

# CADY NOLAND

27.10.18–31.03.19



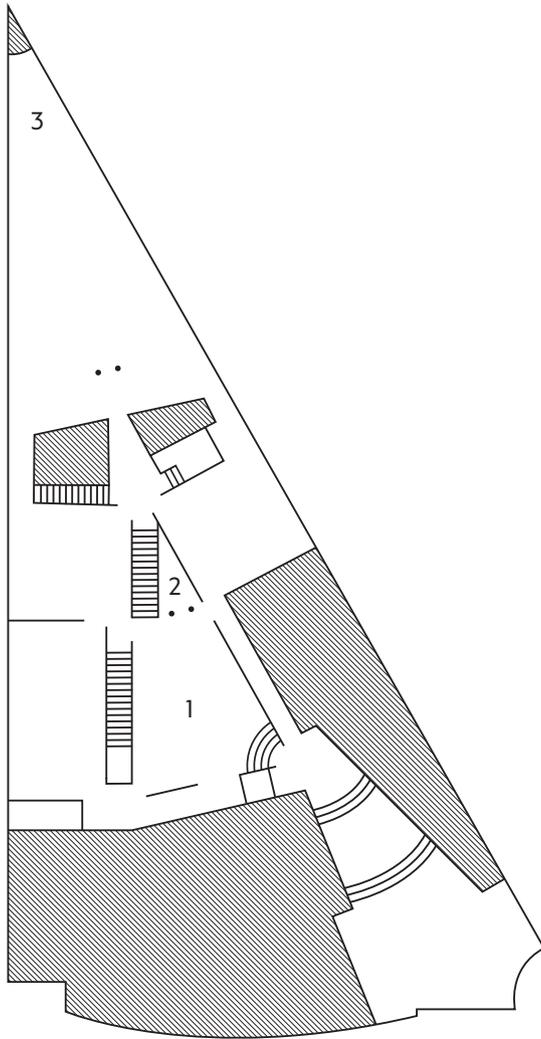
CADY NOLAND



Gewalt findet in der Moderne ihren Ausdruck nicht allein im sozialen Handeln, sondern auch in allgegenwärtigen Objekten, in Anlagen oder urbanen Strukturen. Die Härte der Aggression liegt in Formgebung wie Material: Die geometrische Strenge suggeriert Funktionalität, das zurückgeworfene Licht der metallischen Oberflächen schafft Distanz. Form, Glanz und Härte der widerständigen Materialien bezeugen Stärke und Macht und verleihen den Gegenständen eine unmittelbare Brutalität. Cady Noland (\* 1956) legt in ihren Arbeiten jene Gewalt frei, die uns in Szenarien der räumlichen wie ideologischen Grenzziehung tagtäglich begegnet. Damit entblößt sie die vermeintliche Neutralität von Material und Form. Die scheinbar scharfe Trennung zwischen Objekten und Subjekten verschwimmt, die unablässigen Wechselwirkungen werden evident.

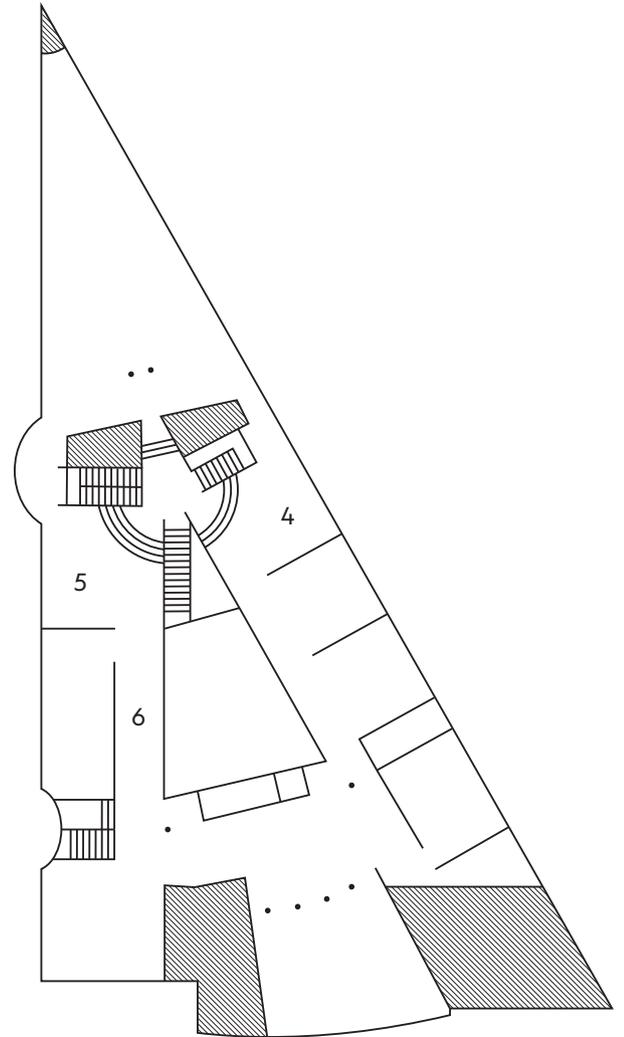
Die US-amerikanische Flagge, Holzkohlegrill, Zaumzeug, Cowboysattel und Waffen sind Symbole US-amerikanischer Identität. Der Mythos des amerikanischen Traums, den Noland scheinbar naiv ernst nimmt, ist jedoch zu einer globalisierten Wirklichkeit geworden: Verherrlichung von Gewalt, radikale Individualisierung, Konsum als Antrieb und Erfüllung, Kampf durch Ausschluss und Abgrenzung. Barrieren, Gatter und Zäune zeugen in ihrem Werk von den physischen und symbolischen Manifestationen, die Öffentlichkeit erzeugen und Teilhabe ausschließen. Allein Prothesen, wie Gehhilfen, Greifer und Blindenstöcke, eröffnen den nicht „Leistungsfähigen“ Zugang zum öffentlichen Leben. Hingegen wird Teilhabe an der Öffentlichkeit vielen Prominenten auferlegt. Ihre unfreiwillige Objektwerdung ist die Voraussetzung für den martialischen Umgang mit ihnen. Als empathielos wie ein Psychopath beschrieb Noland bereits 1987 in ihrem Aufsatz *Zu einer Metasprache des Bösen* die US-amerikanische Gesellschaft, die gegenwärtig weltweit zur Realität geworden ist.

## Ebene 1



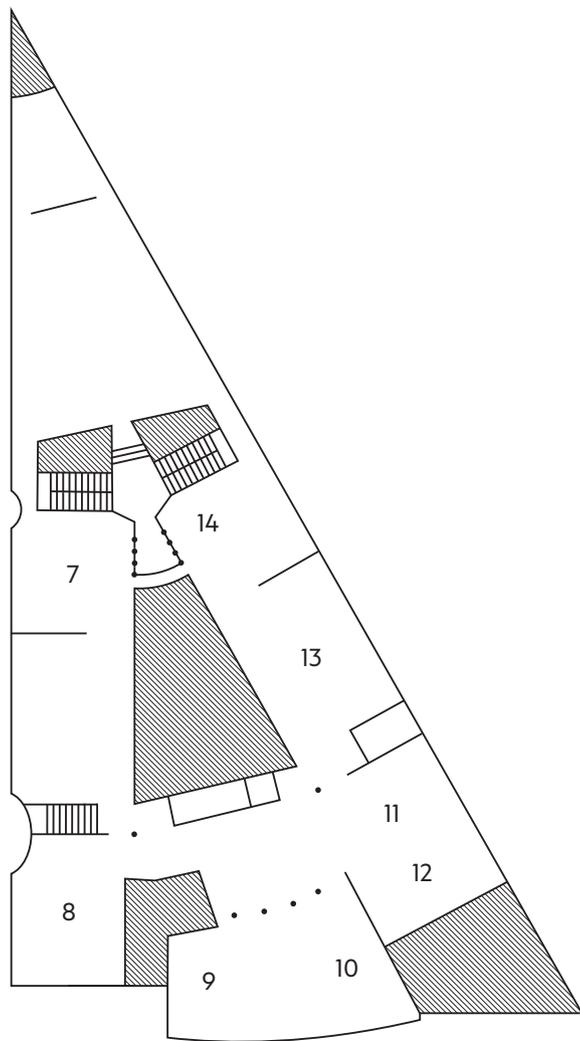
1. Publyck Sculpture
2. Awning Blanks
3. Tower of Terror

## Ebene 2



4. Frame Device
5. Stockade
6. Model With Entropy

## Ebene 3



- 7. Tanya as a Bandit
- 8. Celebrity Trash Spill
- 9. Industrial Park
- 10. Institutional Field

- 11. Untitled (William Randolph Hearst)
- 12. Untitled (SLA)
- 13. Deep Social Space
- 14. Real Teenman Bastard Pavillion—The Annex

- 1. *Publyck Sculpture*, 1994
- 2. *Awning Blanks*, 1990
- 9. *Industrial Park*, 1991
- 10. *Institutional Field*, 1991
- 14. *Real Teenman Bastard Pavillion—The Annex*, 1990

Zäune, Mauern, Schaukeln oder auch Schilder: Alles was im öffentlichen Raum steht, kann und muss als öffentliche Skulptur wahrgenommen werden. Denn jedem Objekt geht eine Material- wie Formgebung voraus. Alle Objekte prägen unsere Wahrnehmung, unsere Bewegung, unser Empfinden und Denken. Der öffentliche Raum ist keiner, der allein von uns gestaltet wird, sondern durch die Grenzziehungen zwischen öffentlich und privat, institutionell und kommerziell geformt wird.

Während ein Zaun, eine Mauer oder eine Absperrung strikt den Zugang für einige Wenige ermöglichen, schließen sie klar und hart die vielen anderen aus oder ein. Wie wir uns in der Stadt, im Park oder auf einem Spielplatz bewegen und geben, unterliegt den Regulierungen wie ideologischen Vorstellungen der jeweiligen Institutionen. Markisen, Schutzdächer oder Außenwerbungen besetzen und kommerzialisieren gleichsam den öffentlichen Raum.

Alltäglich bewegt sich jeder durch diese verschiedenen Formen struktureller Gewalten, die uns so gewohnt in ihrer permanenten Penetranz ihre Gewalttätigkeit verblenden lassen. Cady Noland legt diese abstrakten Formen von Gewalt in ihren ganz einfachen gegenständlichen wie abstrahierten Skulpturen frei und lässt uns damit die eigene Sensibilität und Widerständigkeit spürbar werden.

### 3. *Tower of Terror*, 1993

Die reduzierte und einheitliche Farbigkeit des Aluminiumgusses und der schweren Aluminiumständer treibt das Gegenständliche in *Tower of Terror* wie auch in anderen Werken (*Gibbet*, *Beltway Terror*) von Cady Noland in die Abstraktion. Indem Noland Form und Material kontrolliert und abstrahiert, legt sie präzise die Härte frei, die den Objekten in ihrem sozialen Gebrauchs- oder Funktionszusammenhang eigen ist. Der dreifache Pranger verliert unter der glänzenden Oberfläche seinen veralteten Charakter, es bleibt seine Bestimmung, Menschen vernichtend zu demütigen und der Häme preiszugeben. Vielleicht wirkt er umso grausamer in die Gegenwart hinein, als öffentliche Zurschaustellung, etwa durch die virale und unkontrollierbare Verbreitung in sozialen Medien, eine neue Aktualität gewinnt.

### 4. *Frame Device*, 1989

Die Gehhilfen in der Arbeit *Frame Device* sind dysfunktional, aber zugleich präzise an den Stützen der geschlossenen Anlage angebracht. Sie halten den Innenraum, auch wenn sie unbrauchbar sind. Sie zeugen von Gebrechlichkeit und Beschränkung. Sie lassen daran denken, dass gesellschaftliche Teilhabe zwar ausgeschlossen werden kann, es aber kein wirkliches Außen gibt. Der erzeugte gesellschaftliche Ausschluss, wie er von den Gehhilfen in der Arbeit *Frame Device* sichtbar gemacht wird, ist immer Bestandteil des Innen, welches ohne ihn gar nicht als solches existieren könnte. *Frame Device* gleicht einer „Arena der Gesellschaft“, die Noland in *Zu einer Metasprache des Bösen* (1987) beschreibt. Darin wird das Spiel zwischen den Gewinnern, den „Helden“, vorrangig auf dem Rücken der uneingeweihten Verlierer ausgetragen.

### 5. *Stockade*, 1987/1988

„Stockade“ (dt. Palisade/Umzäunung) bezeichnet eine Reihe massiver Zaunpfähle, die eine Verteidigungslinie bilden oder ein Gefängnis umschließen. Die formale Reduktion von *Stockade* in Farbe und Form geht mit einer inhaltlichen Verdichtung und Übertragung der titelgebenden Umzäunung einher. So erzeugen die unbrauchbar ineinandergehakten und mit den Stangen verkeilten Gehhilfen eine nicht minder grausame Assoziation an die physische Beschränkung von Zugang und Teilhabe. In dem gleichen Verhältnis von abstrakter Anlage (*stock market*) und konkreter Auswirkung (gesellschaftliche Ungleichheit) ist die Tabelle der New Yorker Steuerbehörde lesbar, die zur Ermittlung der Einkommenssteuer dient und unmittelbar den Platz in einer auf ökonomische Werte ausgerichteten Gesellschaft manifestiert.

