



马修·巴尼，《悬丝1》，作品静态图片（Matthew Barney, *Cremaster 1*, production still, 1995） Michael J. O'Brien | 摄

诺曼·布列逊 (NORMAN BRYSON)

马修·巴尼 的促性腺系列

舞者在体育场内宽广开阔的蓝色人工草皮之上，翩然移步、轻灵旋转，而后重新排列出完美的队形。在《悬丝1》（*Cremaster 1*）中，80位女孩列队起舞，每个人都身着带裙撑的演出服、头戴状似水螅的白色帽子，脸上浮现出同样灿烂的微笑；看到这里，你想必会觉得奇怪，舞者如何在拍摄时让这种笑容久久停驻？她们共同呈现了一种集体式的笑容，这种久违的表情曾出现在埃斯特·威廉姆斯（Esther Williams）出演的《出水芙蓉》和巴斯比·伯克利（Busby Berkeley）执导的影片《大伙儿都在》（*The Gang's All Here*）中，出现在影片中水上芭蕾舞演员和香蕉女郎的面孔上。此时，悬浮在体育场上空的飞艇里正在举行一场奇特的仪式。主持仪式的女主角头顶着涂满发蜡的金色假发，她将葡萄排列成各式各样的图案，不可思议的是，地面上的舞者竟以相应的队形再现出这些图案。女主角所摆出的图案呈现着卵巢、输卵管以及子宫的外形，只要图案一成形，体育场上的舞者就会像受到遥控一般，以舞蹈队列重现这些形状。运动和妇科医学奇异地融合在一起。这究竟是怎么一回事？

巴尼的作品素来都体现着一种巧妙的平衡，即将通俗易懂与隐秘晦涩的元素调和共存，前者是人人都能领悟、欣赏的成

诺曼·布列逊，哈佛大学的艺术史教授。著有《文字与形象：法国王政时期的绘画》（*Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*，剑桥大学出版社，1981年）和《注视被忽视的事物：静物画四论》（*Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*，伦敦：Reaktion Books出版社，1990年）。

分，而后者则是难以破解的神秘符号和个人神话。《悬丝1》亦不例外。这部作品委实具有视觉吸引力，但这种力量却又把人们引向了神秘之境，让人先是为之迷醉，随即又感到困惑。巴尼的创作技巧从开场的舞台效果中即可见一斑，其视觉效果引人入胜，令观众欲罢不能。由是，当观众看到在作品《结痂行动》（*Scab Action*，1988）中，一对硕大的剥线钳伸向一个严重发炎的脓包，准备拔除其中心处一根内向生长的毛发时，则会惊骇不已。但凡年轻时曾对着镜子用镊子拔除粉刺的人都会从这一情景中感受到催眠般的魔力。在影像《一英里高的门槛：与肛门施虐勇士同飞》（*Mile High Threshold Flight with the Anal Sadistic Warrior*，1991）中，艺术家身缚全身式安全绳，带着全套钛制冰螺栓，除此之外几乎全身赤裸。他就这样攀上画廊的墙壁，颠倒着从一个支撑点荡到另一个，试图以这种方式横越天花板。目睹这样神乎其技的表演，观众无疑也会感到紧张震颤。对那些还没有看过《绘画约束7》（*Drawing Restraint 7*，1993）的人来说，寥寥数语就足以说明为什么这部作品值得一看了：一辆加长版豪华轿车正驶过一条看不到边际的隧道，车厢尾部两个半人半兽的“萨梯”正扭打在一起。观看时，观众会暗自生出一个可怕的念头——萨提的角、腿以及脆弱的长尾巴随时都可能被一把揪掉，这便是最令观众不忍将目光移开的力量所在（最后一刻，这种莫可名状的预感真的变成了现实：萨梯身上的一处关节断裂开来，露出了撕裂的韧带和软骨，这一定是所有舞者和运动员最恐惧的梦魇）。

《悬丝1》采取了巴斯比·伯克利惯用的策略，那就是千方百计、不惜代价地吸引观众的兴趣。在本片中，巴尼提炼并浓

马修·巴尼 (Matthew Barney)

