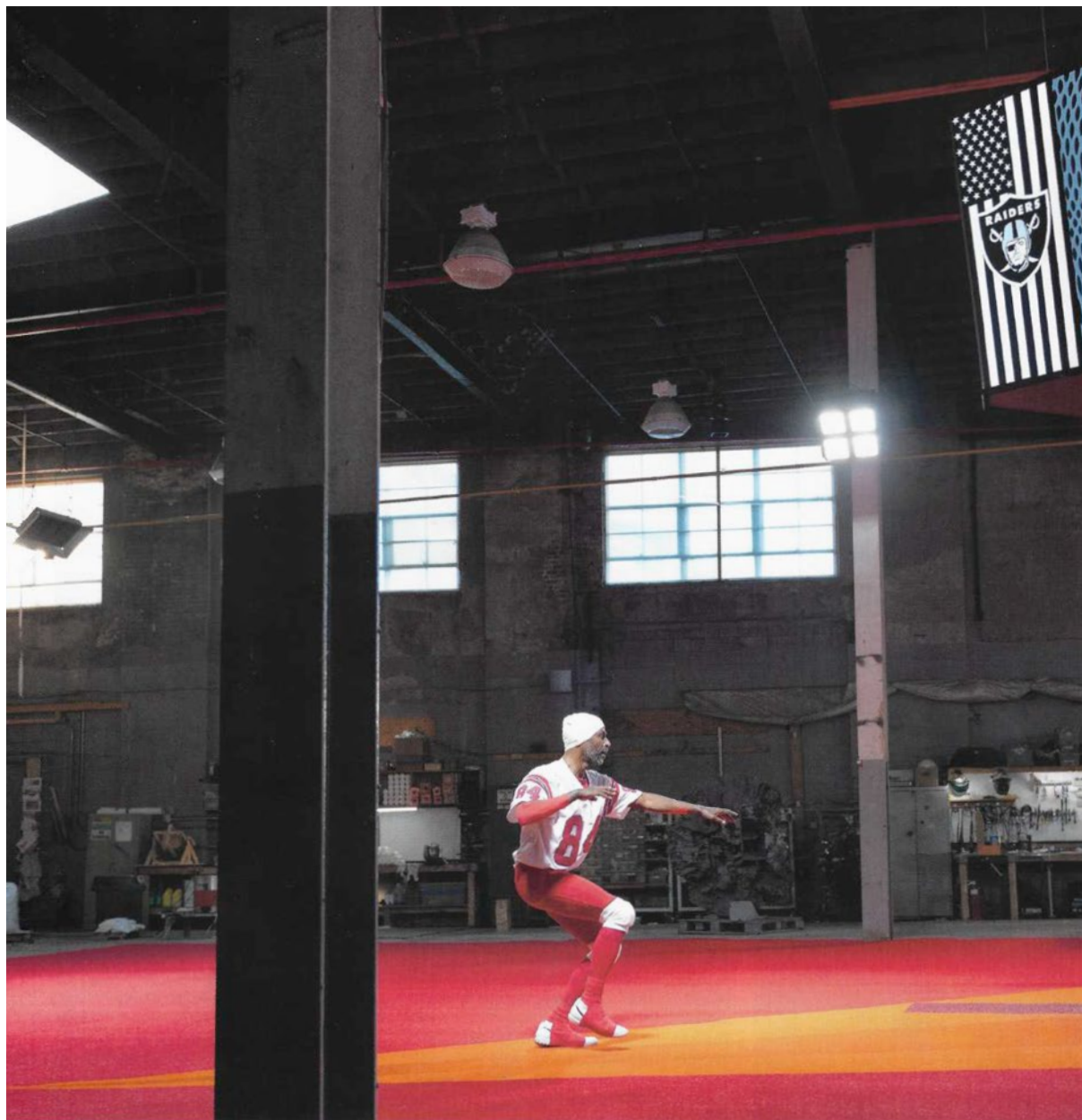


art press

Nitsche-Krupp, Andrea: *MATTHEW BARNEY échecs et match*

June 2024





MATTHEW BARNEY

échecs et match

À la fondation Cartier, à Paris, l'artiste américain Matthew Barney présente, entre autres, sa toute dernière installation vidéo, *SECONDARY*, dans le cadre d'une exposition éponyme augmentée d'événements et de performances (8 juin-8 septembre 2024, commissariat Juliette Lecorne). Cette œuvre cristallise des thèmes qui lui sont chers : le football américain, son spectacle et sa violence, ou encore la notion d'échec, celui des corps et des matériaux. Ce projet se déploie « en simultané » dans plusieurs lieux et notamment, toujours à Paris, à la galerie Max Hetzler (*SECONDARY: object impact*, 7 juin-25 juillet 2024).

interview par Andrea Nitsche-Krupp



■ Composée de cinq films projetés simultanément et d'un ensemble de sculptures, *SECONDARY* (2022-23) est la dernière des installations vidéo de Matthew Barney. L'œuvre a pour thèmes essentiels l'atelier de Barney (en tant que lieu spécifique et qu'espace de production artistique) et la relation entre violence et spectacle. Le film a pour point de départ un événement qui a marqué l'histoire du football américain, lorsqu'en 1978 le receveur des New England Patriots, Darryl Stingley, est resté paralysé à la suite d'un tackle de Jack Tatum, défenseur des Oakland Raiders. Les matériaux de la sculpture de Barney – plastique, métal et, dernièrement, terre cuite

SECONDARY. 2023. © M. Barney; Ph. prod. Julieta Cervantes; Court. l'artiste, Gladstone Gallery, Sadie Coles HQ, Regen Projects et Galerie Max Hetzler)