### 6. *Model With Entropy*, 1984

Die Gegenstände in *Model With Entropy* sind gebraucht, abgewetzt, übersät mit Inschriften. Aneinandergereiht und an einen Baseballschläger montiert, bilden sie eine körperlose Trophäe: Der Helm schützt nicht mehr den Kopf des Fußballspielers, das Buch wird nicht mehr gelesen, kein Körper, der durch den Sicherheitsgürtel an seinem Platz gehalten wird, ein leerer Handschuh, aus dem Basketball ist die Luft entwichen. Das Modell, das vielleicht eine Theorie veranschaulichen sollte, zeigt sich erschöpft, müde, abgetragen. Sport als soziales Modell der Gesellschaft mit seinen Idealen, seinem Körperkult, seinen Ausschlussmechanismen, hat ausgedient – vielleicht ist dies die Verwandlung eines Zustands in einen anderen, die in der Entropie anklängt.

## 8. *Celebrity Trash Spill*, 1989

Zigaretenschachteln, Sonnenbrillen, Zeitungen, Kleidung-Insignien der Konsum- und Celebritykultur- liegen achtlos über demoliertem Kameraequipment verstreut. In seiner Ereignishaftigkeit haftet *Celebrity Trash Spill* die Unmittelbarkeit eines Tatorts an. Die Titelseite der New York Post vom 13. April 1989 verkündet den Tod Abbie Hoffmans. Der Aktivist und Anarchist wurde in den 1960er-Jahren als Mitbegründer der Youth International Party („Yippies“) und Mitglied der pazifistischen Gruppierung Chicago Seven durch aufsehenerregende Protestaktionen bekannt und gilt als Ikone der Gegenkultur und Antikriegsbewegung.

Noland ruft die pervertierte Sensationsbegierde auf, die das mediale Bild von zu Celebrities oder Antihelden stilisierten Personen hervorzurufen vermag: die omnipräsente Fotografie des J.-F.-Kennedy-Mörders Lee Harvey Oswald, die unzähligen Titelstorys des Manson-Clans oder das Schicksal der unter Alkoholismus leidenden First Lady Betty Ford. „You consume all of these celebrities each week, then you turn them into trash“, so Noland in einem Interview mit Michèle Cone 1990. Die Macht- und Gewaltausübung von Boulevardmedien, die Menschen zu einer konsumierbaren Ware degradiert, wird offenbar. Wie die achtlos weggeworfenen Gegenstände werden diese aus der Aufmerksamkeitsökonomie entsorgt und bleiben allein als jederzeit abrufbare, fotografisch vervielfältigte, mediale Objekte zurück.

## 7. *Tanya as a Bandit*, 1989

11. *Untitled (William Randolph Hearst)*, 1990

12. *Untitled (SLA)*, ca. 1989

Indem Cady Noland ihre Siebdrucke auf Aluminium druckt, sie skulptural im Raum platziert oder beiläufig an die Wand lehnt, verräumlicht sie das Bild, macht seine Gegenständlichkeit greifbar. Als Siebdrucke auf dem kalten Metall, werden die Dargestellten zu leblosen Objekten- die Fotografien ihrer verführerischen Leichtigkeit beraubt. Noland greift auf Strategien der Boulevardpresse zurück, die „Berühmtheiten entwirft und ‚zurechtstutzt‘, sie aufbläst und ... sie auf Foto-Objekte reduziert, um dann diese Objekte zu animieren“ (aus: *Zu einer Metasprache des Bösen*, 1987).

*Tanya as a Bandit* zeigt vergrößert das inszenierte Bild, mit dem sich Patty Hearst öffentlich der SLA Group anschloss. Das Foto sorgte 1974 für eine Mediensensation: Die von der SLA entführte Enkelin von William Randolph Hearst wurde während ihrer Gefangenschaft selbst Teil der Gruppe. Nach der ostdeutschen Guerillakämpferin und Genossin Che Guevaras, Tamara Bunke, nahm Hearst den Namen „Tanya“ an. Hearst, das Schlangensymbol und eine weitere Waffe sind ausgeschnitten, als sei die Aluminiumplatte noch das originale Zeitungspapier. Wie ein Sockel funktioniert die Nachrichtenmeldung, die Hearst mit „NOW A SUSPECT“ (Jetzt eine Verdächtige) bezeichnet, nachdem sie am 16. Mai 1974 nach einem gescheiterten Überfall auf ein Sportgeschäft in Los Angeles mit einer Waffe um sich schoss.

*Untitled (William Randolph Hearst)* bildet großformatig den amerikanischen Medientycoon und Multimillionär William Randolph Hearst ab. Hearst etablierte Ende des 19. Jahrhunderts in einem Konkurrenzkampf mit Joseph Pulitzer die Form der reißerischen Berichterstattung, die seitdem „Yellow Press“ genannt wird. Mit einer Kette von fast 30 Zeitungen in ganz Amerika schuf er das größte Zeitungs- und Zeitschriftenimperium der Welt. Der Sensationsjournalismus seiner Publikationen wurde zum dominanten Narrativ der Medienbranche. Dennoch blieben Hearsts Versuche, eine politische Karriere aufzubauen, erfolglos. Sein Wahlplakat steht so als Relikt seines Scheiterns, in direkter Weise politischen Einfluss auszuüben.

*Untitled (SLA)* lässt schemenhaft eine zerrissene Zeitungs-fotografie mit Mitgliedern der linksradikalen revolutionären Organisation „Symbionese Liberation Army“ (SLA) erkennen, die von 1973 bis 1975 in den USA aktiv war. Ihr Anführer Donald DeFreeze, alias „General Field Marshal Cinque“, benannte sich nach Joseph Cinqué, der 1839 eine Sklavenrebellion angeführt hatte. Die SLA veröffentlichte mit „Symbionese Liberation Army Declaration of Revolutionary War & The Symbionese Program“ ein Manifest, in dem sie die symbiotische Vereinigung als Geflecht aus verschiedenen Körpern und Organismen begreift: als Einheit aller linksgerichteten, feministischen und antikapitalistischen Überzeugungen. Ihr Symbol, die siebenköpfige Kobra, basierte auf den Prinzipien der Kwanzaa, ein in den USA unter Afroamerikanern verbreitetes einwöchiges Fest. Die Köpfe repräsentierten: Einheit, Selbstbestimmung, kollektive Arbeit und Verantwortung, kooperative Wirtschaft, Bestimmung, Kreativität und Glaube. Die Gruppe führte einen Guerillakrieg, welcher besonders durch die Geiselnahme von Patty Hearst große mediale Beachtung fand.

### 13. *Deep Social Space*, 1989

Eine klare Anordnung von Stangen bildet in *Deep Social Space* das Gerüst für eine Ansammlung von Gegenständen, die umgedreht, aufgehängt, auf den Boden gelegt, gestapelt oder aneinander gelehnt sind. Der Hausrat wirkt wie totes Inventar, das, gleichermaßen sorgfältig verräumt wie achtlos beiseite gelassen, zu einer Bestandsaufnahme sozialen Lebens angeordnet ist. Formal wiederholen sich die Gitter, die Roste, die konstruktiven Stangenelemente. Durchlässig und trennend, haltend und abweisend, ordnend und eingrenzend bilden sie eine Grundstruktur. Das Arrangement wirft Fragen nach den Besitzverhältnissen auf, der Unterteilung in Garten, Haus oder Hof, die Abschirmung von Blicken durch den Paravent. Die Gegenstände zeugen von einer abwesenden menschlichen Interaktion, die durch die Gegenstände orchestriert wird: grillen, gemeinsam essen, reiten, nationale Identifikation, Kommunikation, Konsum, Werbung. Es ist keine zufällige Begegnung der Gegenstände, kein surreales Szenario, sondern eine Materialisierung sozialen Lebens. Die Beharrlichkeit, in welcher die Gegenstände niemals mehr zu sein scheinen, als sie sind – wirken sie armselig, aufreizend, potent, gewalttätig oder grausam – macht in *Deep Social Space* deutlich, wie machtvoll Objekte in ihrer Präsenz das menschliche Verhalten dirigieren, das Soziale vermitteln und performen.

# Werkliste

## Cady Noland

\* 1956, Washington, D.C. (US) – lebt in New York (US)

*Model With Entropy*, 1984. Baseballschläger, American Football Helm, Buch auf Holzplatte montiert, Fensterreinigergürtel, Baseballhandschuh, Basketball, Privatsammlung (FR)

*Percussion and Cartridge Revolvers*, 1984. Handbuch für Feuerwaffen auf Holzplatte montiert, Holzstock, mehrere Karabinerhaken, Handschellen, Trillerpfeife, Lederschnallen, Kordel, mehrere Metallringe, Sammlung Larry Gagosian (US)

*Pedestal*, 1985. Fußmatte, Gürtel, Sitzkissen, Sammlung Ringier (CH)

*Push Papers*, 1986. Wandhalterung, diverse Metallringe, Schlagstockhalterung, Abzeichen an Kette, Lederetui mit Bleistift, Fachzeitschrift für Feuerwaffen in Schutzfolie, Privatsammlung (US)

*Cart Full of Action*, 1986. Einkaufswagen, Felgen, Rückspiegel, Auspuff, Motoröl, Batterieladegerät, verschiedene Kunststoffe, ölasierte Autopflegeprodukte, Sammlung Art Gallery of Ontario, Toronto (CA); Schenkung von Vivian und David Campbell, 1999

*Guns*, 1986/1987. Schwarzweißkopie, Klebeband, Klammer, Sammlung Goetz, München (DE)

*Untitled*, 1986/2018. Patronen, Handgranate, Coca-Cola-Dose, Bierdose, Sheriffstern in Plexiglas gegossen, Leihgabe der Künstlerin und einer europäischen Sammlung

*Untitled*, 1986/2018. Metallgliederkette, Marshallmarke, Sicherheitspolizeimarke in Plexiglas gegossen, Leihgabe der Künstlerin und einer europäischen Sammlung

*Shuttle*, 1987. Verchromte Wandhalterung, Werkstattwagen aus Metall, Autozubehör, Felge, Auspuff, Sicherheitsgurtschnalle, Plastikverschaltung, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US)

*The Mirror Device*, 1987. Verchromte Metallstange, Handschellen, Leuchtpistole, Kosmetikspiegel, Sammlung Larry Gagosian (US)

*Untitled*, 1987. Siebdruck auf Aluminium, Sammlung Bob Nickas (US)

*Stockade*, 1987/1988. Gerüststangen, Stützen, drei Gehhilfen, Steuertabelle des Staates New York, EXIT-Schildvorlagen, Verkaufsgestell für Briefkuverts, diverse Metallringe, Sammlung Art Gallery of Ontario, Toronto (CA); Schenkung von Vivian und David Campbell, 1999

*Bloody Mess*, 1988. Zwei Gummimatten, Fußabstreifer, Metallkorb mit Handschellen, zwei Stoßdämpfer, elf Bierdosen, drei Scheinwerferlampen, Polizeiequipment, Polizeimütze, Zapfhahn, Bierflasche, Reflektor, Rückspiegel mit Halterung, Metallkorb, Metallrohr, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*Basket of Action*, 1988. Metallkorb, Starthilfekabel, Metallgliederkette, Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds (CH)

*Untitled (SLA)*, ca. 1989. Siebdruck auf Acetat, San Francisco Museum of Modern Art (US); Aus dem Nachlass von John S. Caldwell

*Untitled*, 1989. Metallkorb, Autoersatzteile, Bierdosen, Metallgliederkette, Autopolitur, Keilriemen, Privatsammlung; Courtesy Luhring Augustine, New York (US)

*Untitled (Walker)*, 1989. Gehhilfe, amerikanische Flagge, Kleiderstange, Metallkorb, Privatsammlung (UK)

*Booth – The Big Plunge*, 1989. Siebdruck auf Aluminiumplatte Sammlung S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Ghent (BE)

*Celebrity Trash Spill*, 1989. Zeitungen, Zeitschriften, drei Fotoapparate mit Equipment, Objektive, Kamerastative, Mikrofon, Hemd, fünf Sonnenbrillen, Fußmatte, Gummimatten, Zigarettenschachtel, Kunstmuseum

Liechtenstein, Vaduz (LI)  
*Corral Gafes*, 1989. Metallgatter, Zaumzeug, Munitionskette, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (IT)

*Crate of Beer*, 1989. Metallkorb, Bierdosen, Gepäckspanner, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*Dead Space*, 1989. Gerüststangen, Sammlung Peter Fleissig (US)

*Deep Social Space*, 1989. Gerüststangen, Stützen, verchromte Stangen, amerikanische Flagge, Grill mit Handschellen, Paravent, Krücke, Wagen mit Briefkasten und Kartoffelchips, Metallkorb mit Bierdosen, Brötchen, orthopädische Binde, Pferdesattel mit Decken, Notenständer mit Kuhglocken, diverse Metallgitter und -gestelle, diverse Holz- und Metallringe, diverse Objekte, Sammlung Udo und Anette Brandhorst, München (DE)

*Frame Device*, 1989. Metallstangen, Stützen, zwölf Gehhilfen, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*Objectification Process*, 1989. Gehhilfe, eingerollte amerikanische Flagge in der Verpackung, verschiedene Gitter und Roste, Metallgliederkette, zwei Metallösen mit Plastikring, The Institute of Contemporary Art Boston (US); Versprochene Schenkung von Barbara Lee, The Barbara Lee Collection of Art by Women

*Oozewald*, 1989. Siebdruck auf Aluminiumplatte, amerikanische Flagge, Coca-Cola-Trinkbecher, Metallständer, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US)

*Oswald Shot Cut-Out*, 1989. Originalphotographie collagiert, Sammlung Goetz, München (DE)

