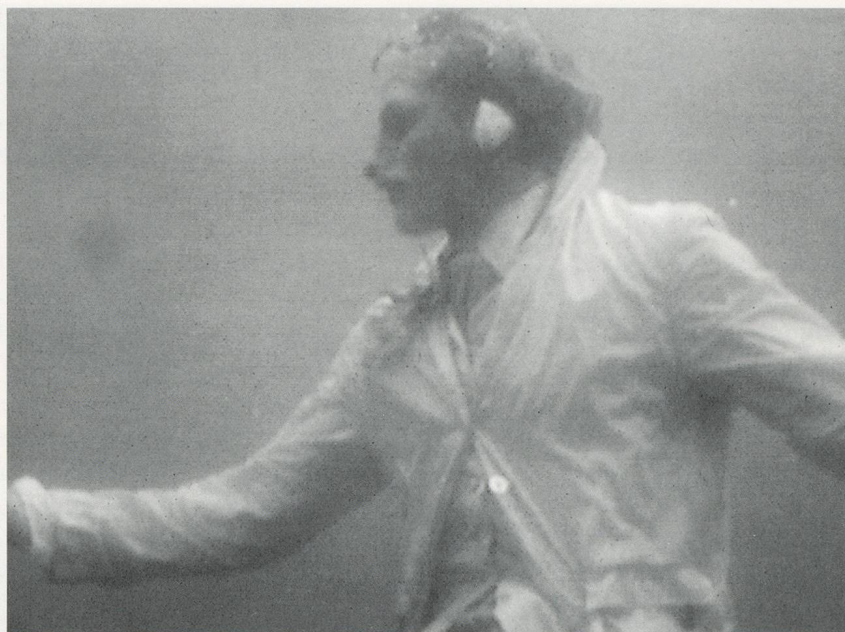
About Mannerism: Those artists between the Renaissance and the Baroque are typified by a cerebral dandyism taken to the limit, an immoderate use of complex metaphors, a deliberate will to dress up

the real in a panoply of rhetorical figures, a concern for the marvelous and the esoteric, a language stylized and refined to the point of excess, a radical subjectivism despite a smooth integration into the social realities of the moment. Meticulous historians have advanced the idea that Mannerism was characterized by a taste for the strange and unusual, the extravagant and extraordinary, the astonishing, the horrific, the affected, the monstrous, the repulsive, the bizarre. All these arguments seem to correspond beautifully to the work of Matthew Barney.

I shall inscribe my travels under a triple sign: Meaning, Form, and Trajectories. Each element of this triad was conceived in two parts: Metaphors and Symmetries for Meaning, Artifices and Machines for Form, Energies and Orifices for Trajectories. The whole is one possible formula in an infinity of conceivable combinations. And Mannerism is not far away. If one recalls that in the thick of the Mannerist period Peregrini wrote, in his *Trattato delle acutezze*, that the essential symbolic figures are the marvelous, the ambiguous, the aberrant, the obscure metaphor, the allusion, the ingenious, and the sophism, one might get an idea of another possible interpretative hypothesis.

MICHEL ONFRAY lives in France. His book of collected essays, *La sculpture du soi: La morale esthétique* (Paris: Grasset, 1993) was awarded the Prix Médicis de l'essai in 1993. His other publications include *L'art de jouir: Pour un matérialisme hédoniste* (Paris: Grasset, 1991).

MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 4*,
1994, video still.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



Meaning Metaphors

Catalogue, primer, even dictionary: The work of Matthew Barney lends itself to being read in a denotative key, with its desire to fragment, to produce multiple flashes. Though one risks adding confusion to complexity. One might also turn away from the multiple and focus on the singular, the reduction to a few essential categories, as long as these are architectonic, providers of meaning, order, and form. From this comes the metaphor enabling one to read *CREMASTER 4* (1994) as a double game of interpretation: the first showing the island as a body, the second the body as an island. Beyond a pure and simple ease of language, these two modes of the same being allow for an inquiry into solipsism, the closed geographies that bodies and islands have always been—both being accumulations of histories and geomorphologies, geologies, and genealogies.

First, *Cremaster*: This might as easily be the name of the island as of the man, but it means that which accompanies the spermatic cord. Actually,

the cremaster is a muscle that regulates the temperature in the testicles. Of Greek origin—that which suspends, and here we find a reference to earlier actions of Matthew Barney—the term is anatomical in nature. Hence the concept of the act. And one imagines that in fact the question if not answered then at least posed by *CREMASTER 4* is: What can the body do? Thus: What is it, what are its limits, its possibilities, its forms? Whence a series of variations on the themes of mutation: from a figure into its metaphor, from one point into another, from the natural into the artificial, from man into machine, from rest into energy, from emptiness into fullness.

