

CADY NOLAND

27.10.18–31.03.19



MUSEUM MMK

EN

CADY NOLAND

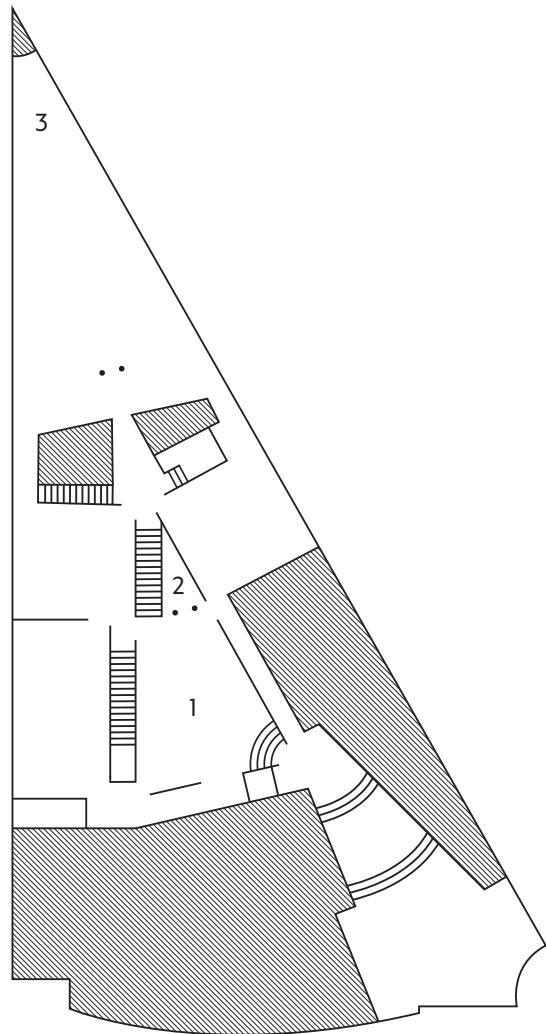


In modernity, violence finds expression not only in social action, but also in omnipresent objects, facilities and urban structures. The severity of the aggression is condensed in both form and material: The geometric austerity suggests functionality; the reflected light of the metallic surfaces creates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

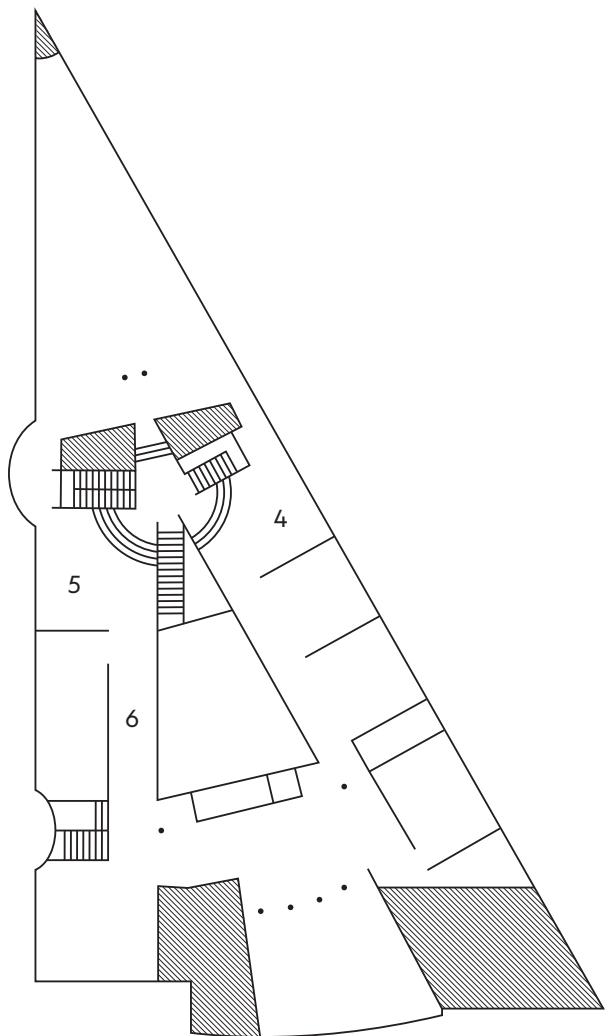
In her works, Cady Noland (b. 1956) uncovers the violence we encounter every day in scenarios of spatial and ideological demarcation. She thus exposes the alleged neutrality of material and form. The supposedly clear distinction between objects and subjects becomes blurred, the unceasing interaction between them evident.

The US American flag, charcoal grills, bridles, 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 fulfilment, 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 Metalanguage of Evil*, Noland describes US American society with utter detachment, almost as a psychopath would. It is an analysis that captures global reality today.