*Pipes in a Basket*, 1989. Metallkorb, amerikanische Flagge, Patronengürtel, Handschellen, Metallrohre, Sammlung Peter Fleissig (US)

*Rail*, 1989. Gerüststange, Handschellen, Paketschein, Privatsammlung (UK)

*Sideways Grab*, 1989. Wandhalterung, Metallschelle, diverse Metallringe, Metallgliederkette, amerikanische Flagge, Greifer, verchromtes Metallgestell, Privatsammlung (US)

*Tanya as a Bandit*, 1989. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Bandana-Tuch, Metallständer, Sammlung Udo und Anette Brandhorst, München (DE)

*The Big Shift*, 1989. Gerüststange, neun amerikanische Flaggen, Handschellen, Metallrost, Grillrostzange, Sprühpumpe, Lederschlaufe, Gepäckspanner, Equalizer Metallverblendung, diverse Karabinerhaken, diverse Metallringe, Sammlung Jeffrey Deitch (US)

*The Big Shift (drawing)*, 1989. Drei Polaroids mit Klebeband auf Papier collagiert, Sammlung Jeffrey Deitch (US)

*Untitled (Double Texas License Plate)*, 1989. Xeroxdrucke, Büroklammern in Originalrahmen, Sammlung Barbara und Howard Morse (US)

*Mutated Pipe*, 1989. Gerüststange, Fensterkurbel, Lederschnalle mit Karabinerhaken, Paradestock, Suspensorium, Steuertabelle des Staates New York, Metallrost, Zaumzeug, amerikanische Flagge, diverse Metallringe, Schnürsenkel, MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST, Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST, Frankfurt am Main (DE), Kunstmuseum, St. Gallen (CH), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (LI)

*The Big Slide*, 1989. Verchromte Wandhalterung, diverse Metallrohre, Wandhaken, Telefonkabelboxen aus Kunststoff, Gehstock für Blinde, Drahtgeschirrspülgestell, zwei Amerikanische Flaggen, Nylonflagge, Kordel, Greifer, Metallhalterung, Wandhaken, diverse Metallringe, große Büroklammer, The Art Institute of Chicago (US); Schenkung von Donna und Howard Stone zu Ehren von James Rondeau

*Saloon Stairs, Blank with Extra Wood*, 1990. Holzkonstruktion, Privatsammlung (DE)

*Untitled (William Randolph Hearst)*, 1990. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Leihgabe der Künstlerin (US)

*Vet-“Head” with Metal Plate*, 1990. Holzplatte, amerikanische Flagge, Metall, Halstücher. Sammlung Bob Nickas (US)

*Awning Blanks*, 1990. Aluminiumgestelle, Sammlung S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Ghent (BE)

*Cowboy Bullethead Moviestar*, 1990. Aluminiumplatte, Metallständer, Privatsammlung (US)

*Enquirer Page with Eyes Cut Out*, 1990. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Gepäckspanner, San Francisco Museum of Modern Art (US); Schenkung von Frances und John Bowes, Collectors Forum, Shirley Ross Davis, and Byron R. Meyer

*Truck Rack Blank*, 1991. Gerüststangen, Verbindungselemente, Museum Ludwig, Köln (DE); Schenkung an die Kunststiftung im Museum Ludwig von Gaby und Wilhelm Schürmann 2009

*Untitled (Patty in Church)*, 1991. Siebdruck auf Papier in Originalrahmen, Sammlung Ringier (CH)

*Untitled*, 1991. Siebdruck auf Papier in Originalrahmen, Sammlung Larry Gagosian (US)

*Industrial Park*, 1991. Maschendrahtzaun, Sammlung Eric Decelle (BE)

*Institutional Field*, 1991. Maschendrahtzaun, Sammlung Eileen und Michael Cohen (US)

*Untitled (Triptych)*, 1991/1992. Metallplatten in Originalrahmen, Leihgabe der Künstlerin (US)

*Untitled*, 1992. Siebdruck auf Papier in Originalrahmen, Sammlung Larry Gagosian (US)

*12'6" Chainlink Fence*, 1992. Maschendrahtzaun, Sammlung Larry Gagosian (US)

*Untitled (Flag)*, 1992. Siebdruck auf Aluminium-Wabenverbundplatte, Privatsammlung (US)

*Charlie Two Face*, 1992/1993. Schwarzweißkopie collagiert, Sammlung Goetz, München (DE)

*Eye Candy*, 1993. Schwarzweißkopie collagiert, Klebeband, Sammlung Goetz, München (DE)

*Eye Cut Out Charles Manson*, 1993. Schwarzweißkopie collagiert auf Papier, Sammlung Goetz, München (DE)

*Martha Mitchell*, 1993. Schwarz-weißkopie collagiert, Kleber, Sammlung Goetz, München (DE)

*Untitled (Manson/Rivera)*, 1993/1994. Collage aus Fotokopien, Klebeband auf Schaumstoffkarton, Privatsammlung (US)

*Gibbet*, 1993/1994. Metall mit Aluminiumblech furniert, amerikanische Flagge, Aluminiumbank, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*Beltway Terror*, 1993/1994. Metall mit Aluminiumblech furniert, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*IMPACT ON THE IMAGE*, 1993/1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, The Broad Art Foundation, Los Angeles (US)

*My Amusement*, 1993/1994. Holz mit Aluminiumblech furniert, Stahlplatten, Metallkette, Weißwandreifen, San Francisco Museum of Modern Art (US), Schenkung von Emily L. Carroll und Thomas W. Weisel, Jean und Jim Douglas, Mimi und Peter Haas, Diane M. Heldfond und Leanne B. Roberts

*SHAM DEATH*, 1993/1994. Siebdruck auf Aluminium-Wabenverbundplatte, The Broad Art Foundation, Los Angeles (US)

*Surrounded!!!*, 1993/1994. Siebdruck auf Stahlplatte, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford,

Connecticut (US); The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund

*Tower of Terror*, 1993. Metall mit Aluminiumblech furniert, Aluminiumbank, Metallkette, Vorhängeschlösser, Schlüssel, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US)

*Trashing Folgers*, 1993/1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Sammlung FRAC Grand Large-Hauts-de-France, Dunkerque (FR)

*Untitled (Brick Wall)*, 1993/1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich (CH)

*Walk and Stalk*, 1993/1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, San Francisco Museum of Modern Art (US); Schenkung von Vicki und Kent Logan

*Untitled*, 1994. Siebdruck auf Aluminium-Wabenverbundplatte, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*Joan, is there one law?*, 1994. Siebdruck auf Stahlplatte, The Art Institute of Chicago (US); Schenkung von Marilyn und Larry Fields

*Untitled (Jacqueline Kennedy Onassis)*, 1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut (US); The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund

*Not Yet Titled*, 1994. Maschendrahtzaun, Hamburger Kunsthalle (DE); Geschenk der Künstlerin anlässlich der Eröffnung der Galerie der Gegenwart, 1997

*Publyck Sculpture*, 1994. Holz mit Aluminiumblech furniert, Stahlplatten, Metallgliederketten, drei Weißwandreifen, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US)

*The Poster People*, 1994. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut (US); The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund

*Untitled (Brick Wall)*, 1994/1995. Siebdruck auf Aluminiumplatte, Privatsammlung (US)

*(NOT YET TITLED)*, 1996. Pappkarton, Lackgrund und Aluminium-Farbspray, MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Erworben mit großzügiger Unterstützung der Partner des MMK

*Untitled*, 1997/1998. Weißwandreifen, Aluminiumrohr, Leihgabe der Künstlerin (US)

*A Piece*, 1998. Kunststoffsağblöcke, Acryl auf Holz, Sammlung Ringier (CH)

*Untitled*, 1999. Kunststoffsağblöcke, Acryl auf Holz, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich (CH)

*Untitled*, 1999. Papprolle mit schwarz-weiß industriell bedrucktem Papier bezogen, Leihgabe der Künstlerin (US)

*Untitled (Small tires)*, 2005. Gummiräder mit Felge, Gewindestange, Leihgabe der Künstlerin (US)

*Untitled*, 2008. Metallkorb, zwei Motorradhelme, Filmspule, drei U-Bahn-Haltegriff, Metallwappen, Sammlung Walker Art Center, Minneapolis (US); Schenkung der Künstlerin und Helen van der Mij-Tcheng, im Austausch, 2009

**Diana Balton mit Cady Noland** 1958, Detroit (US)–2013, New York (US) \* 1956, Washington, D.C. (US)–lebt in New York (US)

*Eat Yer Fucking Face Off!!*, 1990. Siebdruck auf Kunststoff, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (NL)

*Nuts 'N' Shit*, 1990. Emaille auf Stahl auf Aluminiumrahmen montiert, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*Real Teenman Bastard Pavillion–The Annex*, 1990. Siebdruck auf Holz, Privatsammlung (DE)

## **Verletzen, Wetten, Kontrollieren:**

### **Rückblick auf eine Metasprache**

Diedrich Diederichsen

#### MASSENMÖRDER UND MASSENKULTUREN

Schon vor dessen Wahl zum Präsidenten der USA haben Literaturwissenschaftler die vielen Stellen aus Bret Easton Ellis' in den 1980er-Jahren geschriebenen und 1991 erschienenem Roman „American Psycho“ herauspräpariert, in denen die mordende und folternde Hauptfigur des Romans sich in Lob und Verehrung auf den heutigen Amtsträger bezieht, der damals noch ein einfacher Bauunternehmer und Milliardär in New York war: Patrick Bateman, diese berühmteste Hauptfigur von Ellis, verkörpert die erste Version einer neuen bösen Subjektivität, die seine Zeitgenossen vor allem aus ihrer Negativität erklärten, also durch das, was ihr fehlte: Den Psycho scheint vor allem die Abwesenheit von Moral, von Empathie, von Humanität auszumachen. Von seinen Vorgängern in amerikanischer Realität und Fiktion, all den Serien- und Massenmördern, für die sich die Jugend- und Undergroundkultur in den Postpunk-Jahren ab 1985 wieder so massiv interessierte, von Ed Gein bis Charles Manson, unterscheidet ihn vor allem eine soziale Komponente: Bateman ist kein sozialer Outcast, er ist kein Sonderling; im Gegenteil, seine Fantasien und Strategien richten sich auf die soziale Welt, er hasst Verlierer und interessiert sich für Gewinner. Diejenige Lesart dieses Romans, die sich schließlich am häufigsten durchsetzte und viele Rezeptionsstränge bis heute bestimmt, besagt, dass die maximale Empathielosigkeit und Skrupellosigkeit des Massenmörders nun, Ende der 1980er-Jahre, mit der Persönlichkeit des maximal an die Erfordernisse des Kapitalismus angepassten, avanciertesten Nutznießers von dessen avanciertester Form, des Finanzkapitalismus, identisch geworden ist. Cady Noland schrieb schon etwas früher, der neuartige Psychopath der 1980er-Jahre sei nicht asozial, sondern „übersozialisiert“.

Dennoch ist die Deutung Batemans als parallel zur Warenform entleerter Charakter nicht ganz falsch, sie übersieht nur, dass dem Roman die schon 1987 erstellte Untersuchung Cady Nolands vorausging,<sup>1</sup> die schon damals eine formal-systematische Beschreibung dieser Psychopathologie vorlegt, die in dem Interesse an Bateman und in dem Kult um Massen- und Serienmörder seit den späten 80ern zwar viel beachtet wurden, aber, auf

die spektakulären Symptome reduziert, unverstanden blieb. Statt nur die Abwesenheit von Moral und Empathie oder auch die im Begriff des Asozialen anklingende Abwesenheit von Bindungen und Integration zu beschreiben, schildert Noland gewissermaßen positiv, was diesen Psychopathen ausmacht, welches Spiel er spielt und vor allem, wie dieses Spiel sich nicht als Abweichung und Abwesenheit von Normalität erklären lässt, sondern im Gegenteil als die dieser Normalität zugrunde liegende Struktur. Dass sie dieser Struktur den Namen „Spiel“ gibt, ist in gewisser Weise noch vorausschauender als die hier entworfene Pathologie. Denn sie beschreibt die Integration dieser Pathologien auf der Ebene der Kultur- und auch hier stellt die Künstlerin einen bemerkenswerten Zusammenhang her, der von einer Gegenwartsdiagnose der späten 1980er-Jahre sich nicht nur in die Gegenwart fortspinnen lässt, sondern sich als eine Geschichte der Entfaltung einer Tendenz, ja der Entwicklung einer Tendenz zu Totalität beschreiben lässt.

In drei Schritten möchte ich die Diagnose und die mit ihr verbundene künstlerische Arbeit versuchen zu rekonstruieren. Im ersten Schritt geht es mir um die Pathologie selbst und darin insbesondere um das Verhältnis ihrer Konstruktion zu Macht und Herrschaft im (Finanz-) Kapitalismus der letzten Jahrzehnte, im zweiten um den Begriff des Spiels bei Noland und sein Verhältnis zu Kunst und Ästhetik, im dritten um die Ebene der Darstellung in Nolands Arbeit, um Fragen des Symbolischen, Künstlerischen, Sprachlichen und Zeichenhaften im Verhältnis zu einer Ökonomie der Echtzeit und einer Ästhetik der Indexikalität und des Authentizismus in heutigen Massenkulturen.