– entrent en jeu dans des états variés et évolutifs. Dans le film, auquel ont contribué le compositeur Jonathan Bepler, collaborateur historique de Barney, et le chorégraphe David Thomson, les danseurs manipulent ces substances et y réagissent avec des exercices, rituels et contacts brutaux évoquant le match en question. Les sculptures, en forme d'équipements d'athlétisme, exploitent quant à elles la capacité des matériaux à supporter les tensions et les chocs. Le travail de Barney tend depuis longtemps à mettre en évidence les limites productives de l'échec corporel, conceptuel et matériel. Succédant à des débuts en atelier dans des conditions volontairement difficiles, contre lesquelles *DRAWING RESTRAINT* (depuis 1987) constituait un exercice matériel de marquage, au moment décisif de la *Trilogie OTTO* (1991-92) mêlant performance et sculpture, et aux écosystèmes cinématographiques aux thèmes extravagants, comme le cycle *Cremaster* (1994-2002) et *River of Fundament* (2014), *SECONDARY* apparaît comme la réalisation intégrale des thèmes de Barney. Le projet bénéficie du regard rétrospectif et introspectif de l'artiste, de ses apprentissages artistiques et des compétences assimilées – et d'une conscience bien ancrée du contexte culturel au sens large. L'œuvre semble plus personnelle qu'aucune autre à ce jour – ce qui n'est pas peu dire, s'agissant d'un artiste qui, pour sa première exposition en galerie, s'introduisit une broche à glace dans le cul au cours d'une performance – et démontre la lucidité avec laquelle il affine peu à peu son œuvre dans un monde en constante évolution. Nous nous sommes entretenus de *SECONDARY*, de part et d'autre de l'Atlantique. **ANK**

Dans *SECONDARY*, le vocabulaire de l'athlétisme et l'espace de l'atelier, qui ont tous deux joué un rôle important au tout début de votre carrière, apparaissent comme des formes primaires. Quelle est votre approche de ces thèmes aujourd'hui? Il est vrai que ce projet a connu plusieurs points de départ. Mon idée était de produire et d'exposer une œuvre dans l'environnement de travail de mon atelier, en utilisant l'espace comme une sorte d'arène ou de site pour l'action. J'avais aussi envie de travailler sur l'histoire de l'accident survenu en 1978 entre Jack Tatum et Darryl Stingley au cours d'un match de football américain. Monter une exposition dans l'atelier, mettre en scène une pièce dans l'atelier, cela a réveillé certaines idées présentes dans mon travail des années 1980, notamment les premiers *DRAWING RESTRAINTS* où j'interprétais des expérimentations isolées dans mon atelier, qui mobilisaient des mouvements, un vocabulaire et des dispositifs liés à l'athlétisme.

Cela m'a aussi fait penser à mon travail du début des années 1990 sur Jim Otto (l'indomptable milieu offensif des Oakland Raider, 1960-1974) et Harry Houdini, de même qu'à la manière dont ces œuvres fonctionnaient. C'était vraiment très différent des créations plus narratives et cinématographiques que j'ai réalisées ensuite. Donc, oui, en ce sens, on peut dire que les premiers *DRAWING RESTRAINTS* ont fourni l'un des points de départ de *SECONDARY*, à la fois en ce qui concerne l'approche du mouvement et aussi dans l'idée de déduire de l'atelier une sorte de mise en scène.

Pendant le travail sur *SECONDARY*, quel regard portiez-vous sur les œuvres des années 1990, comme la *Trilogie OTTO* (*Facility of INCLINE* et *Facility of DECLINE*, 1991, et *OTTOshaft*, 1992)? Mes premières pièces entretenaient un rapport direct au mouvement et à l'échec du corps. Il y avait aussi quelque chose de direct dans le montage. Pour ce nouveau projet, j'ai voulu reprendre une partie de ce vocabulaire et le réinterpréter à travers l'expérience du cinéma qui avait été la mienne entretemps. Lorsque je réalise des œuvres cinématographiques, comme mes derniers films *Redoubt* (2019) ou *River of Fundament*, il y a une forme de médiation – le montage, la superposition de récits et de conditions culturelles – qui participe du filmage d'une pièce. La *Trilogie OTTO* emploie le vernaculaire de la retransmission sportive et de la rediffusion, mais avec une simplicité provisoire très différente du fonctionnement de *SECONDARY*. *SECONDARY* m'a permis de relier ces deux démarches.

HALTÈRES

***SECONDARY* distille subtilement certains éléments du football américain. Dans le film, lorsque les danseurs pratiquent leurs exercices, on ressent la joie propre au corps concentré vers un unique but bien précis. La présence des spectateurs est distillée par les vocalisations de l'arbitre, sous la forme d'un rugissement sourd, ou la présence curieusement silencieuse de supporters de la Raider Nation – mais elle sous-tend l'ensemble de l'œuvre. Le coup éclipe tout le reste. Pourriez-vous évoquer votre rapport à la violence et au spectacle?** Il est important de préciser que je connais tout ça très bien. Lorsque j'étais un jeune athlète, j'ai été entraîné à exercer cette violence. Puis, devenu artiste, j'ai choisi d'introduire dans mon œuvre un peu de cette violence, en tant qu'aspect de la présence du spectateur. C'est de cela que traite *SECONDARY*. À partir de l'événement réel qu'est cet accident de 1978, la pièce interroge les limites de la violence et de la place du spectateur, les limites de la violence culturellement acceptable en relation avec les limites du corps et avec la commémoration par notre culture de l'exploitation de ces limites.