缩了伯克利在其铺张华丽、魅力难挡的作品中所运用的各种元素：满足感官欲望的媚俗趣味，以及彻底摆脱实体限制的自由之感。（你仿佛能听到巴斯比·伯克利在说：“给我预定 50 个，不，100 个大香蕉，还要训练有素的猴子和镀金的天鹅”。）影片中，八十位爱达荷啦啦队队员身着早年《星际迷航》中的戏服，伴着银弦演奏的乐音在人工草皮上翩然起舞。看到这样超乎寻常的情景，哪怕再履足厌世之人恐怕也会莞尔而笑。

接下来，不可思议的事情出现了：舞者在草皮上排出的队



马修·巴尼，《悬丝 1》，作品静态图片
(Matthew Barney, *Cremaster I*, production still, 1995)
Michael J.O'Brien 摄

形竟然呈现了人体生殖系统的轮廓。虽然要对巴尼隐秘晦涩的象征主义加以解释多少有些冒险，但他近期项目的设计图里仍提供了些许提示。为《悬丝4》绘制的一幅草图中呈现了置于骨盆骨架结构中的两对睾丸；与此同时，这些“上升”和“下降”的腺体也代表着作品中的主人公，也就是侧三轮摩托车比赛中的两支参赛队伍。《悬丝 1》的一幅图则暗指通向子宫的排卵路径，但同时也可以理解成参赛选手的比赛计划图。虽然这些图样仿佛个人“暗语”的注释一般隐晦难解，但它们也象征着巴尼在塑造人体时所采用的主要元素，并突出表明了两种话语——运动与医药——所发挥的核心作用。

这些元素都将身体阐释为一片场地，对其加以变更改造、重

新设计、施以影响便可超越自身极限，即人体完全能够以人的意志为转移。为了锻炼肌肉，运动员必须有意识地破坏原有肌肉结构，并代之以强有力的肌肉组织；要修复受损的机体，可以通过外科手术介入体内，从而重整或更换有缺陷的器官、组织等等。创作《悬丝》系列之前，巴尼作品中的雕刻物涉及了多种健身器材，其中包括障碍斜板、负重器械、安全绳、摔跤毯以及弯举杠铃杆。与此同时，这些雕塑也体现了运动表现达到巅峰时的新陈代谢过程：各种各样的有机物质尽现其中——诸如类固醇、蔗

糖、绒毛膜促性腺激素、氨基酸等等。巴尼的雕塑确实实地将运动器械叠加在了新陈代谢之上，他利用生化物质塑造了各种运动器械：以蔗糖或蜡打造出哑铃，用木薯粉或葡萄糖等基本碳水化合物涂覆不知名的锻炼器材。运动器械和新陈代谢双重作用下的身体大大抹杀了体内、体外之间的差异。巴尼着力呈现跨越身体内外之界的惯用方式，他不仅在雕塑创作中采用了外科医生进行器官移植时所用的塑料及金属（如特氟龙、钛、不锈钢），而且在某些作品中还加入了真正的医疗器械，包括窥镜、直肠扩张夹、心内直视手术缩胸钳等将人体内部展露于外的用具。体育训练与医学矫正的共同作用也大大消弭了有机物质与无机物质之间的分野。巴尼惯用的蜡、



马修·巴尼 (Matthew Barney)

硅、凡士林等材料既具备有机特性，同时又是无机物质：它们都是无机化合物，然而又像有机物质那样随着压力和气温而改变性质。

如果说巴尼的雕塑创作就像一间充斥着变异人体的健身房，那么他的视频创作则仿佛一座促使人体发生变异的实验室，片中的主要角色是一个个混合体，他们不断发生着变异，每一幕表演都会为其更添一分变化。园艺学、优生学等学科往往可以对变异加以控制，在此类项目中，每一个新的人工变种都拥有独特的特

凡士林封住了身上的所有孔窍——眼睛、鼻孔、耳朵、阴茎；在《一英里高的门槛》中，他最后用一个钢制的肛塞封住了自己的肛门。按照弗洛伊德的理论，传统的性本能发育过程是从口腔和肛门到生殖器官；而这个胡迪尼式的人物却反其道行之，他竭力回归到“退化”的状态，以及一种心醉神迷、自发兴奋的性能（最终他在一个真空泵和一台便携式原子反应堆之间与一个貌似十字架的东西完成了性交过程）。