#### PSYCHOPATHOLOGIE UND HERRSCHAFT

In den dominanten kritischen Analysen kapitalistischer Herrschaft der letzten Jahrzehnte wird in der Regel zwischen zwei Herrschaftsformen unterschieden: dem autoritären, aber sorgenden, einschließenden Fordismus, der bis zu einem gewissen Grad mit der Einführung von Sozialleistungen und wohlfahrtsstaatlichen Sicherheitssystemen kooperierte, strikt hierarchisch aufgebaut war, traditionelle Geschlechterrollen voraussetzte und Kultur und Unterhaltung dazu einsetzte, die Arbeiterklasse zu sedieren und daran zu hindern, sich der Ausbeutungsverhältnisse bewusst zu werden. Die andere Herrschaftsform, die dem postindustriellen Info- und Semiokapitalismus zugeschrieben wird, ist die internalisierte Befehlsstruktur

einer sich permanent selbstoptimierenden, überforderten Psyche von outgesourcten, als Mini-Unternehmer arbeitenden Prekären und Freelancern. Im gegenwärtigen Kapitalismus nimmt in den westlichen Metropolen die zweite Form in den letzten vier, fünf Jahrzehnten zu, während auch die erste noch existiert. Beide Modelle sehen einen engen Zusammenhang zwischen der ökonomischen und der kulturell-psychischen Seite von Ausbeutung und Herrschaft. Noland beschreibt – durchaus auch in einer bestimmten US-amerikanischen Tradition (Burroughs) – eine dritte Form, in der nicht das Regelhafte dieser beiden Modelle dominiert, sondern die Akteure sich durch ein individuell-manipulatives Verhalten auszeichnen, dessen Sinn gerade darin besteht, dem anderen, dem zu beherrschenden Gegenüber die Sicherheit zu nehmen, die in der Bezugnahme und Berufung auf Regeln besteht, auch wenn diese unbefriedigend sind. Im ersten Modell ist dies das Angewiesensein des Kapitals auf die produktiven Körper der Arbeiter, im zweiten ist dies die zwar stressige, Depressionen verursachende, aber in letzter Instanz vor völliger Destabilisierung bewahrende Bezugnahme auf das eigene Ich und seinen Erfindungsreichtum, seine Kreativität. In der Noland'schen Psychopathologie des männlichen Unternehmers, Verbrechers und Wirtschaftsakteurs liegt das primäre Ziel aber in der Destabilisierung jeder Bezugsmöglichkeit, jeder Wahrheits- und Sicherheitsressource des Gegenübers.

Das psychopathologische Ziel von Kontrolle, Unterwerfung und Verunsicherung des anderen ist auf den ersten Blick destruktiv. Damit steht es quer zur Ökonomie, auch zur kapitalistischen; am Ende zählen wir Tote und Verletzte, weder produktive Körper noch kreative Köpfe. Doch schon länger hat sich der Gedanke als plausibel erwiesen, dass die Angst der Destabilisierten für eine zunehmend mit kurzfristigem Kalkül arbeitende, von den Spekulationsgewinnen des Finanzkapitalismus angetriebene Herrschaft sinnvoller ist als die relative Stabilität, wie sie die großen fordistischen Industriebetriebe brauchten. Insofern, als es im postfordistischen Kapitalismus oft um das Verwerten menschlicher Fertigkeiten geht, die nicht an erlernte und erlernbare Skills (und ihre einfachere Reproduzierbarkeit), sondern an persönliche und vergängliche (nicht durch gute Arbeitsbedingungen garantierbare) Eigenschaften wie Schönheit, Jugend, Charme gebunden sind, kehren so im Postfordismus auch Elemente der ursprünglichen Akkumulation zurück: Es geht nicht mehr darum, lebenslang und stabil Arbeitskräfte zu binden und

einzusetzen, sondern die Eigenschaften abzuschöpfen, solange sie in voller Frische stehen und die Besitzer dieser Eigenschaften, die Arbeitenden, anschließend sich selbst zu überlassen wie die Minenarbeiter in Potosí.

Es gibt aber noch eine andere Seite des psychopathischen Unternehmers und seiner Logik. Diese ist zutiefst persönlich, sie ist kein Teil einer Unternehmenskultur und ihrer oft so humanistisch klingenden Grundsätze. Der psychopathologische Akteur in der Wirtschaftswelt taucht an verschiedenen Stellen auf. Er ist nie das Unternehmen, aber er ist in seinem Inneren der Vertreter des freien Unternehmers – und er steht gemeinsam mit seinen gegenkulturellen Verwandten gegen die Logik des Systems, das ist sein System. Er bricht die Regeln, er ist nicht identisch mit der scheinbar befriedeten Ganzheitlichkeit ökonomischer Rationalität und sozialen Ausgleichs, den Unternehmenskommunikation immer dort auch heute noch kommuniziert, wo die Stabilität fordistischen Industriekapitalismus suggeriert werden soll. Diese sich selbst oft als „nachhaltig“ und „achtsam“ gebärdende Unternehmenskultur ist der scheinbare Antagonist des Pioniers und freien Unternehmers alter Schule, ihr Feind der spontane Übergriff und die Attacke. Diese sind aber genau das Zentrum und Mittel der Wahl der psychopathologischen Praxis von Kontrolle und Herrschaft. Sie müssen nicht – und sind nicht immer – identisch (sein) mit der Herrschaft des nominellen oder offiziellen Chefs oder seiner Gremien, sie können an allen Stellen der Hierarchie auftreten. Sie stellen nur jeweils den Horizont dessen dar, was an Zerstörung und Schock möglich ist. Sie bilden die Verkörperung des Droh- und Gewaltpotenzials jedes Unternehmens gegenüber seinen Angestellten und freien Mitarbeitern, aber sie stellen auch ein Identifikationsangebot dar, das den älteren individual-anarchistischen Visionen von Kunstavantgarden und Subkulturen durchaus verwandt ist.<sup>2</sup>

Gewalt spielt hierbei, das hat auch Noland klar gezeigt, eine entscheidende Rolle. Gewalt ist die Stelle der Bifurkation eines ursprünglich naiv anarchischen Protests männlicher Körper in scheinrationalen Ordnungen: eine Bifurkation zur entweder gewalttätigen Überidentifikation mit der strukturell disruptiven Kapitallogik oder zur Flucht vor ihr, ja dem Aufbegehren gegen sie. Die Fabrik scheint ebenso wie das Büro unausgesetzt zu sagen, dass sie von uns Verlässlichkeit, Regelfolgen und Stabilität wollen und uns dasselbe im Austausch dafür bietet. Die Erfahrung mit

der Anarchie, die in der kapitalistischen Ökonomie selbst steckt und im Finanzkapitalismus noch einmal exponentiell steigt, verbindet sich mit der Erfahrung eines eingeschränkten, eingeschnürten Körpers. Beide werden ununterscheidbar: Der sich befreiende Körper könnte seine sinnliche Vernunft entdecken oder er könnte sich mit Gewalt befreien, indem er einen anderen Körper verletzt oder zerstört, der so heil und ganzheitlich ist, wie die Rationalität zu sein scheint. Die vorherrschende ökonomische Logik gibt der Gewalt recht, der sinnlichen Vernunft unrecht. Aus rationalen Gründen wird sie gewalttätig, mit individueller Gewalt kann man sie einholen, sich ihrem Drive anschließen, das Gegenüber destabilisieren, das noch an das Stabilitätsversprechen der Unternehmensorganisation glaubt: „Business-Handbücher propagieren inzwischen, für die Börsenspekulation ein gewisses Maß an Manie zu kultivieren, und Führungskräfte werden tatsächlich darin unterrichtet, wie sie, um Verkauf und Produktivität zu steigern, auf einem manischen Hoch surfen können. In den Medien wird ein Bild des Moguls Ted Turner verbreitet, das ihn als wildentschlossenen Kapitän darstellt, mit der Warnung, er habe das Lithium abgesetzt, sodass seine Konkurrenten sich in Acht nehmen sollten.“<sup>3</sup>

#### DAS SPIEL UND DIE IDENTIFIKATION

Die Dominanz narrativer Formate in allen Massenkulturen verweist auf ein bestimmtes traditionelles Rezeptionsverhalten: die Identifikation mit bestimmten Personen innerhalb der Narration, die über Eigenschaften verfügen, die entweder dem Ideal-Ich oder dem Ich-Ideal des Rezipienten ähneln oder eine andere affektive Bindung herstellen. Das Schicksal dieser Person bindet mich an die Handlung und ich möchte mit ihr triumphieren oder mit ihr tragisch untergehen: Mein Genuss besteht gerade darin, dass nichts uns trennen kann. Ist eine solche Trennung doch möglich, hat uns der Film, das Buch eigentlich gelangweilt. In traditionellen und zum Teil auch in modernen Narrativen ist nur eine Person als Kandidat für eine solche Identifikation vorgesehen; können wir mit dieser nichts anfangen, können wir auch mit dem ganzen Angebot nichts anfangen. In postmodernen Narrativen gibt es mehrere gleich gute Angebote, sodass Personen unterschiedlicher kultureller Prägung und politischer Einstellung, unterschiedlicher Bildung, ja Kinder und Erwachsene sich mit demselben Artefakt beschäftigen können, aber unterschiedliche und gleichberechtigte

Angebote annehmen. Dies gilt vor allem für langfristig sich entfaltende Produkte wie Fernsehserien oder Romanzyklen; die Gleichzeitigkeit konträrer, auch ideologisch-moralisch einander widersprechender Angebote, die gleichwohl beide als Identifikationsangebote ausgestaltet sind, wird von den Zuschauern nicht mehr als kognitive Dissonanz empfunden.

Dass ein solches Nebeneinander möglich ist, ist für den Psychopathen, wie ihn Cady Noland eingeführt hat, schon lange klar. Sie schildert ihn ja gerade als „übersozialisiert“, also mit den Regeln des Sozialen bis zum Überdruß vertraut. Er ist gewissermaßen der Autor solcher Fernsehformate, die eine Fülle von gleichberechtigten Angeboten machen, und Noland bezieht sich ja auch explizit auf „Dallas“ und den „Denver Clan“, also die Prototypen der neuartigen, postmodernen Fernsehserien als klassische Umgebungen ihres Psychopathen: Sie haben nicht nur Psychopathen unter ihren Figuren, sie offerieren auch das für „Gesunde“ nicht mögliche gleichzeitige Einnehmen verschiedener Positionen. Wenn man, wie wir nun rekapitulieren können, von den Regeln gelangweilt ist und sich jener ökonomischen Dynamik verschrieben hat, die im Regelbruch, in der Verletzung, in der Gewalt Genuss und Produktivität findet, wie geht man dann mit solchen kulturellen Angeboten um, die zu Tragik und Läuterung nicht mehr taugen? Man empfindet sie – und das ist wieder Noland's Begriff – als Spiel. Dieses Spiel ist nicht mit dem aus der Schiller'schen Ästhetik zu verwechseln: Es ist kein Gegenbegriff zum Ernst des Lebens. Dieses Spiel ist ernst (vielleicht wäre auch die bessere deutsche Übersetzung eher Wette, auch wenn dies ebenfalls nicht besonders befriedigend ist).

Das Spiel ist sichtbar in den Installationen Cady Noland's – verrückte und unmögliche Parcours, Wege und Hindernisse, es scheint Aufgaben zu geben oder gegeben zu haben, erlaubte und verbotene Passagen. Es sind die Bestandteile des Regimes, die erkennbar werden, teilweise in der metonymischen Nähe des Readymades oder Readymade-Fragments zu seinem realen Kontext, teilweise, weil die installative Architektur uns Vorschläge und Anweisungen zum Spielen nahelegt. Das Regime ist bereits eine Vorstufe zur heute omnipräsenten Interaktivität, die ja eigentlich eine Organisation von tätiger, blind produktiver Passivität ist: sich nahelegen lassen, irgendwohin zu gehen, dann gehindert werden, wieder geführt werden, wieder aufgefordert werden, liken.

An die Stelle der Identifikationsfigur ist im Spiel, im Fernsehformat, aber vor allem in der Wette der Avatar getreten. Der Avatar erfordert einerseits eine affektiv noch viel stärkere Besetzung als die Identifikationsfigur, diese betrifft aber nur seine strategische Position im Spiel, nicht seine menschlichen Eigenschaften. In ihrem Bruch mit einem ganz bestimmten normativen Humanismus – der in der Identifikationsrezeption natürlich eine Rolle spielt – ist diese Verschiebung, nicht immer zu Unrecht, auch schon als Akt der Befreiung verstanden worden. Man kann aber davon ausgehen, dass die flächendeckende Implementierung des Avatars in kulturellen Artefakten eher ein Symptom ist, das für die Verbreitung einer anderen Art von Rezeption steht. Man investiert in eine Position, nicht in einen Charakter mit seiner langen Dauer. Indem man in eine Position investiert, erreicht man, bei einer Niederlage nicht vollständig zerstört zu sein und mit untergehen zu müssen, lebt aber während der Einnahme der Position in einem Gefühl der Machtfülle, des Hinterhalts und bewegt sich strategisch durch ein Gelände, in dem – möglichst – die anderen immer die Überraschten sind, die bestraft werden, wenn sie nicht genug Angst hatten, nicht genug verunsichert waren.

