

NO PICTURES AVAILABLE

Cady Nolands Werk ist das Porträt, die Chronik und gleichzeitig das Produkt einer Kultur, die sich über das mediale Bild definiert und daraus ihre oft paranoiden Schlüsse zieht. *Cady Noland* hat es in ihren Arbeiten geschafft, den heftigen Traum einer autonomen Skulptur mit dem nicht minder heftigen Wunsch einer gesellschaftsrelevanten Kunst zu verbinden.

Cady Noland's work is a portrait, a chronicle and at the same time a product of a culture that defines itself through the media image, and often draws paranoid conclusions from this. In her work, *Cady Noland* has been able to link the serious dream of an autonomous sculpture with the no less serious longing for socially relevant art.

von / by
Daniel Baumann

2005 veröffentlichte die britische Kunstzeitschrift »Afterall« einen Artikel über Cady Noland, 2001 geschrieben vom New Yorker Künstler Steven Parrino (1958–2005). Parrino, dessen ikonoklastisches, nihilistisches Werk in den letzten Jahren viele junge Künstler beeinflusst hat, schlug in seinem Text eine gelinde gesagt überraschende Interpretation von Nolands Arbeit vor: »Cady Nolands Arbeit ist nicht soziale Anthropologie, sondern Hinweis auf ihr Ich. Sie benutzt emotionale Auslöser, die für Schwäche stehen. ›Crashed Car‹ (als Mädchen war Cady in einem Autowrack), ›Plane Crash Photos‹ (Cady hat Flugangst), ›The Family and the SLA That Kidnapped Patty Hearst‹ (Cady fürchtet sich vor Kulten). Damit meine ich, dass Noland nicht wie ein Pop-Art-Künstler willkürlich auswählt. Für diesen sind alle von der Gesellschaft produzierten Bilder gleichwertig und unpersönlich. Cadys Entscheide sind jedoch alle hochpersönlich; sie gehen auf ihre Ängste zurück und wie sie damit umgehen will. Sie ästhetisiert ihre Ängste und versucht, sie zu kontrollieren, indem sie sie festmacht.«¹

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte niemand in so direkter Weise das Schaffen von Cady Noland auf ihre Person und Biografie bezogen, zumindest nicht öffentlich. 2004 schrieb Brian Sholis im Hinblick auf das Verhältnis von Leben und Werk: »Nolands Leben scheint ganz klar von ihrer Kunst getrennt zu sein. T. S. Eliots Aussage würde wahrscheinlich ihre Zustimmung erhalten: ›Je perfekter ein Künstler ist, desto stärker wird in ihm der Mensch, der leidet, von seinem Geist, der schafft, getrennt sein.«² Die Werke von Cady Noland wurden gelesen als präzise Metaphern und scharfsichtige Kommentare über die Mythen und Verheißungen, auf denen der amerikanische Traum aufbaut, die er unablässig zelebriert und zementiert, mit denen er Herrschaft aufbaut und Kontrolle ausübt. Oder wie es Fabrice Stroun 2002 formulierte: »Cady Noland zielt mit ihren Arbeiten auf die Versprechungen der amerikanischen (und westlichen) Kultur. Heldenkult, Suche nach Freiheit, Recht auf Selbstbestimmung und Sicherheit und der Wille zum Erfolg entpuppen sich in ihren Installationen als Mittel zur Aggression und Unterdrückung.«³

Heute ist festzustellen, dass sich Cady Nolands künstlerische Produktion ungefähr von 1984 bis 2000 erstreckte. Ende der 1990er Jahre hatte die Künstlerin begonnen, sich von der Kunstwelt und dem Kunstmarkt zurückzuziehen, und seither versucht sie, glaubt man den Gerüchten, zu verhindern, dass ihre Kunst überhaupt noch ausgestellt wird. Das letzte bekannte Werk entstand meines Wissens für die von Robert Nickas kuratierte Gruppenausstellung »Hex Enduction Hour by the Fall« im Januar 2000 in der New Yorker Team Gallery. Es war eine Art minimale Skulptur, bestehend aus einer Reihe von A-förmigen Plastikelementen und weiß angestrichenen Holzplanken, wie sie in den USA für Baustellenabsperungen gebräuchlich sind. Noland gab den Galeristen den Auftrag, nach Ende der Ausstellung alle Ele-