De haut en bas from top: DRAWING RESTRAINT 2. 1998. Vidéo noir & blanc sans son black & white without sound. 5 min 1. (Ph. Michael Rees; Court. Gladstone Gallery; Court. Laurenz Foundation, Schaulager, Basel et Museum of Modern Art, New York, Richard S. Zeisler Bequest et The Blanchette Hooker Rockefeller Fund). Raider Nation (detail). 2024. Aluminium, céramique, acier inoxydable stainless steel. (Ph. David Regen; Court. Gladstone Gallery, Sadie Coles HQ, Regen Projects et Galerie Max Hetzler). (© Matthew Barney; Court. l'artiste)

Dans le livret qui accompagne l'exposition, vous évoquez « la complexe superposition de la violence et de sa représentation dans l'industrie du divertissement sportif, ainsi que dans la culture en général ». Les deux corpus – mes œuvres des années 1990 et SECONDARY – utilisent les haltères de manière différente. Dans OTTO, je les appelle « unités bolus ». Le bolus est la quantité de médicament que le corps doit ingérer d'un seul coup. Les haltères du début des années 1990 me sont apparus comme des unités – des unités internes d'échange à l'intérieur du corps, où l'échange d'énergie se mêle à l'échange métabolique, voire à l'échange psychosexuel. Pendant mon travail sur SECONDARY, il s'est avéré que les haltères pouvaient y fonctionner sur un autre registre, c'est-à-dire comme des unités d'échange externe. Les haltères ont commencé à m'apparaître comme des équivalents des corps des athlètes, eux-mêmes des unités d'échange à l'intérieur de la structure de pouvoir de la National Football League et de la culture américaine en général.

POLYCAPROLACTONE

Ces haltères hexagonaux sont bien les premiers objets que vous ayez fondus, en 1988 ? D'abord en plomb, puis, très vite, en pétrole. Oui, des haltères de 8 livres [3,6 kg]. En plomb, ils étaient évidemment beaucoup plus lourds.

Et peut-être un peu plus légers en pétrole ! Vos sculptures jouent souvent avec le moulage comme processus auquel les matériaux sont soumis, mais pas entièrement, chacun obéissant à ses propres processus ; certains matériaux, comme dans le cas du pétrole, ne conservent leur forme que tant que les conditions extérieures le permettent. Quel est le matériau des haltères de SECONDARY ? Ils sont composés de plusieurs matériaux : le plomb, l'aluminium, la polycaprolactone qui est un polymère synthétique, et la céramique. Certains haltères sont en polymère à une extrémité et se transforment en céramique à l'autre bout.

La céramique est un matériau nouveau dans votre production. Chacun des matériaux de SECONDARY réagit différemment à la forme ou à la manipulation. Par exem-



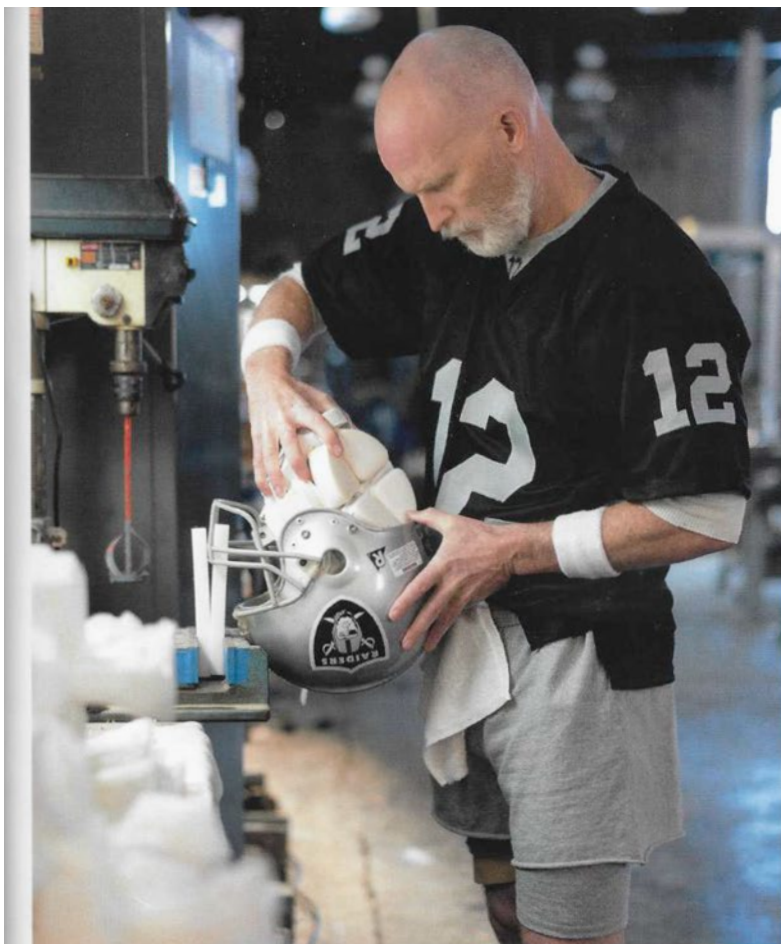
ple, le personnage de Steve Grogan manipule de la polycaprolactone fondue en guise de ballon de football. Ken Stabler déconstruit et reconstruit son casque en plastique. Voyez-vous une relation entre les personnages et les matériaux ? Vous avez raison : à chaque matériau correspond un ensemble de comportements, ce qui m'intéresse évidemment beaucoup. Dans SECONDARY, je me penche particulièrement sur la façon dont des matériaux différents expriment, chacun à sa manière, le vieillissement et le stress. Le choix des matériaux, entre la céramique, le plastique et le métal, joue un rôle essentiel dans SECONDARY, notamment parce que j'ai décidé de travailler avec des danseurs et des corps âgés, et aussi parce que la mémoire apparaît comme une structure directrice de la pièce. SECONDARY renvoie à l'événement de 1978, à ma propre expérience de cet événement culturel en tant que jeune athlète, et enfin à sa traduction collective par un groupe de danseurs.