Dies ist der volle Sinn des Spiels an der Schwelle zur Wette: Man setzt aus einem Reservoir an Investitionsmitteln und betrachtet diese Mittel aber als nicht identisch mit der eigenen Person – es sind Waffen, Prothesen und Extensionen. Das gilt auch für die Sinnesorgane, denen man direkt gewisse Freuden zuführt, ohne dass diese mit einem Verstehen verbunden sein müssen. Dieses Genießen, auch und gerade von kulturellen Produkten, ist ein Spielen, das zwischen dem Als-ob eines klassischen Spielbegriffs und dem Ernst des Eingriffs nicht unterscheidet – außer in Momenten der globalen oder kollektiven Katastrophe, wenn auch die Manager mal Selbstmord begehen. Die Sprache (Spiel, Strategie etc.), in der ich heute davon reden kann, setzt aber bereits voraus, dass der von Cady Noland beschriebene pathologische Manipulator, der stets die andere Person ausrechnet, antizipiert, in die Irre führt, auch selbst keine kulturelle Ausnahme mehr darstellt, sondern zum Standard geworden ist, wie ihn Darian Leader beschrieben hat: Der wilde Unternehmer oder leitende Angestellte gehört zur *corporate culture* genau wie die ihm scheinbar entgegengesetzte Firmenethik. Seinen Strategien und Taktiken sind nicht nur Formate der Kunst und Kultur nachgebildet.

Genau wie bei seinen subkulturellen Verwandten steht er nicht mehr für den violenten Bruch des Systems, der dieses System am Leben erhält, sondern eher für ein wohleingeführtes Element des permanenten existenziellen Schreckens inmitten der nach außen vertretenen Achtsamkeit, ein längst akzeptiertes Gelenk – so wie der repressive Türsteher vor dem Club oder die Sicherheitskontrolle am Flughafen: ein repressiver Angstmacher, ein Vetter des Terroristen, ein Sicherheitsexperte – viele tatsächliche Terroristen und Mafiosi arbeiteten ja als Bodyguards und im Sicherheitsgewerbe.

## MATERIAL UND SYMBOLE

Nicht umsonst aber spricht Cady Noland von einer Metasprache, einem Begriff, den sie nicht nur als Titel für einen Essay, sondern auch für eine Ausstellung wählte. Diese Metasprache könnte leicht die Kunst sein, die ja in der Nachfolge der Pictures Generation Methoden entwickelt hat, Bildergrammatiken als Ganzes oder zumindest in größeren Einheiten zu präparieren und zu präsentieren, so wie eine Metasprache Sprachen als Ganzes und als System präsentieren kann. Es ist aber wichtig, dass der gesamte Zusammenhang der von Noland entworfenen Symptomatik sich nicht ohne fotografische Bilder denken lässt (wozu natürlich auch filmische Bilder zu rechnen wären). Gewalt ist als etwas anderes zuhanden seit sie immer häufiger in der Akutheit indexikaler Bilder (und andere technische Aufzeichnungen) von realer Gewalt zirkuliert denn im Nacheinander diegetischer Schilderung von Opfern oder Prahlerei von Tätern. Gewalt in diesem Sinne ist eine der zentralen Attraktionen von mit indexikalen Medien arbeitenden kulturellen Formaten (unnötig zu erwähnen, dass Sex die andere ist).

In diesem Sinne sind es wieder Fernsehformate, aber auch solche der sogenannten sozialen Medien, die dieses Stadium der gesellschaftlichen Integration des psychopathologischen Übergriffs auf genrehafte Formeln gebracht haben: die Castingshow und andere Reality-Formate, in denen es darum geht, dass die aufgezeichneten körperlichen Reaktionen der Mitwirkenden möglichst heftig ausfallen und möglichst spontan, ungeplant und unsouverän; am besten sind Tränen. Und andere Körperflüssigkeiten. Auch wenn um 1990 dieses Format und seine Verwandten noch nicht zu ahnen waren, kann man in der Arbeit von Cady Noland einen Widerstand gegen die falsche Unmittelbarkeit des Übergriffs erkennen – eine

falsche Unmittelbarkeit, die in kapitalistischer Verwertungsdynamik ebenso ihren Ursprung hat wie in dem spontaneistischen „männlichen Protest“ (Adler) gegen Verwertung, Kontrolle und Antizipation.

Es wäre ja naheliegend unter Benutzung der Medien, in denen dieses Verhaltensformat sich fortzeugt, entwickelt und popularisiert zu arbeiten, wie dies noch Warhol an der Schwelle seiner Entstehung gemacht hat. Stattdessen entwickelt aber Noland eine visuell-installative Sprache, die komplett einzigartig ist. Mit wenigen Objekten und Materialien hat sie sehr schnell etwas geschaffen, das weniger ein Stil als tatsächlich eine Sprache ist. Man hat das Gefühl, man könnte sie immer wieder aufgreifen und fortsetzen. Der Hintergrund jedes Zeichens ist das Metall, also die für Glanz, Spiegelung, Härte, Kälte und Unüberwindlichkeit zugleich stehende gestalterische Grundausstattung des Tauschwertuniversums: Es strahlt, es macht etwas her, ich bin davon gefesselt, eingegrenzt und ich sehe immer wieder mich selbst; es wird meine einzige Begegnung. Dieser Hintergrund des Zeichens – wie das Papier der Schrift – ist natürlich auch die (Nicht-)Substanz der Münze; andere Konkretisierungen wie Handschellen, Zäune, Waffen ergeben sich – wie sich das bei einer Sprache gehört – von selbst.

Doch neben dem „Papier“ und den metallenen Objekten gibt es Bilder und Bildfragmente, meist solche, die schon eine Geschichte hinter sich haben wie die des immer wieder auftauchenden Lee Harvey Oswald in dem Moment, in dem ihn die Kugel von Jack Ruby trifft (von Kugeln scheinen auch oft die Gegenstände durchsiebt, der metallene „Hintergrund“, das „Papier“). Das Bild kursierte schon ein Vierteljahrhundert, als Nolands Installation 1988 entstand. Es so in Erinnerung zu bringen, rekurriert über den Bezug auf seine immense Bekanntheit hinaus auf die Bemühungen erst der Pop-Art und später anderer meta-massenkultureller Bildpraktiken (Pictures Generation), solchen Bildern eine zweite Konjunktur im autonomen Feld der Bildenden Kunst zu verleihen, wo man sie von dem Aussichtsturm der besonderen Geschütztheit des Feldes aus anschauen und so die Massenkultur als eine Kultur der anderen (Unaufgeklärten) ins Auge fassen kann. Genau dies machen die Installationen von Noland jedoch, zwar nicht physisch, aber ästhetisch unmöglich. Es gibt diese Zeichen auf dem Metall, diese Ikonen und ikonischen Zeichen, die alle irgendwann einmal indexikale Fernsehbilder waren

und Personen zeigen, die nicht damit gerechnet haben, im fraglichen Moment fotografiert oder gefilmt zu werden, nur um den Preis eines gestörten, disruptiven Hintergrunds aus Symbolen der Gewalt. Dass diese Personen (wie Charles Manson, Patty Hearst oder Randolph Hearst) dann in der Regel Täter und Opfer (von Fotografen) sind, ist ein Teil des Spiels.

Dabei gibt es weder ganze „komponierte“ Bilder noch Skulpturen mit intakten, integren Volumina. Die Bilder sind Abdrücke von Bildern; sie sind die indexikale Spur des einst Ikonischen. Die Vermischtheit von Bildelementen und flachen, gewissermaßen ausgeschnittenen Figuren, die nochmal wie ein Bildteil auftreten und doch frei im Raum stehen wie eine Skulptur, entspricht der Vermischtheit der Zeichensorten. Sie alle aber stellen eine künstlerische Gegenmaßnahme dar gegen die falsche Direktheit und Übergriffigkeit indexikaler Bilder von Absorption, Sex und Gewalt. Indexikal ist nur das längst gedruckte, zirkulierende Bild, das am Material hängen bleibt. So bleibt eine Bezugnahme auf dieses Regime des indexikalen Bildes nicht nur möglich, sondern wird direkt als das Material vorgeführt, aus dem Gefängnisse des Übergriffs, der falschen Überschreitung gemacht sind – materiell, kulturell, zeichenhaft, körperlich. Das inkludiert Readymades oder gefundene Objekte, Werkzeuge, Waffen, vor allem aber die Architektur der Abgrenzung, der öffentlichen Einhegung, der Führung, der Kontrolle – also die Konkretisierung der Phantasien von Kontrolle als störende, konturierende Unterbrechungen des Galerieraumes und seiner Vertreter – wie die in jeder Hinsicht alpträumhaft passende Tiefgarage bei der documenta IX in Kassel, wo der Autor dieser Zeilen sein erstes Cady-Noland-Erlebnis hatte.

- 1 Cady Noland, *Towards a Metalanguage of Evil/Zu einer Metasprache des Bösen* (geschrieben 1987, überarbeitet 1992), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz und Kassel: documenta IX 1992.
- 2 Stefan Brecht beschreibt in seinem Essay über das New Yorker Avantgarde-Theater der 1960er-Jahre einen Typus, den er „free person“ nennt, einen Antagonisten des „authoritarian phony“, der sich nimmt, was ihm gefällt und dessen Mittel der Wahl der Übergriff ist. Es ist verblüffend, wie ähnlich dieser, damals noch weitgehend als Befreiungsmodell beschriebene, subkulturell-künstlerische Charakter dem von Noland beschriebenen Pathologen ist. Vgl. Stefan Brecht, *Queer Theatre*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- 3 Darian Leader, *Strictly Bipolar*, London: Penguin 2013, Einleitung (deutsch von: LACANIANA, [www.lacan-entziffern.de](http://www.lacan-entziffern.de)).

# Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich  
der Ausstellung

*Cady Noland*

MUSEUM<sup>mmk</sup>

27. Oktober 2018–31. März 2019

ÖFFNUNGSZEITEN

Di.–So.: 10–18 Uhr

Mi.: 10–20 Uhr

HERAUSGEBERIN

Susanne Pfeffer

KURATORIN DER AUSSTELLUNG

Susanne Pfeffer

TEXTE

Katharina Baumecker, Mario Kramer,  
Susanne Pfeffer, Kerstin Rennerig,  
Anna Sailer

REDAKTION

Christina Henneke, Anna Sailer

GRAFIK

Zak Group, London

DRUCK

Druckerei Imbescheidt

MUSEUM<sup>mmk</sup> FÜR MODERNE KUNST

Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main  
mmk.art

COVER

Cady Noland, *Cart Full of Action*,  
1986, Courtesy Art Gallery  
of Ontario, Gift of Vivian and  
David Campbell, 1999

INNENSEITEN COVER

Cady Noland, *Untitled (Flag)*, 1992,  
Privatsammlung, Chicago IL, USA

BILDSEITEN

Cady Noland, *A Piece*, 1998,  
Sammlung Ringier, Schweiz,  
Foto: Axel Schneider

Cady Noland, *Tower of Terror*, 1993,  
Glenstone Museum, Potomac,  
Maryland, Foto: Axel Schneider

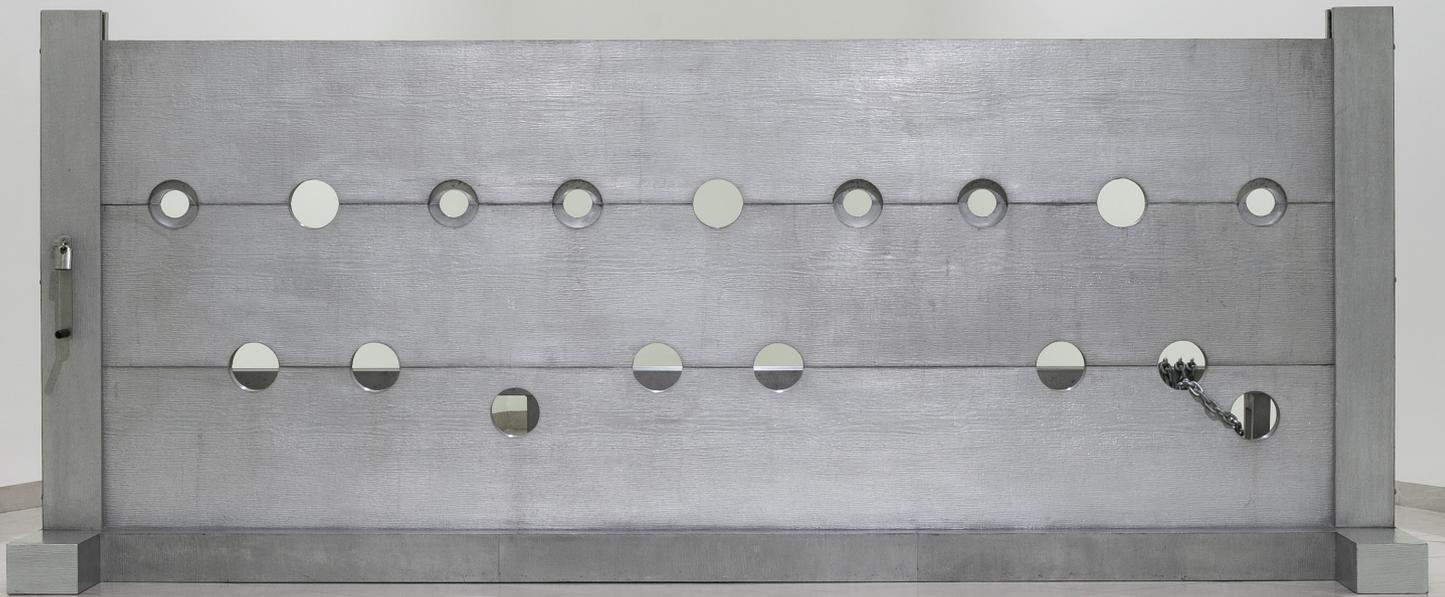
Die Ausstellung wird unterstützt durch

**ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE**

 **KULTURFONDS**  
Frankfurt RheinMain

 **m**  
Dr. Marschner Stiftung







## Imprint

This booklet is published in conjunction with the exhibition

*Cady Noland*

MUSEUM™

October 27, 2018–March 31, 2019

OPENING HOURS

Tue–Sun: 10 am–6 pm

Wed: 10 am–8 pm

PUBLISHER

Susanne Pfeffer

CURATOR OF THE EXHIBITION

Susanne Pfeffer

TEXTS

Katharina Baumecker, Mario Kramer,

Susanne Pfeffer, Kerstin Renertig,

Anna Sailer

EDITORIAL TEAM

Christina Henneke, Anna Sailer

TRANSLATION

Steven Lindberg, John Southard

GRAPHIC DESIGN

Zak Group, London

PRINT

Druckerei Imbescheldt

MUSEUM™ FÜR MODERNE KUNST  
Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main