In 2005 the British art magazine *Afterall* published an article on Cady Noland, written in 2001 by the New York artist Steven Parrino (1958–2005). Parrino, whose iconoclastic, nihilistic work has influenced many young artists in recent years, suggested an interpretation of Noland's work which is, to put it mildly, surprising: »Cady Noland's subjects are not social anthropology, but clues to herself. She uses emotional triggers that represent weakness. *Crashed Car* (Cady was in a wreck at a young age), *Plane Crash Photos* (Cady is afraid to fly), *The Family and the SLA that kidnapped Patty Hearst* (Cady has a fear of cults). What I mean is, Noland is not making arbitrary choices as a pop artist would. To pop artists all images generated by society are equal and impersonal. Cady's choices are highly personal; they are based on her fears, and how she chooses to deal with them. She aestheticises her fears and tries to control them by pinning them up.«¹

Until then no-one had indicated such a direct association between the artistic work of Cady Noland, her person and her private life, at least not in public. In 2004 Brian Sholis wrote, with reference to the relationship between her life and work: »Noland's life seems resolutely separate from her art: T.S. Eliot's dictum that 'the more perfect the artist, the more completely separate will be in him the man who suffers and the mind which creates' would likely meet with her approval.«² The works of Cady Noland have been read as precise metaphors and astute comments on the myths and promises, which underlay the American Dream, which that dream ceaselessly celebrates and reconfirms, and which it uses to build up power structures and exercise control. Or, as Fabrice Stroun put it in 2002: »In her works, Cady Noland has set her sights on the promises of American (and Western) culture. The cult of the hero, the search for freedom, the right to self-determination and security and the will to success are revealed in her installations to be instruments of aggression and repression.«³ Today it can be said that Cady Noland's artistic production covers roughly the years 1984 to 2000. At the end of the 1990s the artist began to withdraw from the art world and the art market and since then she has been trying, if the rumours are to be believed, to prevent her work even being exhibited again. As far as I know, the last known work was made for the group exhibition *Hex Enduction Hour by the Fall* curated by Robert Nickas at the New York Team Gallery in January 2000. It was a kind of minimal sculpture consisting of a row of A-shaped plastic elements and wooden planks painted white, of the kind used in the USA as barriers to building sites. Noland told the gallery manager to separate all the elements from each other and let them disappear in the city area once the exhibition was over.⁴ Even her former friends have no idea whether there have been any new works since then and what Cady Noland is actually doing. Or, as Pat Martin puts it in her article »Fuck Off. Leave Cady Noland Alone«, »Her long absence has given her a

1 Steven Parrino (2001), »Paranoia Americana. The New Work of Cady Noland«, in: *Afterall*, 11, 2005, S. 4
2 Brian Sholis, »Cady Noland«, in: *Why We Should Talk About ...*, 2004, S. 1 (Artikel auf www.briansholis.com)
3 Fabrice Stroun, »Cady Noland«, in: »Es ist verboten, den Garten mit Blumen in der Hand zu betreten«, Folder zur Ausstellung »Garten der Gewalt, expo02«, Murten 2002

1 Steven Parrino (2001), »Paranoia Americana. The New Work of Cady Noland«, in: *Afterall*, 11, 2005, p. 4
2 Brian Sholis, »Cady Noland«, in: *Why We Should Talk About ...*, 2004, p. 1 (Article at www.briansholis.com)
3 Fabrice Stroun »Cady Noland« in »Es ist verboten, den Garten mit Blumen in der Hand zu betreten«, Folder for the exhibition *Garten der Gewalt, expo02*, Murten 2002
4 Steven Parrino (2001), p. 8

mente voneinander getrennt irgendwo im Stadtraum verschwinden zu lassen.⁴ Auch ehemalige Freunde wissen nicht, ob seither neue Werke entstanden sind und was Cady Noland überhaupt treibt. Oder wie es Pat Martin in ihrem Artikel »Fuck Off. Lasst Cady Noland in Ruhe« formuliert: »Ihre lange Abwesenheit hat ihr zu einer Art legendärem Status verholfen. Für jüngere Künstler ist sie zu einem Objekt der Faszination geworden, während Sammler und Museumskuratoren regelmäßig fragen: Arbeitet Cady noch? Lebt sie überhaupt noch?«⁵ Die Rezeption von Cady Nolands Werk und Person ist von Gerüchten, Irrungen und Wirrungen umgeben, welche jene paranoiden Vorstellungen erzeugen, die sie in ihrem Werk nachstellt.