After the project, the place: in this instance, the Isle of Man. What better way to say that we are obviously in an emblematic geography established to make new genealogies possible? The space is as hyperborean as one could wish for. Here, the writing of a new genesis is possible. New progenital figures, for tomorrow if not today, can arise in such a land. The island is conceived as a body whose organs are subterranean and unearthed by a mutant, the skin traveled over by competing motorcyclists or by fairies reenacting the *DÉJEUNER SUR L'HERBE*. The roads on it are vanishing traces, lines of force for a circula-

tion of energy in the form of speed, of accelerated time. Its colors (yellow and blue), its emblems (the triskelion), its folklore and mythology (a ram, a satyr, fairies), all contribute to the unfolding of the aesthetic piece. On this stage, games and folkloric references of the island and its collective history will be played out through diversion and quotation. Matthew Barney will elaborate a personal mythology. The artist's work splendidly illustrates what the tapping of energy can be, when its purpose is to effect the passing from a singular history to the singularity of a history.

Symmetries

With the island as with the body, one may encounter the same sort of symmetry on many different levels: vertical, horizontal, rotative and complementary. In matters concerning the play between high and low, Matthew Barney has chosen an extraordinary (in the etymological sense of the word) animal: a ram of the Loughton breed, distinguished by a double pair of horns, of which one rises and questions the heavens while the other descends and worries the earth. This double dialectic, which in Platonic terms one might call alternately "ascending"—towards intelligible ideas—and "descending"—towards perceptible reality—conjures up a mirror world, the mirror being an instrument of preference for the Mannerists. The transition from this sheep, found only on the Isle of Man, to the satyr-dandy that Matthew Barney is here, occurs directly since the artist in his performance appears under the rubric of "Loughton Candidate." The assimilation is all the more susceptible to a supplementary illustration since on the satyr's scalp the mirror-dividing line created with the help of a comb isolates, on each side, a double pair of possible horns: lovelocks acting as descending horns, protuberances serving as ascending horns. Later, the ram will be shown above, on the earth, while the Loughton Candidate will evolve in the island's womb below.

The horizontal symmetry is staged in relation to the plane represented by the surface of the Isle of Man and traveled by the two teams of motorcyclists with sidecars—thus two times two—one clockwise, one counterclockwise. One team wears yellow leath-

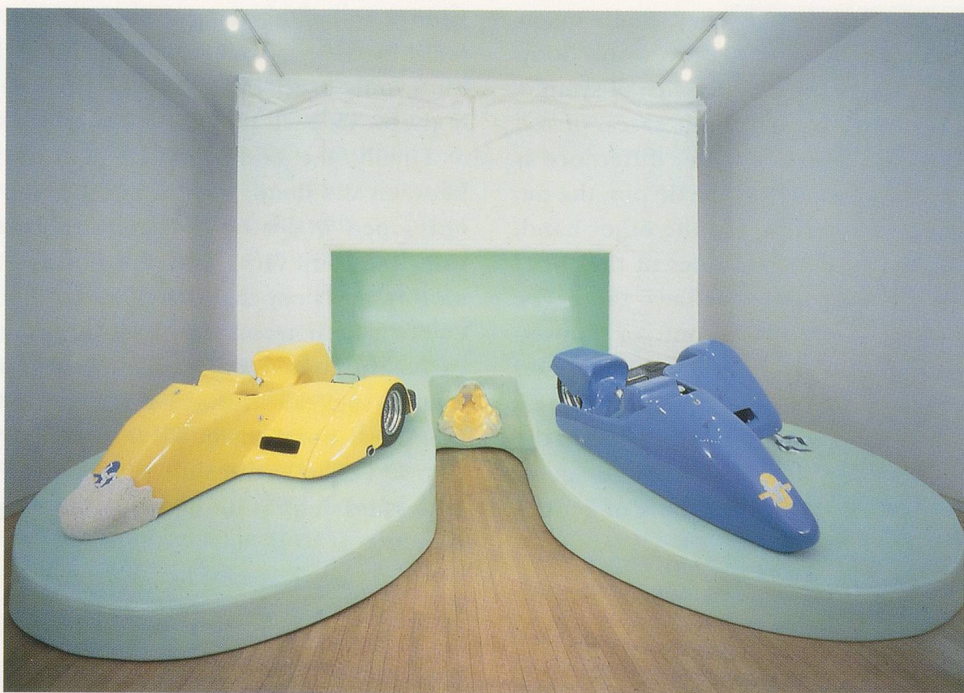
ers, the other blue, and both head off at high speed in directions that will not fail to bring them together at the twelve o'clock point of the geographical space, either where the ram is standing, or at the moment when one of the teams leaves the road. Thus the high-low vertical plane and the east-west horizontal plane converge on the emblematic figure that is the imperiled ram. Let us recall, for the sake of meaning, that the etymology of the word "tragedy" involves a direct relationship with the notion of sacrificing a sheep.