mmk.art

COVER

Cady Noland, *Gibbet*, 1993/1994,

Photo: Sean Keenan, courtesy

The Brant Foundation, Greenwich,

Connecticut, USA

INSIDE FRONT COVER

Cady Noland, *Untitled (Flag)*, 1992,

Private collection, Chicago IL, USA

IMAGE PAGES

Cady Noland, *Real Teenman Bastard*

*Pavillion—The Annex*, 1990, Private

collection, Photo: Axel Schneider

Cady Noland, *Tower of Terror*, 1993,

Glenstone Museum, Potomac,

Maryland, Photo: Axel Schneider

The exhibition is made possible by

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



Dr. Morschner Stiftung

KULTURFONDS

Frankfurt RheinMain



status of the social integration of psychopathological  
infringement and assaults into genre-like formulas:  
the casting show and other reality formats whose point  
is that the physical reactions of the people they record  
are as intense as possible but also as spontaneous,  
unplanned, and inapt as possible, ideally involving tears.  
And other bodily fluids. Even if this format and its kin  
could not yet have been anticipated around 1990,  
Cady Noland's work can be seen as resistance to the false  
immediacy of the infringement—a false immediacy  
that has its origin in the capitalist dynamic of valorization  
as well as in the spontaneous “male protest” against  
valorization, control, and anticipation.  
The obvious choice would be to use the media in  
which this format of behavior is propagated, developed,  
and popularized, just as Andy Warhol did when this type  
was just emerging. Instead, however, Noland develops  
a format of the visual and of the installation that is  
completely unique. Using a few objects and materials,  
she very quickly created something that is less a style than  
in fact a language. One has the sense that it could be  
taken up and continued again and again. The background  
of these signs is metal, that is, the basic design means  
of the universe of exchange value that stands for sheen,  
mirroring, hardness, coldness, and invincibility: it shines,  
it looks good, I am captivated, limited by it, and again  
and again I see myself—my only encounter. This backdrop  
of the sign-like paper for writing—is of course also the  
(non)substance of the coin; other concretizations, such as  
handcuffs, fences, weapons, result—as is to be expected  
of a language—on their own.  
In addition to the “paper” and the metal objects, there  
are images and visual fragments, most of which already  
have a story behind them, such as the recurring image of  
Lee Harvey Oswald at the moment Jack Ruby's bullet hits  
him (the objects, too, often appear to be ridden by  
bullets: the metal “background,” the “paper”). This is not  
just about reviving the memory of an image that had  
already been circulating for a quarter century at the time,  
but also alludes to the efforts of first pop art and later  
other meta-mass-cultural practices (like the Pictures  
Generation) to offer such images a second boom in  
the autonomous field of the visual arts, where they can be  
seen from the observation tower of the special security  
of the field, so that mass culture can be seen as a culture  
of others (of the unenlightened). But this is precisely what

makes Noland's installations—while not physically impos-  
sible—aesthetic. There are these signs on metal, these  
icons and iconic signs, all of which were once indexical  
television images, showing people who at the moment  
the picture was taken did not expect to be photographed  
or filmed, only at the cost of a distorted, disruptive back-  
ground of symbols of violence. The fact that these people  
are, as a rule, perpetrators and victims (of photographers)  
is part of the game (Charles Manson, Patty Hearst,  
William Randolph Hearst).  
There are neither entire “composed” images nor  
sculptures with intact, integral volumes. The images are  
prints of images; they are the indexical trace of the  
formerly iconic. The mixture of pictorial elements and flat,  
as it were cut-out figures that recur like a part of the image  
and yet stand freely in space like a sculpture corresponds  
to the mixture of types of signs, all of which represent  
an artistic countermeasure against the false directness  
and infringing, even assault of indexical images of absorp-  
tion, sex, and violence. The only thing that is indexical  
is the long—since printed, circulating image, which gets  
stuck on the material. So a reference to this regime of  
the indexical image not only remains possible but is  
directly demonstrated as the material of which the prisons  
of infringement, of false transgression, are made: material,  
cultural, symbolic, physical. That includes ready-made  
or found objects, tools, weapons, but above all the archi-  
tecture of demarcation, of public enclosure, of guiding,  
of control—that is, the concretization of fantasies of  
control as disturbing, shaping interruptions of the gallery  
space and its proxies—like the in every respect nightmar-  
ishly suitable underground garage at documenta IX  
in Kassel where the author of these lines had his first  
Cady Noland experience.

1 Cady Noland, *Towards a Metalinguage of Evil*, written in 1987, revised  
in 1992 (Ostfildern—Ruit; Cantz; Kassel; documenta IX, 1992).

2 In his essay on avant-garde theater in New York in the 1960s, Stefan  
Brecht describes a type he calls the “free person,” an antagonist of the  
“authoritarian phony,” who takes what he likes and whose means  
of choice is infringement. It is astonishing how closely this subcultural,  
artistic character, who at the time was described largely as a model  
for liberation, resembles the psychopath described by Noland.  
See Stefan Brecht, *The Original Theatre of the City of New York*, vol. 2,  
*Queer Theatre* (London: Methuen Drama, 1986).

3 Darian Leader, *Strictly Bipolar* (London: Penguin, 2013), introduction.

purification? One sees them—and here is Nolan's term again—as a game. This game should not be confused with the play of Schiller's aesthetics: it is not the antithesis of the seriousness of life. This game serious; perhaps it could be better described as a wager, even if that is not especially satisfying either.

The game is visible in the installations. They are crazy and impossible courses, paths, and obstacles; there appear to be tasks or have been tasks, permitted and prohibited passages. They are components of the regime that become recognizable, in part in the metonymic proximity of the ready-made or ready-made fragments to its real context, in part because the architecture of the installation suggests we play with suggestions and instructions. The regime is already a preliminary stage of today's omnipresent interactivity, which, after all, is actually an organization of active, blindly productive passivity: allowing oneself to be told to go somewhere and then be prevented from doing so, to be led again, to be challenged again, to "like."

In the game, in television formats, but above all in wagers, the figure of identification has been replaced by the avatar. On the one hand, the avatar demands an emotionally much more powerful cathexis than the figure of identification, but that pertains only to his strategic position in the game, not to his other human qualities. In its break with a very specific normative humanism—which naturally plays a role in the reception of identification—this shift has also been understood, not always wrongly, as an act of liberation. One can, however, assume that its across-the-board implementation in cultural artifacts is rather a symptom that stands for the spread of another kind of reception. One invests in a position, not in a character with its long duration. By investing in a position, one manages not to be completely destroyed in a defeat and to go down along with it, but while adopting the position one lives in a feeling of great power, of ambush, and moves strategically through a terrain in which the others are always—as much as possible—the surprised ones who are punished when they were not sufficiently afraid, not sufficiently unnerved.

That is the full meaning of the game on the threshold to the wager: one bets from a reserve of money for investments but does not regard this money as identical with one's own person—it is a weapon, a prothesis, an extension. That is also true for the sensory organs which

are directly fed certain pleasures that are not necessarily connected to an understanding. This enjoyment, also and especially of cultural products, is a game that does not distinguish between the as—if of a classical concept of the game and the seriousness of the intervention—except in moments of global or collective catastrophe, when even the managers are quick to commit suicide. The language in which I can talk about that today, however, already presumes that the pathological manipulator described by Cady Nolan, who is playing the game by figuring out, anticipating, and misleading the other person, no longer represents a cultural exception, the scottlaw entrepreneur who proves the rule of closed-off corporate culture with company ethics, but has instead himself become the standard, as Darian Leader described him. His strategies and tactics are not just copied from formats of art and culture. Precisely like his subcultural kin, he is no longer alive but rather a well-introduced, long—since accepted articulation—like the repressive doorman in front of a club or the security check at the airport: a repressive fearmonger, a cousin of the terrorist, a security expert—after all, more and more actual terrorists and Matfosi are working as bodyguards and in the security industry.

## MATERIAL AND SYMBOLS

Not without reason, Cady Nolan speaks of a metalanguage, a term she chose not just for her essay but also for the title of an exhibition. This metalanguage could easily be art, which in the wake of the Pictures Generation developed methods to prepare and present pictorial grammars as a whole or at least as larger units, just as a metalanguage can present languages as a whole and as a system. It is, however, important to note that the entire context of the symptoms outlined by Nolan is inconceivable without photographic images (including, of course, cinematic images). Violence is available as something else ever since, in its acuteness, it has increasingly been circulating as indexical images (and other technical recordings) of real violence rather than as a sequential diegetic depiction of victims or the boasting of perpetrators. Violence in this sense is one of the central attractions of cultural formats working with indexical media (it goes without saying that sex is the other). In that sense, it is once again television formats, but also those of so-called social media, that have turned this

together with his countercultural kin he is against the logic of the system; *that* is his system. He breaks the rules; he is not identical with the seemingly pacified totality of economic rationality and social recompense that corporate communication even today conveys wherever there is a need to suggest the stability of Fordist industrial capitalism. This entrepreneurial culture, which often pretends to be "sustainable" and "attentive," is the ostensible antagonist of the pioneer and free entrepreneur of the old school; its enemies are assault and transgression. The latter are, however, precisely the center and preferred tools of the psychopathological practice of control and domination. They need not be—and are not always—identical with the authority of the nominal or official boss or his committees; they can appear on all levels of the hierarchy. In each case they represent only the horizon of the possible destruction and shock. They form the embodiment of the potential threat and violence that every company poses to its employees and freelancers, but they also represent an opportunity for identification that is certainly related to the older individual and anarchistic visions of the artistic avant-gardes and subcultures.<sup>2</sup>

As Nolan clearly showed as well, violence plays a crucial role in this. Violence is the point of bifurcation of an originally naive anarchic protest of male bodies in pseudorational orders: a bifurcation either to violent overidentification with the structurally disruptive logic of capital or flight from it, indeed, rebellion against it. The factory seems to say tacitly, as does the office, that they want from us reliability, obedience to rules, and stability, and offer us the same in exchange. Experience with anarchy that is contained in the capitalist economy and is increased exponentially in finance capitalism is tied to the experience of a restricted, tied-up body. The two things become indistinguishable: the liberating body could discover its sensory reason by injuring or destroying another body that seems to be as healthy and holistic as rationality itself. The dominant economic logic concedes that violence is right and sensual reason wrong. It becomes violent for rational reason; with individual violence, one can catch up to it, hook up to its drive, destabilize the other who still believes in the promise of stability offered by the entrepreneurial organization: "Business manuals meanwhile advocate the cultivation of a certain degree of mania in order to play the markets, and executives are actually taught how to ride a manic

## THE GAME AND IDENTIFICATION

high to increase sales and productivity. A media image depicts Ted Turner as a furiously determined sea captain, with the warning that he has come off lighthouse, so his competitors should beware!<sup>3</sup>

The dominance of narrative formats in all mass cultures points to a specific, traditional reception pattern: identification with certain people within the narration who have qualities that resemble the ideal ego or the ego ideal of the recipient or who establish an emotional connection. The fate of this person connects me to the plot, and I want to triumph or go down tragically with him or her: my pleasure is precisely that nothing can separate us. If such separation is possible, then the film or book in fact bored us. In traditional narratives and sometimes in modern ones, only one person is intended as a candidate for such identification, and if we don't get anywhere with him or her, we won't get anywhere with the whole proposal. In postmodern narratives, there are several equally good proposals, so that people of different cultural backgrounds, different political views, different education, and even children and adults can engage with the same artifact but accept different and equally valid proposals. This is particularly true of long-term products such as television series or cycles of novels; the simultaneity of contrary, ideologically, or morally contradictory proposals that are nevertheless both intended as proposals for identification are no longer perceived by the audience as a cognitive dissonance.

That such a juxtaposition is possible has long since been clear to the psychopath, as Cady Nolan and describes him. She describes him, after all, as "over-socialized," that is, excessively familiar with the rules of society. He is, in a sense, the author of television formats that offer a wealth of equally valid proposals, and Nolan and explicitly refers to *Dallas* and *Dynasty*, the prototypes of the new, postmodern television series, as classic environments for her psychopaths: not only do they include psychopaths among the characters but they also offer the simultaneous adoption of different positions that is not possible for a "healthy" person. As we can now recapitulate, if one is bored by the rules and has signed up for the economic dynamic that finds pleasure and productivity in breaking rules, injury, and violence, how does one approach cultural proposals that are no longer suited to tragedy and



## Injuring, Wagering, Controlling: Looking Back at a Metalanguage

Diedrich Diederichsen

### MASS MURDERERS AND MASS CULTURES

Even before he was elected president of the United States, literary scholars dissected the many passages from Bret Easton Ellis's novel *American Psycho*, written in the 1980s and published in 1991, in which the murdering and torturing protagonist of the novel refers in praise and admiration to the present holder of that office, who at the time was just a regular real-estate developer and billionaire in New York. In the 1980s, Patrick Bateman, the most famous of Ellis's protagonists, personified a first version of a new evil subjectivity that his contemporaries explained in terms of its negativity, that is, in terms of what it lacked: an absence of morality, of empathy, of humanity seemed to define the psycho. What distinguishes him from his predecessors in American reality and fiction, all the serial and mass murderers, from Ed Gein to Charles Manson, who so fascinated youth and underground culture in the post-punk years from 1985 onward, was above all a social component: Bateman was no social outcast, no eccentric; on the contrary, his fantasies and strategies were directed in at the social world; he hated losers and was interested in winners. The reading of this novel that has been asserted most frequently and even today characterizes many strands of its reception, argues that the total lack of empathy and scruples of the mass murderer had in the late 1980s become identical with the personality of the ultimate beneficiary of capitalism in its most advanced form, namely, finance capitalism. Somewhat earlier, Cady Noland wrote that the new psychopath of the 1980s was not asocial but rather "over-socialized."