1987 verfasste Cady Noland für eine Konferenz zum Thema des Bösen den Text »Towards a Metalanguage of Evil« (»Zu einer Metasprache des Bösen«).⁶ 1992 durch die Publikation im Katalog der documenta IX einem breiten Publikum bekanntgeworden, dreht sich dieser Essay in fragmentarischen Ansätzen voller Querverweise um die Frage der absoluten Vergegenständlichung. Noland nimmt den Psychopathen als Modell, der sein Opfer ohne Gefühlsregung und Verständnis im Hinblick auf ein bestimmtes Ziel wie ein Objekt behandelt und manipuliert. »Zu einer Metasprache des Bösen« kann als pessimistische Parabel auf eine Welt verstanden werden, die in diesem Text als hoffnungsloser Raum erscheint, in dem alles auf mediale Präsenz, Macht, Kontrolle und Karriere ausgerichtet ist. Wir befinden uns in der Reagan-Thatcher-Ära, die Utopien haben sich überlebt, das Geld und die Yuppies formen den neuen Lifestyle, der Kunstmarkt boomt, Postmoderne, Dekonstruktion und Simulation beherrschen die Szene. Es ist die Zeit nach »Blade Runner«. Der Essay endet in radikalem Pessimismus mit dem Ausstiegsszenario, dem Warten auf eine neue Konstellation: »Die Strategie des Wartens auf eine neue Anordnung hat Ähnlichkeit mit der Entscheidung, bei einem Geisteskranken eine Schocktherapie anzuwenden. Hier hofft man, dass die Rekonfiguration im Gehirn durch Elektroschock therapeutischen Erfolg hat. Der Arzt und gewiss auch der Patient haben nur wenig Einfluss auf die Art der Rekonfiguration; bei dieser Strategie rechnet man einfach mit einem glücklichen Ausgang. Ist X ein Psychopath, ist nur sicher, dass die relativ passive Strategie, auf eine neue Anordnung zu warten, nur dann zur Anwendung kommt, wenn sie das letzte Spiel ist, das noch gespielt werden kann.«⁷

Im Zentrum steht der Zustand des Double Bind, wie er die weiße amerikanische Kultur prägt.

kind of mythic status. She is a subject of continuing fascination for younger artists, while collectors and museum curators routinely ask the same questions: Is Cady still working? Is Cady Noland even fucking alive?«⁵ The reception of Cady Noland's work and person is surrounded by rumours and all sorts of confusion, which produce the paranoid ideas that she represents in her work.

In 1987 Cady Noland wrote the text »Towards a Metalanguage of Evil« for a conference on the theme of evil.⁶ Reaching a wider readership with publication in the catalogue of *documenta IX* in 1992, this essay, in fragmentary notes full of cross-references, is concerned with the question of absolute objectification. Noland takes the psychopath as her model: someone who treats and manipulates his victim with icy clarity, without any feeling or understanding, in order to reach a certain goal. »Towards a Metalanguage of Evil« can be seen as a pessimistic parable of a world which, in this text, appears as a hopeless space, where everything is directed towards media presence, power, control and career. We find ourselves in the Reagan-Thatcher era, the utopias have outlived their usefulness, money and yuppies form the new lifestyle, the art market is booming, Postmodernism, Deconstructionism and Simulation have control of the scene. It is the time after *Blade Runner*. The essay ends in radical pessimism with the drop-out scenario, the wait for a new constellation: »Waiting for reconfiguration as a strategy has a relation to the decision to

use shock therapy on a mental patient. Here, through the vehicle of electric shock it is hoped that some reconfiguration in the brain may chance to be therapeutic. The doctor, and certainly the patient, have little control over what this reconfiguration might be, but this is a strategy which counts on the luck and good fortune of the shuffle. If X is a psychopath, the one certain thing is that this relatively passive strategy, waiting for reconfiguration, will only be used if it is the last game in town.«⁷