Pour répondre à votre question sur les matériaux, durant les ateliers de préparation des mouvements de la pièce, nous avons décidé que chaque personnage transformerait, parallèlement à son développement, un matériau qui lui serait propre. Stingley (interprété par David Thomson) est le seul à ne pas disposer d'un matériau : il est aux prises avec un énorme appareil en plastique, qui est un des aspects de la structure du terrain de jeu. D'autres personnages, comme Lester Hayes (interprété par Shamar Watt), avaient de la polycaprolactone sur les mains, qu'il utilisait comme adhésif afin de recueillir les sous-produits industriels de l'atelier – copeaux de l'atelier de métallurgie, sciure de la scie à format, terre de la tranchée – et les coller sur son corps.

J'étais à l'atelier le jour où Shamar Watt a essayé pour la première fois les gants de polycaprolactone et on sentait que ce nouveau défi ajoutait une part de réactivité ou

d'improvisation à la répétition. L'œuvre prenait dès lors l'aspect d'une conversation entre vous, David, les danseurs et le matériau – comme si tous ces agents étaient impliqués dans sa réalisation. Je crois que c'est bien résumé. Nous avons travaillé avec chaque danseur dans l'environnement de l'atelier et mis en place une structure générale définissant la manière dont chaque personnage interagirait avec les différents aspects de l'atelier. Chaque danseur a apporté son vocabulaire gestuel et l'a introduit dans ces conditions matérielles et spatiales spécifiques. Les matériaux sont devenus un élément de ces conditions, comme un facteur X en termes de répétition de la scène, de capacité de la réitérer et de savoir à quoi s'attendre. Le comportement du matériau l'a empêché de fonctionner de cette manière, et c'est un facteur auquel les artistes ont su réagir au cours de ce processus.





Vous allez maintenant introduire cette négociation matérielle dans une nouvelle pièce *DRAWING RESTRAINT* qui sera interprétée à la fondation Cartier par Raphaël – lequel joue aussi le rôle de Jack Tatum dans le film. C'est une nouvelle œuvre, qui reprend le travail de Raphaël avec l'argile humide dans *SECONDARY* – mais cette fois au moyen de poids olympiques au lieu d'haltères hexagonaux.

Que vous évoque le fait de ressusciter *DRAWING RESTRAINT* dans le cadre de *SECONDARY*? Dans les expositions, instinctivement, j'intègre souvent une partie de l'action et de la chorégraphie de mon travail dans les installations, car le côté statique des situations d'exposition me frustre. À la fondation Cartier, *DRAWING RESTRAINT* apporte un peu de cette chorégraphie. Par ailleurs, dans le cadre des Nuits nomades (1), les solistes et le compositeur Jonathan Bepler interpréteront leurs propres œuvres pendant toute la durée de l'exposition. Certaines de ces performances utiliseront le vocabulaire de *SECONDARY*, d'autres non.

Autre aspect de la vie de l'œuvre, vous la présentez dans le cadre de plusieurs expositions distinctes en mai et juin : à Gladstone

(New York), à Sadie Coles HQ (Londres), à Regen Projects (Los Angeles) et à la galerie Max Hetzler (Paris), sans compter la fondation Cartier. Cela me fait penser à l'événement à l'origine de *SECONDARY* qui s'est vu diffusé en simultané, puis à grande échelle, dans les médias sportifs, que les Américains ont vu et revu – et parmi eux le petit Matthew Barney, qui avait alors 11 ans. Maintes fois reproduit dans les médias, devenu une image culturelle, cet accident est aujourd'hui un symbole de la violence dans le football américain. Que vous évoque le fait que votre œuvre soit diffusée simultanément sur plusieurs sites? L'idée de monter ces expositions simultanément m'a séduit parce qu'après, disons, le moment d'action initial dans l'atelier, ces expositions s'emparent de ce matériel et l'installent dans cinq endroits à la fois, un peu à la manière de la diffusion simultanée. J'ai tendance à envisager les expositions comme des lieux d'action, médiatisés par l'architecture et la ville.

Les sculptures de ce nouvel ensemble renvoient aux bancs et aux racks de musculation, que nous connaissions déjà d'œuvres plus anciennes, comme *Transexualis* (1991). Mais, par rapport à celles-ci, elles semblent

Matthew Barney. Prod. *SECONDARY*, 2023.
© Matthew Barney; Ph. prod. Jonathan O'Sullivan;
Court. l'artiste, Gladstone Gallery, Sadie Coles HQ,
Regen Projects et Galerie Max Hetzler)

entretenir une relation à la fois partagée et décalée au corps et au matériau. *Transexualis* fonctionne comme un dispositif mais aussi comme une figure. L'œuvre est présentée dans l'environnement très particulier d'une chambre froide. Il y a une sorte de vulnérabilité dans ce corps, même si ce thème était alors moins explicite. L'objet ne tiendrait pas en place sans réfrigération. Dans le cas des nouvelles sculptures, certains accessoires sont maintenus par la structure des racks en céramique ou drapés sur celui-ci, de sorte qu'on distingue et qu'on ressent la tension à l'intérieur de la céramique.