Nevertheless, this interpretation of Bateman as a character emptied in a way analogous to the commodity form is not entirely wrong, but it overlooks the fact that the novel published in 1991 was preceded by Cady Noland's study from 1987,<sup>1</sup> which already offered a formal and systematic description of this psychopathology, whose symptoms were often noted but not understood by those interested in Bateman or the cult of mass and serial killers in the 1980s. Rather than describing a mere absence of morality and empathy, or even the absence of connections and integration resonant in the very term "asocial,"

*Ver—"Head" with Metal Plate*, 1990. Wood plate, American flag, metal scarves, Collection Bob Nickas (US)

*Awning Blanks*, 1990. Aluminum frames, Collection S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Ghent (BE)

*Cowboy Bullthead Moviestar*, 1990. Aluminum plate, metal stand, Private collection (US)

*Enquirer Page with Eyes Cut Out*, 1990. Silkscreen ink on aluminum plate, Juggage Tensioner, San Francisco Museum of Modern Art (US); Gift of Frances and John Bowers, Collectors Forum, Shirley Ross Davis, and Byron R. Meyer

*Truck Rack Blank*, 1991. Scaffolding poles, connecting elements, Museum Ludwig, Cologne (DE); Donation to the Art Foundation at the Museum Ludwig from Gaby and Wilhelm Schürmann 2009

*Untitled (Party in Church)*, 1991. Silkscreen ink on paper in artist's frame, Sammlung Ringier (CH)

*Untitled*, 1991. Silkscreen ink on paper in artist's frame, Collection Larry Gagosian (US)

*My Amusement*, 1993/1994. Aluminum over wood, steel plates, chain, whitewall tire, San Francisco Museum of Modern Art (US); Gift of Emily L. Carroll and Thomas W. Weisel, Jean and Jim Douglas, Miami and Peter Haas, Diane M. Heldfond, and Leanne B. Roberts

*Untitled (Triptych)*, 1991/1992. Metal plates in artist's frame, Loan from the artist (US)

*Untitled*, 1992. Silkscreen ink on paper in artist's frame, Collection Larry Gagosian (US)

*12 "Chainlink Fence*, 1992. Chainlink fence, Collection Larry Gagosian (US)

*Untitled (Flag)*, 1992. Silkscreen ink on honeycomb aluminum, Private collection (US)

*Charlie Two Face*, 1992/1993. Collaged black and white copy, Potomac, Maryland (US)

*Eye Candy*, 1993. Collaged black and white copy, adhesive tape, Sammlung Goetz, Munich (DE)

*Eye Cut Out Charles Manson*, 1993. Collaged black and white copy on paper, Sammlung Goetz, Munich (DE)

*Martha Mitchell*, 1993. Collaged black and white copy, glue, Sammlung Goetz, Munich (DE)

*Untitled (Manson/Rivera)*, 1993/1994. Collage from photocopies, adhesive tape on foam board, Private collection (US)

*Gibbet*, 1993/1994. Aluminum over metal, American flag, aluminum bench, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*Betray Terror*, 1993/1994. Aluminum over metal, aluminum bench, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*IMPACT ON THE IMAGÉ*, 1993/1994. Silkscreen ink on aluminum plate, The Broad Art Foundation, Los Angeles (US)

*Collection Larry Gagosian (US)*

*Industrial Park*, 1991. Chainlink fence, Collection Eric Decelle (BE)

*Institutional Field*, 1991. Chainlink fence, Collection Eileen and Michael Cohen (US)

*Untitled (Triptych)*, 1991/1992. Metal plates in artist's frame, Loan from the artist (US)

*SHAM DEATH*, 1993/1994. Silkscreen ink on honeycomb aluminum, The Broad Art Foundation, Los Angeles (US)

*Surrounded!!!*, 1993/1994. Silkscreen ink on steel plate, Wadsworth Athenaeum Museum of Art, Hartford, Connecticut (US); The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner collection Fund

*Untitled (Brick Wall)*, 1994/1995. Silkscreen ink on aluminum plate, Private collection (US)

*Trashing Followers*, 1993/1994. Silkscreen ink on aluminum plate, Collection FRAC Grand Large-Hauts-de-France, Dunkerque (FR)

primed with lacquer and aluminum spray paint, MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Acquired with funding from the partners of the MMK

*Untitled*, 1997/1998. Whitewall tire, aluminum pipe, Loan from the artist (US)

*Untitled*, 1999. Plastic saw blocks, acrylic on wood, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich (CH)

*Untitled*, 1999. Cardboard tube covered with industrially printed black and white paper, Loan from the artist (US);

*Joan, is there one law?*, 1994. Silkscreen ink on steel plate, The Art Institute of Chicago (US); Gift of Marilyn and Larry Fields

*Untitled (Jacqueline Kennedy Onassis)*, 1994. Silkscreen ink on aluminum plate, Wadsworth Athenaeum Museum of Art, Hartford, Connecticut (US); The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner collection Fund

*Not Yet Titled*, 1994. Chainlink fence, Hamburger Kunsthalle (DE); Gift of the artist on the occasion of the opening of Galerie der Gegenwart, 1997

*Publyck Sculpture*, 1994. Aluminum over wood, steel plates, metal link chains, three whitewall tires, Silkscreen ink on plastic, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (NL)

*Nuts 'N' Shift*, 1990. Enamel on steel, mounted on aluminum frame, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

*Real Teenman Bastard Pavilion—The Annex*, 1990. Silkscreen ink on wood, Private collection (DE)

*Diana Balton with Cady Nolan* 1958, Detroit (US)–2013, New York (US) Born 1956, Washington, D.C. (US) lives in New York (US)

*Eat Yer Fucking Face Off!!!*, 1990. Silkscreen ink on plastic, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (NL)

*Untitled (Small Tires)*, 2005. Rubber wheels with rim, threaded rod, Loan from the artist (US)

*Untitled*, 2008. Metal basket, two motorcycle helmets, film reel, three subway straps, metal emblem, Collection Walker Art Center, Minneapolis (US); Gift of the artist and Helen van der Mielj-Tcheng, by exchange, 2009

*Untitled*, 2008. Metal basket, Gift of the artist on the occasion of the opening of Galerie der Gegenwart, 1997



### 13. *Deep Social Space*, 1989

The clear arrangement of bars in *Deep Social Space* serves as the framework for a collection of objects that are turned upside-down, suspended, laid on the floor, stacked, or leaned against each other. The household effects have the appearance of a collection of dead objects which, carefully stowed away or thoughtlessly set aside, is presented as an inventory of social life. Formally dominant are the multiple grates, grids, and constructive bar elements. Permeable and separating, grasping and repelling, ordering and limiting, they combine to form a basic structure. The arrangement repeatedly raises the question of possession, of subdivision into garden, house or yard, of the screen's protective function against intrusive gazes. The objects bear witness to forms of interaction among absent human beings that are orchestrated by the objects themselves: grilling on the barbecue, sharing a meal, national identification, communication, consumption, or advertising. It is neither a random gathering of objects nor a surreal scenario, but rather a materialized image of social life. The stubborn persistence with which the objects never seem to be more than what they are—whether they look pathetic, provocative, potent, violent, or cruel—make it all the more evident in *Deep Social Space* just how powerfully the presence of these objects dictates human behavior, while conveying and performing their social functions.

Thus his campaign poster stands as a relic of his failure to exert real political influence.

*Untitled (SLA)* presents a shadowy image of a torn newspaper photograph showing members of the radical left-wing revolutionary organization known as the Symbionese Liberation Army (SLA), which was active in the US from 1973 until 1975. The group was led by the African-American Donald DeFreeze, alias "General Field Marshal Cinque," who called himself Joseph Cinque, in memory of the man who led a rebellion of slaves in 1839. The SLA published a manifesto entitled "Symbionese Liberation Army Declaration of Revolutionary War & Symbionese Program," in which it defined the Symbionese Army as a complex of various bodies and organisms— and as a union of all left-wing, feminist, and anti-capitalist beliefs. Its symbol, the seven-headed cobra, is based on the principles of Kwanzaa, a popular week-long festival celebrated by African Americans in the US. The heads represent unity, self-determination, collective work and responsibility, cooperative economics, purpose, creativity, and faith. The group waged guerrilla war and attracted considerable media attention through the kidnaping of Patty Hearst.

## 8. *Celebrity Trash Spill*, 1989

Cigarette packs, sunglasses, newspapers and clothing—symbols of the culture of celebrity and consumption—the carelessly strewn over demolished camera equipment.

In its event character, *Celebrity Trash Spill* assumes the immediacy of a crime scene. The title page of the *New York Post* of April 13, 1989, announces the death of Abbie Hoffman. A co-founder of the Youth International Party (“Yippies”) and a member of the pacifist group known as the Chicago Seven, the activist and anarchist gained attention in the 1960s through prominent protest marches, and was regarded as an icon of the counterculture and the anti-war movement.

Noland calls attention to the perverse sensationalism that has the power to evoke stylized media images of individuals as celebrities or anti-heroes: the omnipresent photo of John F. Kennedy’s assassin Lee Harvey Oswald, the countless front-page stories about the Manson clan or the fate of Betty Ford and her struggle with alcoholism: “[Y]ou consume all of these celebrities each week, then you turn them into trash,” as Noland remarked in an interview with Michele Cone in 1990. Cady Noland exposes the powerful and violent mechanism employed by tabloid media, which degrades people and turns them into consumable goods. Like carelessly discarded objects, they are disposed of and excluded from the economy of public attention only to survive as forever accessible, photographically reproduced media objects.

## 7. *Tanya as a Bandit*, 1989

11. *Untitled (William Randolph Hearst)*, 1990

12. *Untitled (SLA)*, c. 1989

By printing her screen prints on aluminum, positioning them like sculptures in space, or leaning them casually against the wall, Cady Noland imbues the images with spatial character and makes their objectivity graspable. As screen-print images on cold metal, the depicted individuals become lifeless objects—the photographs are stripped of their seductive lightheartedness. Noland employs the strategies of the tabloid press, which “creates celebrities and ‘cuts them to size,’ blowing them up and reduces them to photo-objects, only to only to animate the objects again” (from: *Towards a Metalanguage of Evil*, 1987).

*Tanya as a Bandit* shows an enlarged version of the staged photograph with which Patty Hearst publicly announced her affiliation with the SLA. The photo caused a media sensation in 1974, as Hearst, the granddaughter of William Randolph Hearst, despite being kidnapped by the SLA, joined the group as “Tanya” during the course of her captivity. Hearst named herself after Tamara Bunke, an East-German guerrilla fighter and comrade of Che Guevara. Hearst, the cobra symbol, and another weapon are cut out, as if the aluminum plate still represented the original newsprint. The news report in which Hearst is described as “NOW A SUSPECT” after having fired her weapon wildly following the failed robbery of a sporting goods store in Los Angeles on May 16, 1974, serves as a kind of base for the image.

*Untitled (William Randolph Hearst)* is a large-scale portrait of the American media tycoon and multimillionaire William Randolph Hearst. As the primary rival of Joseph Pulitzer, Hearst established the form of sensationalist reporting which became known as the “yellow press” towards the end of the nineteenth century. By putting together a chain of nearly thirty newspapers in all regions of the United States, he established the world’s largest newspaper and magazine empire. The sensationalist journalism that typified his publications became the dominant narrative form in the media industry. Yet Hearst’s attempts to build a political career remained unsuccessful.

### 3. Tower of Terror, 1993

As in other works (*Gibbet, Beltway Terror*) by Cady Noland, the reduced, monochrome color of the aluminum cast and the heavy aluminum stands shifts the representational aspect of Cady Noland's *Tower of Terror* into the realm of the abstract. By controlling and abstracting form and material Noland exposes the violent harshness that is inherent in the functional social contexts of these objects. Beneath the lustrous surface, the triple pillory sheds its outdated character. What remains is its purpose of humiliating people and exposing them to ridicule. It may be rendered all the more gruesome in the present, as public exposure for example through viral and uncontrollable distribution in social media, gains new actuality.