The waiting and silence of Cady Noland are an invitation to make an interim »final« report. It can be said that she realized a group of works in the 1990s that is precisely thought out and formally brilliant. In her works the demands of Minimalism (anti-illusionism, reduction, efficiency) and Pop Art are combined with the postulate of an art that makes reference to social conditions. Noland's vocabulary consists of three »parts«: apparently random everyday objects encumbered with

4 Steven Parrino, S. 8

5 Pat Martin, »Fuck Off. Leave Cady Noland Alone« in der Online-Version der Zeitschrift *Vice* (www.viceland.com/issues/v10n10/htdocs/fck.php)

6 Brian Sholis, S. 1

7 Cady Noland, »Zu einer Metasprache des Bösen«, in: *documenta IX*, Ausst.-Kat., Bd. 3, Kassel 1992, S. 611

5 Pat Martin, »Fuck Off. Leave Cady Noland Alone« in the online version of the magazine *Vice*, www.viceland.com/issues/v10n10/htdocs/fck.php

6 Brian Sholis, 2004, p. 1

7 Cady Noland, »Towards a Metalanguage of Evil«, in *documenta IX*, exhib. cat. Vol.3, Kassel 1992, p. 413.

Das Warten und Schweigen von Cady Noland verführt zum vorläufig abschließenden Rückblick. Es lässt sich festhalten, dass sie in den 1990er Jahren ein Ensemble von Arbeiten realisiert hat, das präzise ausgerichtet und formal brillant ist. In ihren Werken verbinden sich die Forderungen des Minimalismus (Antiillusionismus, Reduktion, Effizienz) und der Pop Art mit dem Postulat einer Kunst, die zu gesellschaftlichen Zuständen Stellung bezieht. Nolands Vokabular besteht aus drei »Teilen«: scheinbar beliebige, mit Anekdoten und Assoziationen behaftete Alltagsobjekte wie Bierbüchsen, Werkzeuge, Autoreifen, Gehhilfen und Fundgegenstände; genormte, industriell gefertigte Materialien, wie sie für Abschrankungen verwendet werden (Zäune, Eisengeländer, Gerüste); und drittens Platten aus Honigwaben-Aluminium, auf die mittels Serigrafie Motive gedruckt werden. Im Zentrum steht der Zustand des Double Bind, wie er die weiße amerikanische Kultur prägt. Im Double Bind ist ein Mensch einer Situation ausgeliefert, die jeglichen Versuch von Selbstbestimmung unterbindet, ihm aber das Gefühl gibt, dass er sehr wohl selbst entscheiden kann. Dies geschieht, indem die Möglichkeit zur freien Wahl nur vorgetäuscht wird; indem die ihm aufgezeigten Alternativen nur scheinbare sind; indem es der Person verunmöglicht wird, diesen Sachverhalt durch einen Sprung auf die Metaebene zu enthüllen, und diese sich gleichzeitig dazu gezwungen sieht, aufgrund eines existenziellen Abhängigkeitsverhältnisses der Aufforderung nach Auswahl in jedem Fall nachzukommen, sodass sie sich gezwungenermaßen »freiwillig« ausliefert, sich also selbst erniedrigt und die Abhängigkeit weiter verfestigt.⁸