The symmetry may also show itself by rotation—as, for example, in that singular blazon, the three-legged triskelion, whose principle stability is consubstantial with movement. As a result, were this figure to be set in motion, the figure, identical with itself, would occupy in succession one or several strata arranged regularly on the face. This metaphor of what is the perpetual dialectic between Same and Other, Identity and Alterity, Immobility and Movement leads, without encountering any resistance, to Eastern symbolism and to complementary symmetries.

This latter form of possible symmetry is signified in the leather combinations of the motorcyclists, who, when wearing blue leather suits, have on their backs a yellow triform logo standing out against the blue background, while the team dressed in yellow has a blue logo. Side by side, the two teams signify yin and yang, the male principle and the female principle that each possess in their epicenter the opposite sex to their own: a bit of blue in the yellows, a bit of yellow in the blues, enough to launch one into a eulogy on the reconciliation of opposites. These motorcyclists, thus emblazoned, travel the island in opposite directions, once again incorporating trajectory into the metaphor.

Forms Artifices

The bodies shown are metaphorical prototypes for a new civilization, a regenerated metaphysics. About



MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4: THE ISLE OF MAN, 1994/95,
installation view, Barbara Gladstone Gallery, 1995. (PHOTO: LARRY LAMÉ)

MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4, 1994, production still.
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)



the body invested by Matthew Barney, one can say that it is a tragic body, because it is an ovine body. While sameness occurs in the coincidence of symmetries as well as in the display, in both cases, of red hair, pointed ears and a cleft muzzle, difference is manifest in the clotted cream suit, the tie pin, the tie, the two-tone shoes and the vest. On the other hand, the placement of the taps on the soles of the shoes requires artifice as a way to best achieve sameness: Indeed, these prostheses remind one of hooves. The Loughton ram, the Loughton Candidate, and Matthew Barney, thus reconciled, together express genetic potency, life force, the libido, fertility. As the ideal expiatory victim led to sacrifice in the age of the Dionysiae, the ram is the devil, symbol of genetic potency and sexual excess.



MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 4*, 1994, video still.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)

On the other hand, the fairies that appear in permanent counterpoint to the satyr-dandy display androgynous, sculpted bodies artificialized to the utmost, with the result that it would be impossible to distinguish between masculine and feminine: no breasts, properly speaking, but rather prepubescent bumps; no genitalia either, neither concave nor convex, but a neuter space joined between the legs; no hips, no womblike breadths. On the other hand, like the makeup and shoes determining the feminine of the fairies—which Fourier distinguished by

gender by calling the males *fés* instead of the usual feminine *fées*—as well as the red hair gathered in twin buns, only artifices bespeak the feminine when the body, for its part, is clearly androgynous.

Finally, the bodies of the motorcyclists, halfway between the dandy's cloth and the fairies' skin, are enveloped in leather. Where the satyr and graces show made-up faces, like the Roman *personae*, the motorcyclists conceal their faces under helmets the color of their team. But from these masked bodies, garbed in tanned, colored and sewn-up animal skin, certain suggestive, ovoid forms ooze through, neither flesh nor fish, but transparency, translucency, viscosity. The artifice designates the body, determines and defines it, shows it in all its specificity and novelty.

Machines

From artifice to prosthesis, there is but one step. And in the cybernetic register the prosthesis extends whatever it is that humans extended by machines or machines extended by human organs might be. The challenge today is to mix, to wed the mechanical to the fleshly, the technological to the human, to celebrate the marriage between living material and inert artifice; to create a mechanical man, the old dream of La Mettrie, Marinetti, and Mary Shelley. Here a man is made whole by taps or by a sidecar, the two mechanical artifices making possible a dance on the one hand, a competition of pure speed on the other—in both cases an unusual use of virtuosity in space and time. Elsewhere, as if in symmetrical counterpoint, it is the machines that become human, thereby realizing the old aspiration of Vaucanson, the automaton man. Thus one may witness the attempt at installing, on a sidecar, a wheel whose tire has a long purse filled with testicles.

The use of prostheses is emblematic in Matthew Barney. In *CREMASTER 4*, one prosthesis is displayed in the manner of a still life. I am thinking of *PIT FIELD OF THE DESCENDING FAERIE*, a combination of silicone, prosthetic plastic and hydraulic jack, a flexible operative field in which a hole is made through which a thermos flask will be inserted using a harness. A recipient for charges of sperm? A recep-

tacle for laboratory cultures in which the genetic mutations of tomorrow are being made? Or the representation, in a contemporary analogon, of a kind of Grail for the cybernetic age? At another moment in Matthew Barney's aesthetic project, another esoteric sculpture is shown as a still life in its genre: an asexual crotch where the potential pubis or Mons Veneris is replaced by a mound of puckered, flaccid flesh in which electrodes are stuck in two symmetrical blocks, plastic prostheses capable of capturing or supplying the energy transmitted or received through a series of conducting wires to and from the sidecars. From the sex to the machine, or vice versa, or in an alternating motion, energy is captured, sculpted, transformed, used, and reconverted in a logic of flux that presupposes trajectories.