***Transexualis* m'a toujours paru immédiatement vulnérable, ou solliciter la vulnérabilité, dès l'instant où l'on entre dans la chambre froide. Avec ces nouvelles sculptures en céramique, la vulnérabilité est ailleurs. Une fois cuite, la céramique est cassante; c'est un médium capricieux, qui introduit de nouveaux risques et une nouvelle temporalité dans l'œuvre. Avec l'argile, ces contingences concernent davantage le processus de fabrication que celui d'exposition. Mais la tension de vos sculptures anciennes est toujours sensible dans ces sculptures en céramique. C'est en effet l'une des raisons qui m'ont poussé à réaliser cet ensemble d'œuvres principalement en céramique – pour la fragilité inhérente au matériau et pour les qualités de hasard qu'il implique. Je m'intéressais aussi à la manière dont le stress s'inscrit dans le matériau et devient visible lorsque celui-ci s'affaisse et se déchire. Il y a quelque chose d'explicite dans la céramique.**

Vos œuvres précédentes étaient en pétrole et en plastique, des matériaux flexibles, ductiles. La céramique est peut-être le médium le plus rigide, sec et cassant. Or, vous avez choisi pour *SECONDARY* de mettre en scène des corps âgés. Le choix des matériaux est-il lié au thème du vieillissement? Si l'on réfléchit aux matériaux que j'utilisais dans les années 1990, comme vous le soulignez, l'échec était certainement part intégrante de mon travail, bien que ces matériaux aient partagé une sorte de flexibilité ou de malléabilité. J'étais attiré par les matériaux que l'on peut littéralement insérer dans son corps ou que l'on peut imaginer à l'intérieur de son corps, tant en termes de choix des matériaux qu'en termes de formes. Je voulais que l'œuvre donne l'impression de pouvoir entrer et sortir du corps – du corps au sens littéral ou d'une conception du corps plus vaste et imaginaire. Les matériaux et les formes de *SECONDARY* fonctionnent vraiment différemment.

Vous avez mentionné l'autre jour l'idée d'effondrement en relation avec le processus de moulage et le travail de la céramique, qui se fige après cuisson. Que signifie le fait de mouler un objet en état d'effondrement? Avec l'argile, le moulage de l'objet n'est que le commencement du processus de saisie de la forme. L'objet moulé continue de bouger en séchant et pendant la cuisson. La notion d'effondrement se prolonge donc de manière assez convaincante. Le matériau met aussi en jeu la longue histoire de la céramique.

Oui. Je me demande si c'est aussi en relation avec le fait que vous vous confrontez dans cette œuvre au contexte culturel au sens large, au niveau du matériau mais aussi du récit. Je tenais absolument à partir d'un événement très spécifiquement américain et – après avoir monté l'œuvre dans mon atelier, dans le contexte américain – à l'exposer en Europe. Le résultat me paraît convaincant, car la tradition de violence et le comportement du spectateur, tels que nous les évoquons, ne sont pas propres à l'Amérique. ■

Traduit depuis l'anglais (États-Unis)
par Laurent Perez

¹ Autre événement dans le cadre des Nuits nomades de la fondation Cartier, le cycle *Cremaster* sera projeté au Christine Cinéma Club, à Paris, les 29 et 30 juin 2024.

Andrea Nitsche-Krupp est commissaire chargée des expositions à l'Institut d'art contemporain (ICA) de Londres (récemment, Rheim Alkadi: Templates for Liberation, Aria Dean: Abattoir et Gray Wielebinski: The Red Sun is High, the Blue Low). Docteure de l'Institut des beaux-arts de l'université de New York, elle était précédemment commissaire adjointe pour les nouveaux médias au musée d'art moderne de San Francisco.



Matthew Barney: the Performance of Failure

interview by Andrea Nitsche-Krupp

At the Fondation Cartier in Paris, American artist Matthew Barney is presenting his latest video installation, *SECONDARY*, as part of an exhibition of the same name, enhanced by events and performances (June 8th – September 8th, 2024, curated by Juliette Lecorne). The work crystallises themes that are important to him: American football, its spectacle and its violence, and the notion of failure, that of bodies and materials. The project is being shown "simultaneously" in a number of venues, including the Max Hetzler gallery in Paris (*SECONDARY: object impact*, June 7th – July 25th, 2024).

SECONDARY (2022-23) is Matthew Barney's latest five-channel video installation and related body of sculpture, Barney's studio—as a specific site and as the space of artistic production—and the relationship between violence and spectacle are the structural themes of the work. The film's narrative is centred on an historic incident in American football in which Jack Tatum, a defensive back for the Oakland Raiders, delivered an open field hit on Darryl Stingley, a wide receiver for the New England Patriots, that left Stingley paralysed. Barney's sculptural mediums, plastics, metal, and newly terracotta, come into play in various and evolving material states. In the film, an ensemble work that includes long-time collaborator composer Jonathan Bepler and movement director David Thomson, performers manipulate and respond to these substances as they enact the drills, rituals, and brutal contact of the game. Related sculptures in the form of athletic equipment harness the materials' capabilities to evidence sustained tension and impact.