Nolands Werk verweist auf diese perfide Machtkonstellation und behauptet mittels der Auswahl seiner Motive, dass sie fester Bestandteil der US-amerikanischen Geschichte sind. Die flachen, mit Serigrafie bedruckten Skulpturen aus Honigwaben-Aluminium stellen diesen Sachverhalt am direktesten nach. Noland verwendet fast nur Bilder von Ereignissen, die durch mediale Verbreitung berühmt wurden, die uns primär als »Bilder« bekannt sind, also Klischees im wörtlichen und im übertragenen Sinn sind. Sie bringt dabei ambivalente Figuren ins Spiel, die Traum und Altraum der jüngeren US-amerikanischen Geschichte verkörpern und zum Gegenstand der Verehrung wurden: den coolen Cowboy, der sich das Land Untertan machte, die Ureinwohner vernichtete und durch den Film zum nationalen Monument aufstieg (»Blue

anecdotes and associations, such as beer cans, tools, car tyres, walking aids and found objects; standardized, industrially produced materials customarily used for barriers (fences, iron railings, metal frames); and, thirdly, plates of honeycomb aluminium with motifs printed on them using the silkscreen process. At the centre of all is the condition of »double bind« as formed by white American culture. In the »double bind« a person is locked into a situation that prevents any attempt at self-determination but, at the same time, gives him the feeling that he can indeed make decisions for himself. This comes about because the possibility of free choice is merely deceptive; the alternatives presented to the person are only apparent; the person is hindered from perceiving this by taking a leap onto a metalevel and at the same time is forced by a situation of existential dependence to follow the demand to make a choice, so that he can do nothing but »voluntarily« give himself up, humiliate himself and intensify the condition of dependence.⁸

Noland's work points towards this perfidious power constellation, and asserts with her selection of motifs that it is a firm component in the history of the USA. The flat honeycomb-aluminium sculptures with their silkscreen printing present this situation most directly. Noland almost exclusively uses images of events that have become famous through media distribution and are best known to us as »visual images«, in other words clichés, both literally and metaphorically. In this way she brings ambivalent figures into play, embodying the dream and the nightmare of recent US history and making them the object of respect: the cool cowboy, who masters the country, destroys its original inhabitants and rises through film to the status of a national monument (*Blue Cowboy with Stomach Hole*, 1990); the murderous cult leader Charles Manson (*Mr. Sir*, 1993), who is honored to this day and whose song, *Cease to Exist* came out in 1969 under the title *Never Learn Not to Love* as the B-side of a Beach-Boys single – in the same year as the »Manson Family« slaughtered the pregnant Sharon Tate (Roman Polanski's wife at that time) and other people; the Kennedy murderer Lee Harvey Oswald (*Oozewald*, 1989), who was shot dead two days after his deed by Jack Ruby in front of a running camera, the first murder to be broadcast live in history and the beginning of many conspiracy theories; and finally the legendary Patty Hearst, the millionaire heiress, who was kidnapped, raped and tortured by the radical-left Symbionese Liberation

Power over space is one pillar in every hierarchy, and it is not by chance that barricades become the icons of every revolution.

⁸ Siehe dazu den weiterführenden Artikel auf http://de.wikipedia.org/wiki/Double_Bind

⁸ On this point see the detailed article at http://en.wikipedia.org/wiki/Double_bind

Cowboy with Stomach Hole«, 1990); den mörderischen Kult-Sektenführer Charles Manson (»Mr. Sir«, 1993), der bis heute verehrt wird und dessen Song »Cease to Exist« 1969 unter dem Titel »Never Learn Not to Love« als B-Seite auf einer Beach-Boys-Single herauskam – im selben Jahr, als die »Manson Family« die schwangere Sharon Tate (Roman Polanskis damalige Frau) und andere abschlachtete; den Kennedy-Mörder Lee Harvey Oswald (»Oozewald«, 1989), der zwei Tage nach seiner Tat von Jack Ruby vor laufender Kamera erschossen wurde, dieser erste live übertragene Mord der Geschichte und Anfang zahlreicher Verschwörungstheorien; schließlich die legendäre Patty Hearst, jene Millionenerbin, die von der linksradikalen Symbionese Liberation Army (SLA) entführt, vergewaltigt und gefoltert wurde, dann mit ihren Entführern sympathisierte, sich zur Terroristin wandelte, verhaftet wurde und nach ihrer Begnadigung in Filmen von John Waters mitspielte.