与此截然相反的则是以真实人物——奥克兰突击者球队



马修·巴尼，《悬丝 1》，作品静态图片
(Matthew Barney, *Cremaster I*, production still, 1995)
Michael J.O'Brien 摄

性，即各种各样的专门功能，这种变异无外乎是强化或弱化原物种未经改造时的功能。巴尼最初在作品中呈现的混合形式之一就是“极度约束的人物”¹⁾，这一形式首次出现于其作品《野外穿戴》(Field Dressing, 1989)中，此后的《一英里高的门槛》也以攀爬画廊墙壁的画面体现了这种混合形式，再后来的《奥托轴》(Otto Shaft, 1992)中的电梯井攀爬场面也是如此。巴尼的创作灵感来自现实生活中的“逃脱大师哈利·胡迪尼”(Harry Houdini)，他所塑造的人体拥有完美的机械构造，能够进入任何空间、突破一切锁具或狭小空间的禁锢，也就是一位极擅把握外部空间的超级运动员。然而，胡迪尼式的人物真正寻求的绝非空间转换之术，而是完完全全的自我封闭：我们可以看到，他用

(Oakland Raiders)的传奇中锋吉姆·奥托(Jim Otto)为蓝本的“反胡迪尼式”形象。胡迪尼式主人公旨在表达那种将性冲动封闭在身体内部的快感，而奥托式人物则恰恰相反：他周身上下千疮百孔，以一对人工膝盖结束了自己的运动生涯。奥托的身体是一具彻底对外展露的躯体，他球衣上的双零号码暗示出作品《吉姆·奥托家具》(Jim Otto Suite, 1991)中贯穿始终的标志性元素——“徘徊的直肠”（语出巴尼）；其次要特征包括体外导管和液囊，也就是《奥托轴》中神秘而核心的，以风笛加苏格兰毛皮袋组成的服饰。

《悬丝》系列中出现的变异控制实验将盆腔——具体而言就是人体生殖系统的活动和分泌物——当做了演出场地。《悬

丝 4》中呈现了一系列特殊化的人体，制造出了前所未有的惊人效果：渴求赢得大奖赛的欲望在车手心中愈燃愈烈，他们的身体萌发出了外生的睾丸腺体，这些腺体在车手的身体与装备之间游走；雌雄同体的精灵，一方面生理结构属于女性，另一方面却体型高大、拥有施瓦辛格般的身材；还有《悬丝 4》的主角 跳着踢踏舞的半人半兽，他从陆地走向海洋的艰辛旅程仿佛一场怪诞的成人礼。虽然生理上各不相同，但每一类人体似乎都衍生自某种基本的雄性尾荷尔蒙 (Ur-hormone)，只是因浓度不同而产生了各式各样的体貌形态；这种荷尔蒙或许就是男性体内令人兴奋的烈酒 睾丸激素。《悬丝 1》采用的是女性生殖解剖结构，而这里的促性腺激素则又是另一回事，在此不宜透露太多，还是留待观众自己观看整部作品吧。

《悬丝》系列计划拍摄五部，目前仍有三部尚未面世，所以现在着手探讨这一史诗巨作的本质未免言之过早。不过，巴尼的作品存在着显而易见的一贯特色，目前完成的两部《悬丝》视频之间就存在着某种连续性，因此，眼下开始谈论巴尼作品的特质及其传达与关注的情感与梦幻或许也有一定的意义。观看这些作品自然会挑动人们的兴奋神经 其内容十分匪夷所思，你简直无法相信自己的眼睛。但是，这种欢乐中也潜藏着危机，那是一种紧张或压迫感，仿佛随时都会风云突变或失去控制。事实上，《悬丝》的表现范畴笼罩着巨大的阴影。观看《悬丝 1》时，我一开始就不自觉地将之归为巴斯比·伯克利的风格，但还有一种感觉潜藏在内心深处：在表象背后还有另外一座体育场、一系列截然不同的变异和优生学观念，以及一整套完全可控的团体行动 就像莱妮·里芬斯塔尔 (Leni Riefenstahl) 在纪录片《意志的胜利》(Triumph of the Will) 中呈现的体育场。在《悬丝》系列中，如进行曲般的欢闹表达手法与凶险不祥的传达方式始终并行同在，且后者则居于绝对的主导地位。影片中那个