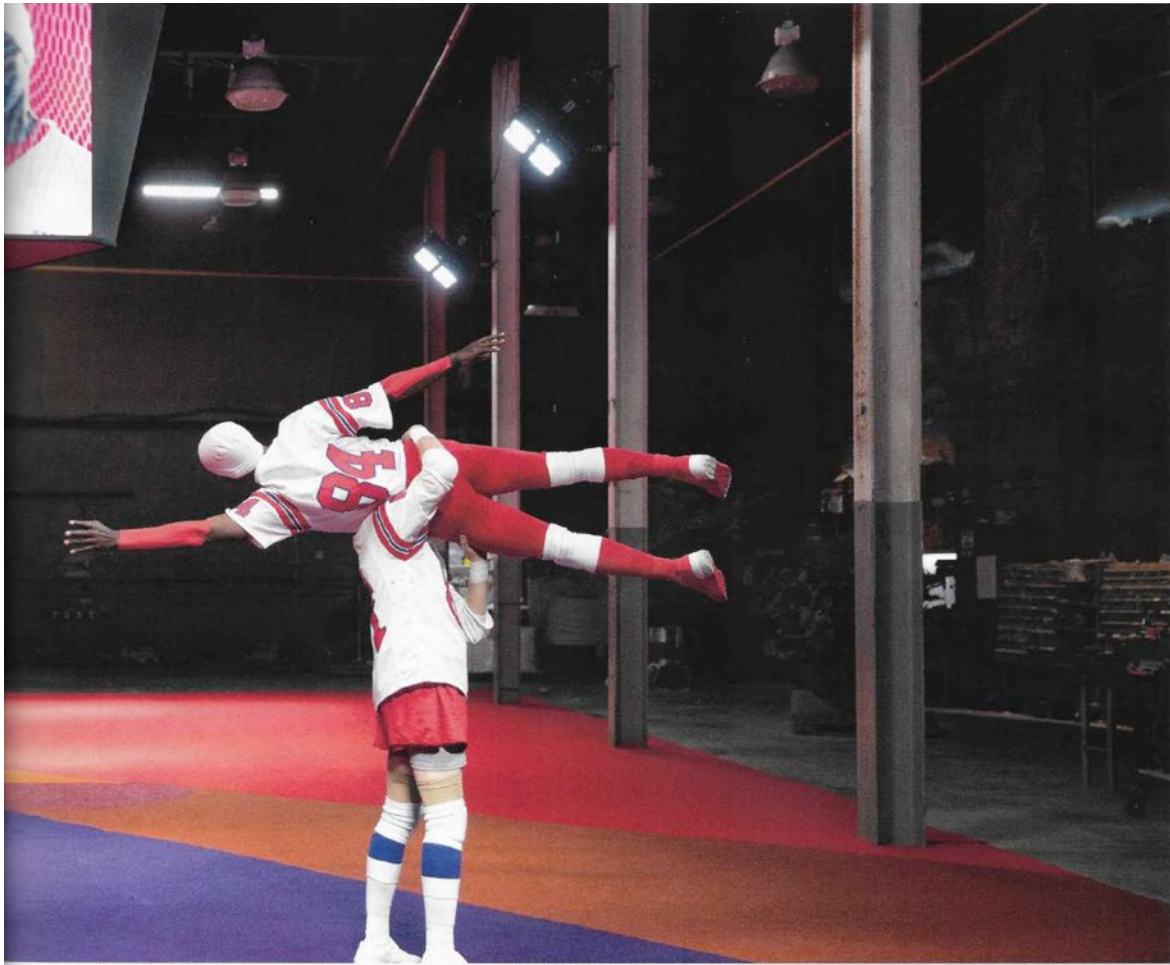
Barney's work has long been engaged with locating the productive limits of bodily, conceptual, and material failure. In a career begun in his studio with deliberately difficult physical conditions against which he practised a material exercise in mark-making with *DRAWING RESTRAINT* (since 1987), to the watershed performative, sculptural, and video trilogy *OTTO* (1991-92), and the the-

Patriot. 2024. Polyéthylène haute densité, maillot NFL high-density polyethylene, NFL jersey. 213,4 x 182,9 x 182,9 cm. © M. Barney; Ph. David Regen; Court. l'artiste, Gladstone Gallery, Sadie Coles HQ, Regen Projects et Galerie Max Hetzler)



matically extravagant cinematic ecosystems like the *Cremaster Cycle* (1994-2002) and *River of Fundament* (2014), *SECONDARY* emerges as a fully formed realisation of Barney's early themes. The project benefits from Barney's retrospective and introspective gaze, absorbed artistic lessons and skills learnt, and, moreover, an embedded awareness of a larger cultural context. It feels more personally revealing than any work to date—a high bar for someone whose performance within his debut gallery show concluded with self-inserting an ice screw into his ass—and demonstrates the lucidity of an artist who has spent decades refining his work alongside a changing world. We chatted from either side of the Atlantic about Barney's approach to *SECONDARY*. ANK

With *SECONDARY*, athletic vocabularies and the space of your studio (which were both key to your earliest work) are primary forms; what is your approach to these things now? It's true there were multiple starting points with this project. I wanted to produce and exhibit a work within the working environment of my studio—using the space as a kind of arena or a site for action.



It had also been on my mind to focus a work around the incident that took place in 1978 on the football field between Jack Tatum and Darryl Stingley. Making an exhibition in the studio and staging a piece in the studio did bring back some ideas that come from my work in the eighties, specifically the first *DRAWING RESTRAINTS* where I was performing these isolated experiments within my studio that used a kind of athletic movement, vocabulary, and apparatus. The work from the early nineties with Jim Otto [indomitable Oakland Raider's offensive center, 1960-1974] and Harry Houdini was also on my mind—and how those works operate. It is really quite different from the more narrative and cinematic works I made later. So, yeah, in that sense, I think you could say that the earliest *DRAWING RESTRAINTS* were one of the starting points for *SECONDARY* both by way of an approach to movement and also by way of creating a kind of mise-en-scène out of my studio.

How were you thinking about those early nineties works, the *OTTO Trilogy* (*Facility of INCLINE* and *Facility of DECLINE*, 1991, and *OTTOshaft*, 1992) in approaching

SECONDARY? The earliest pieces had a kind of directness with regard to movement and the failure of the body. There was also a directness with regard to editing. I was interested in taking on some of that same vocabulary in this project and reinterpreting it through the filmmaking experience that I've had in the years between. Making cinematic works, like my more recent films *Redoubt* (2019) or *River of Fundamental*, there is a kind of mediation that's part of lensing a piece—editing and layering narratives and cultural conditions together. The *OTTO Trilogy* works use the vernacular of replay and broadcast sports but with a provisional simplicity that is very different from the way *SECONDARY* operates. *SECONDARY* has been a chance to connect these two approaches.