Trajectories Energies

In the whole aesthetic project of *CREMASTER 4*, energy is sculpted on more than one occasion in three of the four existing elements. In the air, for example, the dandy tap-dances on a platform above the sea; the fairies picnic on a vast cloth at the summit of a cliff which falls sharply away to the ocean; the motorcycle teams hurtle around the island, along the seashore. Dance, speed, competition, motor: In each case the body is induced by its artifices, its prostheses, to give a spectacle of itself in which it consumes energy, potency, libido. The trajectories of this energy come to demonstrate that one may metaphorically outwit space and time by sublimating bodily experiences in spaces of time worked, desired, chosen, and sculpted by the aesthetic and—in the etymological sense—poetic project.

In another element—that is, water, into which the satyr falls after having tap-danced his way through the platform above the sea—energy is presented as it must be in the amniotic fluids of the womb. A slow, blue world, silent and calm, entirely inhabited and haunted by elegant, aquatic evolutions, a world where energy is hindered by the resistance of the liquid element; a world, in short, in which this vitality regenerates itself, remakes itself, before unfold-

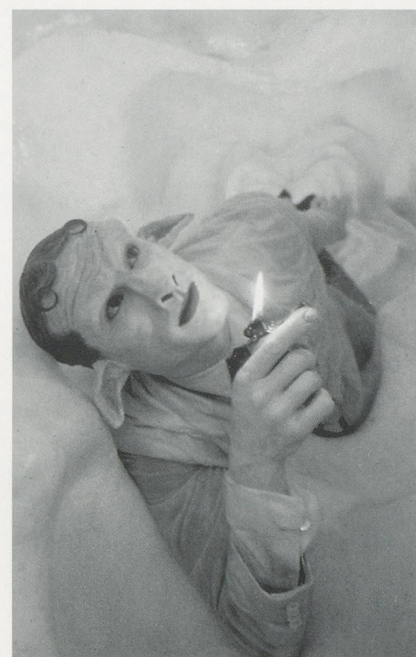
ing and being deployed anew. Purification is not far away, presupposing a transfiguration of energy.

Finally, after the airy and aquatic evolutions, the satyr finds himself in a new element: earth. Here energy is expressed through reptation. The Lough-ton Candidate, alias Matthew Barney, proceeds first horizontally, through a kind of solar bowel, luminous, bright, and dry; then vertically, in the same medium now become hostile, sticky, slimy, and dark; before arriving, after some difficulties, at the surface of the earth, getting as close as possible to the ram, head almost touching its hooves. What is missing is the aperture that would make the joining, the reunion, possible.

Orifices

Matthew Barney, ever evoking symmetry, plays on the double game between holes in the body and the body in holes. Numerous orifices are presented, penetrated, attacked, invaded. The orifice is mouth and anus, place of passage, entry and exit, initiatory barrier, maieutic instance. In the body, there are numerous holes: in the dandy's head, awaiting future horns; in the womb of the island where the Grail, that singular sculpture of truly spermatic implica-

MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 4*, 1994, production still.
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)



MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4, 1994, video stills.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



tion, is deposited; in the prosthesis, constituted by the taps pierced by a long needle at one end of which is a precious pearl; in the combinations of the motorcyclists, where symmetrical openings allow viscous, mobile glands to escape; in the emblem of three joined legs, its axis being an orifice. Holes everywhere.

Similarly, one may cite numerous instances where the body is in a hole: in the platform emerging from the sea; in the passage from air to water, from high to low, from civilized architecture to amniotic fluid, from culture to nature; in the earth, where an orifice allows the Loughton Candidate to leave the sea for the womb of the island via a kind of solar anus, a silicone-petalled flower opening the way to a long, bowel-shaped corridor with ringed protuberances and bulbous cysts; in the island's soil, on the ribbon of pitch where the fairies insert the sculpture into the insulation bottle through a flexible operative field. Still more holes.

Then the ultimate orifice, the magic hole: a steel retractor, emblazoned with the triskelion, helps to reveal behind a rough canvas a world in which a human form seems to be emerging. Is it meat or flesh? Head or testicles? It doesn't matter. On the Isle of Man, it is hardly surprising that, with the help of revisited mythology and folklore, a mutant, new form should arise, a new Adam with whom one might begin to solve the Nietzschean equation of the invention of new possibilities of existence.

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)



Matthew Barney

*MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4,
1994, production still.
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)*



*CREMASTER 4 was produced by
Artangel Trust (London), Fondation Cartier
(Paris) and Barbara Gladstone Gallery
(New York).*