以假体形式出现的男人同时流露着生机与死气，充满了哥特式的恐怖色彩，从玛丽·雪莱 (Mary Shelley) 的《弗兰肯斯坦》(Frankenstein) 到 B 级电影中的活死人形象都充斥着这种恐怖意味。号称人类的使命就是主宰自然、不断打破从前固有的限制因素 这种论断本质上就是浮士德或普罗米修斯式的思想，其中反映出巨大的野心，也预示着不可避免的灾难。感到身体失去了轮廓、再也无法感知体内和体外都存在着什么，这种感觉就是“无助”的表征之一：就其常见的表现形式来说，这是一种与恐惧如影随形的念头。

反思《悬丝》的内涵，有两个希腊语单词浮现在我的脑海 hubris” (蔑视神明、狂妄自大) 和 mania” (癫狂)。 hubris” 意指妄图超越自然极限、为天界神明的野心和渴望。由此我想到了与之相关的 混种” (hybrid)，这个词意指一种变异形式 (在《悬丝》之前的一部作品中，巴尼传达的主旨就是要制造出一种促进代谢、令人释放出超人能量的 神力丸 (Hubris Pill))。 mania” 所指的则是天神在打击那些竭力突破凡人极限的人类时，所陷入的疯狂状态，也就是大力神赫拉克勒斯表现出的那种狂态 (对那些陷入癫狂的人而言，这种状态无疑是愉悦无比的)。探索巴尼的作品时，创作如何与权力欲牢牢相系成了一个令人深感困扰的问题。其基本假设在于人体是完全可塑的，能够任意加以改造。巴尼是一个不懈努力的艺术家，对他而言，身体必须时时对抗外来阻力，以创造新的东西。整个《绘画约束》(Drawing Restraint) 系列都植根于同一个理念：凭借对专断的自我约束，来 击败绘画工具”。²⁾ 表达这种 约束” 概念的另一种形式就是全然的艺术控制：艺术作品暗喻着一个世界，这个世界所遵循的首要原则由艺术家凭空创造而来。观看巴尼的作品时，观众无法不听命于其神秘的内在法则和虚构前提；进入这片天地时，你不得不暂时抛弃自己构筑的那个世

马修·巴尼，《悬丝 1》，作品静态图片

(Matthew Barney, Cremaster 1, production still, 1995) Michael J.O'Brien | 摄



界。权力意志所寻求的是超越现实中的一切限制，并使自然和人体受制于自身的意图与欲望。就整体控制的场景而言，体育场恐怕是难以超越的极致，所有人都是你的棋子，在场上按照你暗中筹划的棋步亦步亦趋地移动。这些人都年轻力壮、完美无瑕：巴斯比·伯克利和莱妮·里芬斯塔尔是否也曾有过同样的梦想呢？

《悬丝》就是一颗 神力丸”，外面包裹着糖衣，里面却是有毒的，就像类固醇。在某种意义上，它所触及的欲望是如此高不可攀，以至于不得不以表面的欢闹来掩盖其内里的沉重。(选自《PARKETT》第 45 期)

1) 极度约束的人物” 是巴尼自定的名称；出自 1995 年 9 月的巴尼访谈录。(The Character of Positive Restraint” is Barney's own designation: from an interview with the artist. September 1995.)

2) 在《绘画约束》系列的早期作品中，巴尼试图越过斜坡和斜板来追踪天花板上的一条线，还准备用笨重无比、长得无法使用的绘画工具来作画。(In the earliest works of the Drawing Restraint series, Barney would negotiate ramps and incline boards in order to trace a line on the ceiling, or attempt to draw with instruments that were too long or impossibly unwieldy to work with.)



马修·巴尼, 《蚕丝 I》, 作品静态图片 (Matthew Barney, *Cremaster I*, production still, 1995) Michael J.O'Brien | 摄