HAND WEIGHTS

There is an acute distillation of specific elements of American football in *SECONDARY*. In the film, you can feel the specific joy of a kind of physical single-minded purpose as the performers practice drills. Spectatorship is distilled into vocalisations by a referee as a muted roar, or the likewise surprisingly quiet presence of the Raider

SECONDARY. 2023. (© Matthew Barney; Ph. prod. Jonathan O'Sullivan; Court. l'artiste, Gladstone Gallery, Sadie Coles HQ, Regen Projects et Galerie Max Hetzler)

Nation fan base, but it subtends the whole work. The Hit shadows everything. Could you talk about your approach to violence and spectacle? Well, I think it's important to say that I've participated in both ends of that. I was trained as a young athlete to kind of carry that violence forward. And then I chose as an artist to place some of that violence in my work as an aspect of spectatorship. *SECONDARY* takes that on. Through a real event—this incident where somebody is horribly injured—this piece explores one of the boundaries of violence and spectatorship, the boundaries of culturally acceptable violence in relation to the limits of the body and the way that our culture celebrates the exploitation of those limits.

Your point in the magazine that accompanies the exhibition about “the complicated overlay of actual violence and its currency as image within the sport and the culture at large” is worth emphasizing here. There

is a way in which weights are used in both bodies of work from the nineties and with *SECONDARY*. With the *OTTO* works I called them bolus units. A bolus is an amount of a drug that is ingested into the body as a dose. I thought about those objects, the weights from the early nineties, as units—internal units of exchange within the body where energy exchange met metabolic exchange, even psychosexual exchange. As I developed *SECONDARY*, it surfaced that the hand weights could function in this work on a different register, this time as units of external exchange. I started to see them in the way that the bodies of athletes are units of exchange within the power structure of the National Football League and American culture in general.

Those hex hand weights were the first objects you cast in 1988, right? In lead, then shortly after in petroleum. Yeah, 8 pound hand weights. Of course, in lead they weighed much more.

And maybe a little less in petroleum! Your sculptures often play with casting as a process to which matter submits, but only in part: they have their flashing lines, or with the example of petroleum, will only maintain their shape so long as the environmental conditions hold. With what material did you cast the hand weights for *SECONDARY*? They are made from several materials: lead, aluminum, synthetic polymer polycaprolactone, and ceramic. Some of the weights are polymer at one end and transition to ceramic at the other end.

POLYCAPROLACTONE

Ceramic is a new sculptural material for you. Each of the materials in *SECONDARY* responds to form or handling in different ways. For example, the Steve Grogan character manipulates melted polycaprolactone as a stand-in for a football. Or your character, Ken Stabler, deconstructs and reconstructs his plastic helmet. Do you see a certain relationship between characters and materials? It is true, as you're saying, every material has a different set of behaviours, and I'm obviously really interested in that. In particular, in the case of *SECONDARY*, I'm interested in the ways that ageing and stress are uniquely expressed through different materials. The range of materials, between ceramic, plastic, and metal, is central in *SECONDARY* in part because of my decision to work with older performers and older bodies, and also in the role of memory as one of the guiding structures in the piece. It relates to this event that happened in 1978, my experience of that cultural event as a young athlete, and then our collective translation of that as a cast of performers.



In terms of your question about material, in the workshops in which we developed all the movement in this piece, we talked about how different characters would have different materials to transform in tandem with their character's development. Stingley, performed by David Thomson, is the only one who doesn't have a raw material like that. He grapples with an oversized plastic apparatus, as an aspect of the structure of the playing field. Other characters, like Lester Hayes who is performed by Shamar Watt, had this polycaprolactone material on his hands that he would use as an adhesive to collect the industrial by-products of the studio and accumulate them on his body: the shavings from the metal shop, the saw dust from the table saw, and then finally the earth from within the trench.

I happened to be at the studio when Shamar Watt was trying on the sculpted polycaprolactone gloves for the first time, and you could feel how that unknown challenge brought a responsive or improvisational circumstance to rehearsal. The work then felt like a conversation between you, David, the performers, and the material; that these were all sort of agents in the making. Yeah, I think that's well put. We worked with each performer in a workshop environment and set up a general structure for how the character would interact with aspects of the studio. Each performer brought their own movement vocabulary to that physical and spatial condition. The materials became part of the conditions the soloists were working with, like an X factor in terms of rehearsing the scene and having it be repeatable and knowing what to expect. The material behaviour kept it from working that way, and it was something that the performers really responded to in this process.

SECONDARY, 2023. (© M. Barney; Ph. prod. Julieta Cervantes; Court. l'artiste, Gladstone Gallery, Sadie Coles HQ, Regen Projects et Galerie Max Hetzler)

And this material negotiation is something you're going to bring to a new *DRAWING RESTRAINT* work that will be performed at the Cartier Foundation by Raphael Xavier, who played Jack Tatum in the film. It's a new work, but it's also repeating a kind of engagement that Raphael has in *SECONDARY* with wet clay, although this time with casts of Olympic weights instead of hex dumbbells.

What is it like to bring back *DRAWING RESTRAINT* in the specific context of the *SECONDARY* exhibition? There is an instinct that I often have with exhibitions to bring some of the action and choreography of my work into the installation, out of frustration for the static state of an exhibition situation. *DRAWING RESTRAINT* at Cartier brings some of that choreography into the gallery. In addition, as part of the Nomadic Nights program at Cartier (1), all of the soloists and the composer Jonathan Bepler will stage performances of their own work throughout the run of the show. Some of those performances will use vocabulary from *SECONDARY* and some will not.