### 4. Frame Device, 1989

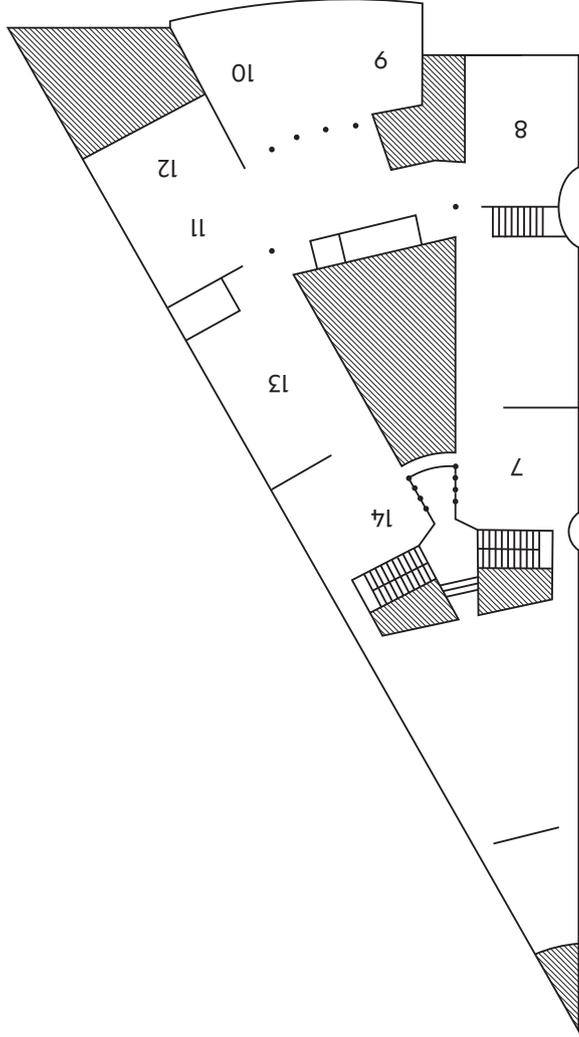
The walking frames in *Frame Device* are dysfunctional, yet placed precisely at the corner posts of the enclosure. They maintain the interior space, even though they are useless. They bear witness to frailty and limitation. They suggest that, although social participation can be excluded, there is no real outside. The resulting exclusion of society, as represented here by the walking frames, is always an element of the interior, which could not exist as such without it. *Frame Device* resembles an "Arena of society" of the kind Noland describes in *Towards a Metalanguage of Evil* (1987). In that work, the competition among the winners, the "heroes," is played out primarily on the backs of the uninitiated losers.

### 5. Stockade, 1987/1988

The word "stockade" designates a row of solid fence posts that forms a line of defense or encloses a prison. The formal reduction of color and form goes hand in hand with the substantive concreteness and transmission of the enclosure cited in the title. The useless walker frames attached to the posts evoke an equally gruesome association with the physical restriction of access and participation. Interpretable in terms of the same relationship between an abstract entity (the stock market) and its concrete effect (social inequality) is the table published by the Internal Revenue office in New York, which is used to calculate income tax and immediately reveals an individual's status in a society that is oriented towards economic values.

### 6. Model With Entropy, 1984

The objects presented in *Model With Entropy* are used, worn, and covered with inscriptions. Hung side by side on a baseball bat, they form a bodiless trophy. The helmet no longer protects the football player's head, the book is no longer being read, no body is being held securely in place by the safety belt, there is no hand in the glove, and the air has leaked out of the basketball. The model, which may have been meant to illustrate a theory, appears exhausted, devoid of energy, worn out. The world of sports, with its ideals, its cult of the body, and its division into winners and losers, has outlived its purpose as a social model of society. Perhaps this is the change from one condition to another that is suggested in the concept of entropy.



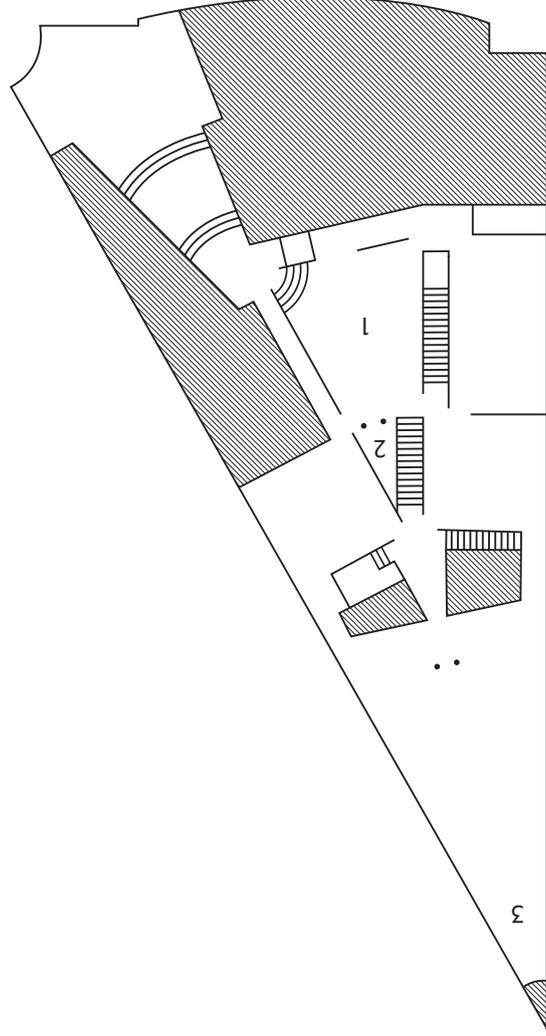
- 7. Tanya as a Bandit
- 8. Celebrity Trash Spill
- 9. Industrial Park
- 10. Institutional Field

- 11. Untitled (William Randolph Hearst)
- 12. Untitled (SLA)
- 13. Deep Social Space
- 14. Real Teenman Bastard Pavilion—The Annex

Fences, walls, seesaws or signs: everything we encounter in public space can and must be regarded as public sculpture; for every object is the product of a process of material composition and formal design. All objects influence our perceptions, our movements, our feelings, and our thoughts. Public space is not designed by human beings alone, but is instead shaped by the boundaries between public and private, institutional and commercial. While a fence, a wall or a barrier offer access to the few, they also serve as clear and definite obstacles that keep the many others out, or in. Regulations reflecting the ideological concepts of the various institutions dictate how we act and move about in the city, in a park, or on a playground. Public space is occupied and commercialized by the designs of awnings, canopies, or outdoor advertising, which we can ignore only by closing our eyes. Every individual moves daily through the various forms of structural violence whose constant obtrusiveness blinds us to their violent nature. Cady Noland exposes these abstract forms of violence in her simple representational and abstract sculptures, and in doing so, enables us to sense our own sensitivity and power to resist.

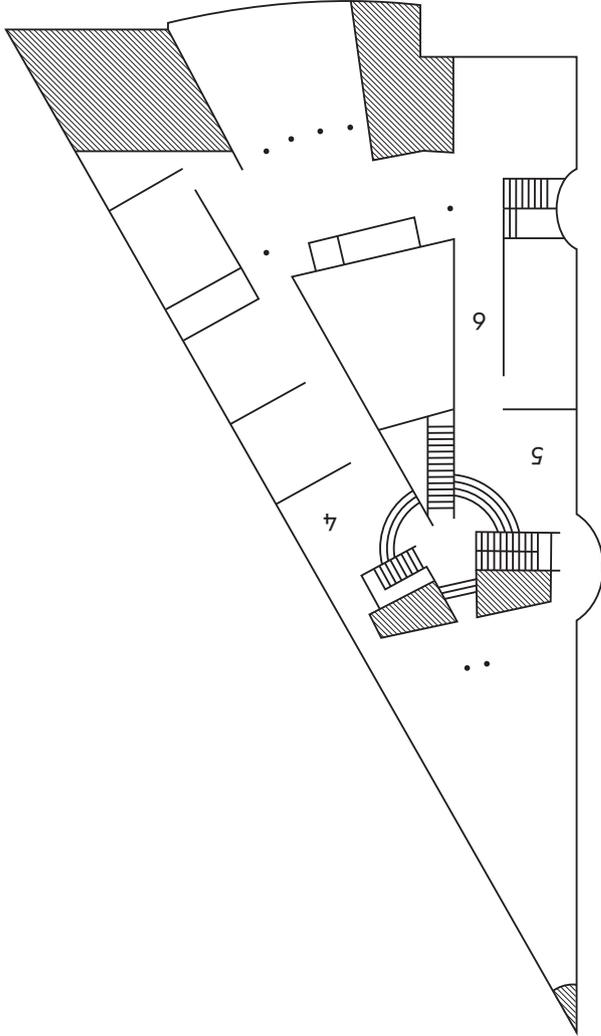
- 1. Publyck Sculpture, 1994
- 2. Awning Blanks, 1990
- 9. Industrial Park, 1991
- 10. Institutional Field, 1991
- 14. Real Teenman Bastard Pavilion—The Annex, 1990

- 1. Publyck Sculpture
- 2. Awning Blanks
- 3. Tower of Terror



Level 1

- 4. Frame Device
- 5. Stockade
- 6. Model With Entropy

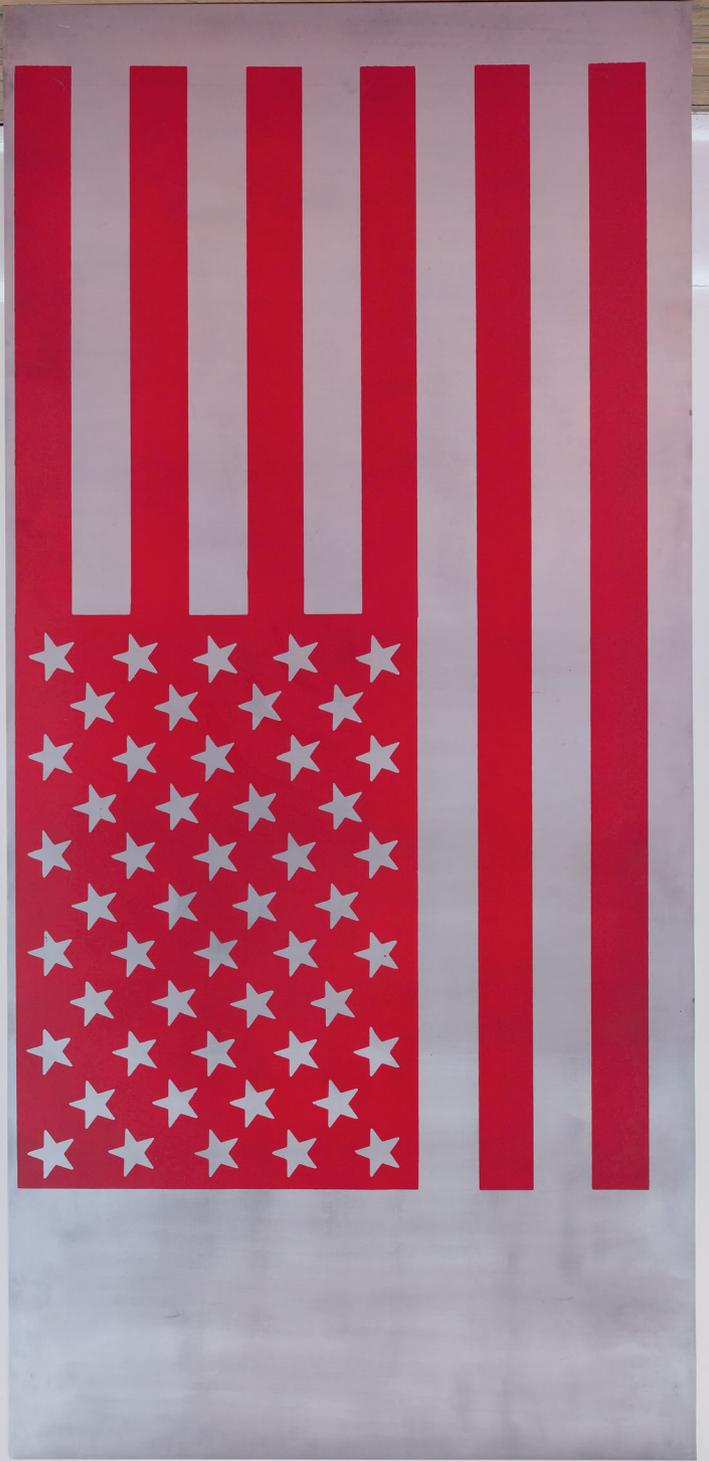


Level 2

In modernity, violence finds expression not only in social action, but also in omnipresent objects, facilities and urban structures. The severity of the aggression is condensed in both form and material: The geometric austerity suggests functionality; the reflected light of the metallic surfaces creates distance. The shape, shine, and hardness of the resistant materials testify to their strength and power, endowing the objects with immediate brutality.

In her works, Cady Noland (b. 1956) uncovers the violence we encounter every day in scenarios of spatial and ideological demarcation. She thus exposes the alleged neutrality of material and form. The supposed clear distinction between objects and subjects becomes blurred, the unceasing interaction between them evident. The US American flag, charcoal grills, brides, cowboy saddles, and weapons are all symbols of American identity. Yet the myth of the American dream, which Noland—with apparent naivety—takes seriously, has become a globalized reality characterized by the glorification of violence, radical individualism, consumption as both stimulus and fulfillment, and conflict in the form of separatism and exclusion. In her work, barriers, gates, and fences are physical and symbolic manifestations that generate publicity and rule out participation. For those unable to comply with the pressure to perform, prostheses such as walkers, picker arms, or canes for the blind are the only means of participating in public life. Celebrities, on the other hand, simply have no choice but to participate. Their involuntary objectification is the prerequisite for the callous treatment they are frequently subjected to. In her 1987 essay *Towards a Metalinguage of Evil*, Noland describes US American society with utter detachment, almost as a psychopath would. It is an analysis that captures global reality today.

CADY NOLAND





CADY NOLAND  
27.10.18-31.03.19