Nolands Aluminium-Skulpturen zeichnen das Bild einer Gesellschaft, die Geschichte im Dreieck von Grauen, Spektakel und medialer Aufbereitung vermittelt bekommt, vermittelt haben will – und sie dementsprechend vor dem Hintergrund von Enthemmung, Kontrolle und Schuld bewertet und moralisiert. Symptome, nicht Ursachen werden reflektiert und bilden später die Grundlage für Entscheide. Daraus entwickelt sich ein starkes, hysterisches Bedürfnis nach Sicherheit, Domestizierung und Idylle, wie sie beispielsweise die Gated Communities versprechen und verwirklichen. Auf diese Tatsache scheinen die Maschenzäune, Abschränkungen oder roten »Aluminium-Mauern« von Cady Noland zu antworten. Mittel der Raumteilung werden hier zu Fetischen, in einer Verbindung von formaler Strenge und Eleganz macht Noland die Werkzeuge der Segregation zu Kultgegenständen. Unser Vergnügen am Objekt und seiner formalen Vollendung ist somit eine Freude am Bösen. Zäune, Mauern und Abschränkungen sind dazu da, den Raum zu beherrschen, indem sie Zutritt ermöglichen oder verhindern. Die Macht über den Raum ist ein Pfeiler jeder Hierarchie, nicht zufällig gehören Barrikaden zu den Ikonen jeder Revolution. Aber Zäune, Mauern und Abschränkungen dienen nicht nur der Kontrolle, Hierarchisierung, Besitzwahrung und Absonderung, sondern sie erhalten das Gefühl der Bedrohung aufrecht. +

Postskriptum

Wir haben Cady Noland ein Mail geschrieben und um Bilder angefragt. Sie hat uns sehr freundlich und bestimmt geantwortet, dass ohne Ausnahme alle Bildrechte bei ihr sind, dass sie uns gerne Bilder zur Verfügung stellen würde, sie dafür aber mindestens acht Monate brauche. Wir haben uns entschieden, diesen Artikel ohne Abbildungen zu publizieren. Als Ergänzung kann die Zeitschrift »Parkett« (Nr. 46, 1996) herangezogen werden, die betreffenden Seiten können auf www.denver.ch/cadynoland/cadynoland.html eingesehen werden.

Daniel Baumann ist Kurator, Kritiker und Konservator der Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern. www.denver.ch / is curator, critic and conservator at the Adolf Wölfli Foundation of the Kunstmuseum Bern. www.denver.ch

Army (SLA), and then sympathised with her abductors, turned herself into a terrorist and, after her reprieve, acted in the films of John Waters.

Noland's aluminium sculptures show us the image of a society which has history conveyed in the triangle of terror, spectacle and media presentation, which wants to have it conveyed in this way and which consequently evaluates and moralizes it against the background of the loss of inhibitions, control and guilt. Symptoms, not causes, are reflected and later form the basis of decisions. Out of this there comes a strong, hysterical need for security, domesticity and idylls, such as those promised and realised by gated communities. The wire-netting fences, barriers and red »aluminium walls« of Cady Noland seem to be a response to this fact. Methods of dividing space now become fetishes, and in a combination of formal discipline and elegance Noland makes the tools of segregation cult objects. The pleasure we take in an object and its formal perfection is, therefore, a joyful response to evil. Fences, walls and barriers are there to dominate space, to which they permit or forbid access. Power over space is one pillar in every hierarchy, and it is not by chance that barricades become the icons of every revolution. But fences, walls and barriers not only serve control, hierarchic thinking, preservation of property and separation but also maintain the feeling that one is threatened. +

Postscript

We wrote an e-mail to Cady Noland and requested pictures from her. She sent a very friendly and definite reply to the effect that all rights to images are her property without exception, that she would be happy to make images available to us, but that she would need at least eight months for the purpose. We decided to publish this article without illustrations. As a supplement to it, we refer to the magazine *Parkett* (No. 46, 1996); the relevant pages can be viewed at www.denver.ch/cadynoland/cadynoland.html. Translated by Nelson Wattie

CADY NOLAND

Geboren 1956 in Washington, D. C. Lebt und arbeitet in New York. Noland hat sich Ende der 1990er Jahre aus dem Kunstbetrieb zurückgezogen / Born in 1956 in Washington D. C.; lives and works in New York. At the End of the 1990s, Noland withdrew from the art world.