Another aspect of the exhibition life of this work is that you are staging it in multiple distinct shows in May and June: Gladstone (NYC), Sadie Coles HQ (London), Regen Projects (LA), and Galerie Max Hetzler (Paris) in addition to the Cartier Foundation. My mind goes to the core event of *SECONDARY*, the 1978 tragic hit which was simulcast and then widely broadcast across sports media, viewed over and over by Americans, and 11-year-old Matthew.

The repetition of the hit via broadcast, and the subsequent scale it took on as a cultural image, abstracts that event into an emblem of the violence within American football. How are you thinking about the work functioning simultaneously in different sites? The thought of staging these exhibitions simultaneously was appealing to me for the reason that there is, let's say, an initial moment of action which took place at the studio and these exhibitions take that material and place it in five places at once, much in the way that simulcast broadcast works. I tend to think about exhibitions as a site of action, and one that is mediated by the architecture and by the city.

COLLAPSE

Sculptures in this body of work returns to weight training benches and racks, which we know from earlier works like *Transexualis* (1991), and seems to have both a shared and shifted relationship to the body and their material than that early sculpture. Yeah, I was thinking about how *Transexualis* functioned, as an apparatus but also as a figure. It is shown within this very specific environment, a walk-in cooler. There is a kind of vulnerability in that body, even if the work was less explicitly about vulnerability. The object wouldn't hold itself together without the condition of the freezer. In the case of the new sculptures, there are accessories that are held by or draped over the scaffolding of the ceramic power racks such that the stress in the ceramic can really be seen and felt.

I always felt like *Transexualis* immediately felt vulnerable, or solicited vulnerability, the moment you step into that cooler. With the new ceramic sculptures, vulnerability is located somewhere else. It is brittle when fired and a capricious material to work with, which brings a different risk and temporality to the work. With clay, those contingencies happen in the making process instead of the exhibiting process. Yet the tension of your early sculpture is still present in these ceramic sculptures. One of the things that compelled me to make this body of work largely in ceramic was for that reason, for the inherent fragility in the material and for the qualities of chance that goes into working with it. I was also interested in the way that stress registers in the material and how it becomes visible in the sagging and tearing. There is an explicitness in ceramic.

It's hard not to make the correlation because you mentioned your choice to work with older bodies for this work: your earlier work is in petroleum and plastic—these are flexible, forgiving materials. Ceramic is maybe the most rigid, the driest and

most brittle medium. Is a correlation with getting older and ageing a part of this material choice? It is interesting to think about the range of materials from the work in the nineties, as you're pointing out failure was certainly a part of that work, and yet that range of material was really focused around a kind of flexibility or pliability. I was attracted to these materials that you could literally put inside your body or you could imagine inside your body, both in terms of material choices and in terms of forms. I wanted for that work to feel like it could pass in and out of the body, whether that body was a literal body or a kind of imagined larger sense of the body. The range of materials and forms within *SECONDARY* is really operating differently.

You brought up the other day this idea of collapse as it relates to the casting process and working with ceramic, which becomes fixed once fired. What does it mean to cast an object that is in a state of collapse? With clay, the casting of the object is only the beginning of the process of capturing the form. The cast object continues to move as it dries and during the process of firing. So, the notion of collapse is protracted in a pretty compelling way. The material also brings a vast history of ceramic making to the table.

Yes. I'm wondering if that also relates to the way you are addressing a larger cultural context in this work, on the level of material and also of narrative. I'm definitely interested in taking an event that's very specifically American, and after staging the work in my studio, in an American context, exhibiting the work in Europe. I think it is compelling because the tradition of violence and spectatorship that we are talking about isn't solely American. ■

1 Another event as part of the Nomadic Nights program at Cartier, the *Cremaster Cycle* will be screened at the Christine Cinéma Club in Paris on June 29th and 30th, 2024.

Andrea Nitsche-Krupp is Exhibitions Curator at the Institute of Contemporary Arts (ICA) London (recently, Rheim Alkadhi: Templates for Liberation, Aria Dean: Abattoir, and Gray Wielebinski: The Red Sun is High, the Blue Low). She was previously Assistant Curator of Media Arts at the San Francisco Museum of Modern Art and holds a PhD from New York University's Institute of Fine Arts.

Matthew Barney

Né en born in 1967 à in San Francisco
Vit et travaille à lives and works in New York
Représenté par represented by Gladstone Gallery,
Sadie Coles HQ, Regen Projects, Galerie Max Hetzler
Expositions personnelles récentes (sélection)

Recent solo shows (selection):

2024 *SECONDARY*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris; *SECONDARY: object replay*, Gladstone Gallery, New York; *SECONDARY: light lens parallax*, Sadie Coles HQ, Londres; *SECONDARY: commencement*, Regen Projects, Los Angeles; *SECONDARY: object impact*, Galerie Max Hetzler, Paris
2023 *SECONDARY*, Matthew Barney Studio, New York
2022 *Drawing Restraint*, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa
2019 *Redoubt*, Yale University Art Gallery, New Haven, UCCA Center for Contemporary Art, Pékin, Hayward Gallery, Londres

Transexualis (incliné) — HYPERTROPHY (pectoralis minor) H.C.G. 1 — JIM BLIND (m.) hypothermal penetrator \ OTTO: BodyTemp. 77°. 1991. Glacière, banc de déclin en vaseline formée et coulée, gonadotrophine chorionique humaine, spéculum, silicium, 2 vidéos walk-in cooler, formed and cast petroleum jelly decline bench, human chorionic gonadotropin, speculum, silicon, 2 videos. (Ph. Susan Einstein; Court. l'artiste et Gladstone Gallery; Coll. San Francisco Museum of Modern Art; © Matthew Barney)