Level 1



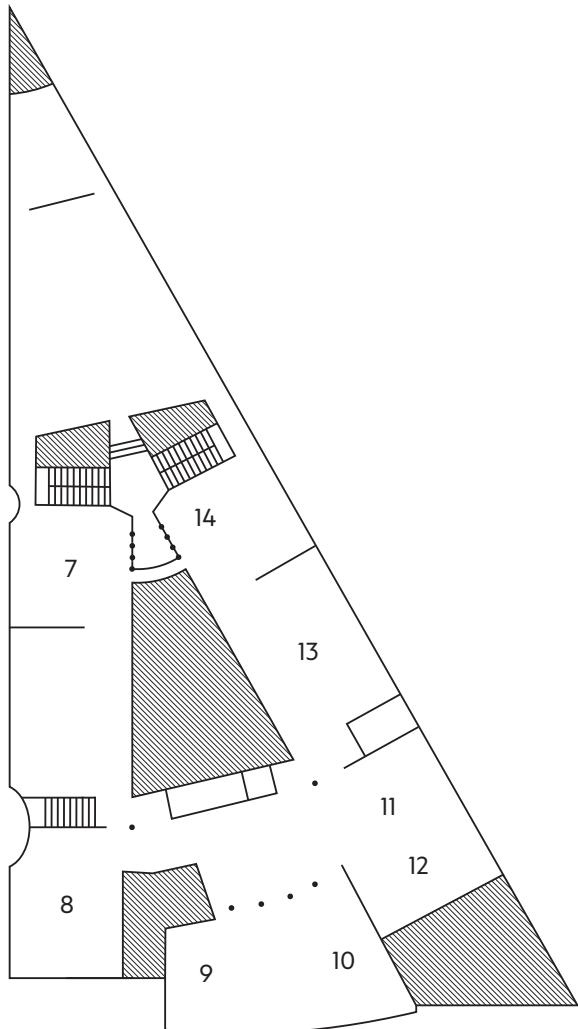
Level 2



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

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

Level 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

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.

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 concretion 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.

8. *Celebrity Trash Spill*, 1989

Cigarette packs, sunglasses, newspapers and clothing—symbols of the culture of celebrity and consumption—lie 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 Michèle 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 lightness. 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 guerilla 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 sensationalistic 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.

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 Cinqué, 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 guerilla war and attracted considerable media attention through the kidnapping of Patty Hearst.

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.

List of Works

Cady Noland

Born 1956, Washington, D.C. (US)
lives in New York (US)

Model With Entropy, 1984. Baseball bat, American football helmet, book mounted on wood, window washer belt, baseball glove, basketball, Private collection (FR)

Percussion and Cartridge Revolvers, 1984. Manual for firearms mounted on wooden plate, wooden stick, several snap hooks, handcuffs, whistle, leather buckles, cord, various metal rings, Collection Larry Gagosian (US)

Pedestal, 1985. Door mat, belt, seat cushion, Sammlung Ringier (CH)

Push Papers, 1986. Wall bracket, various metal rings, baton holder, badge on chain, leather case with pencil, trade magazine for firearms in protective foil, Private collection (US)

Cart Full of Action, 1986. Cart, rims, rear-view mirror, exhaust, engine oil, battery charger, various plastics, oil-based car care products, Collection Art Gallery of Ontario, Toronto (CA); Gift of Vivian and David Campbell, 1999

Guns, 1986/1987. Collaged black and white copy, adhesive tape, clamp, Sammlung Goetz, Munich (DE)

Untitled, 1986/2018. Bullets, handgrenade, Coca Cola can, beer can, sheriff badge suspended within plexiglass, Loan from the artist and a European collection

Untitled, 1986/2018. Metal link chain, marshall badge, security police badge suspended within plexiglass, Loan from the artist and a European collection

Shuttle, 1987. Chromed wall bracket, metal workshop trolley, car parts, rim, exhaust pipe, safety belt buckle, plastic casing, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US)

The Mirror Device, 1987. Chrome-plated metal, handcuffs, flare gun, vanity mirror, Collection Larry Gagosian (US)

Untitled, 1987. Silkscreen ink on aluminum, Collection Bob Nickas (US)

Stockade, 1987/1988. Scaffolding poles, stanchions, three walkers, New York state tax table, EXIT sign templates, sales rack for envelopes, various metal rings, Collection Art Gallery of Ontario, Toronto (CA); Gift of Vivian and David Campbell, 1999

Bloody Mess, 1988. Two rubber mats, foot wiper, metal basket with handcuffs, two shock absorbers, eleven beer cans, three headlight lamps, police equipment, police cap, beer tap, beer bottle, reflector, rear-view mirror with holder, metal basket, metal pipe, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

Basket of Action, 1988. Metal basket, jumper cable, metal link chain, Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds (CH)

Untitled (SLA), ca. 1989. Silkscreen ink on acetate, San Francisco Museum of Modern Art (US); Bequest of John S. Caldwell

Untitled, 1989. Metal basket, car spare parts, beer cans, metal link chain, car polish, V-belt, Private collection; Courtesy of Luhring Augustine, New York (US)

Untitled (Walker), 1989. Walker, American flag, clothes rail, metal basket, Private collection (UK)

Booth—The Big Plunge, 1989. Silkscreen ink on aluminum plate, Collection S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Ghent (BE)

Celebrity Trash Spill, 1989. Newspapers, magazines, three cameras with equipment, lenses, camera tripods, microphone, shirt, five sunglasses, doormat, rubber mats, pack of cigarettes, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (LI)

Corral Gates, 1989. Corral gate, horse-gear, ammunition chain, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (IT)

Crate of Beer, 1989. Metal basket, beer cans, luggage tensioner, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

Dead Space, 1989. Scaffolding pipes, Collection Peter Fleissig (US)

Deep Social Space, 1989. Scaffolding poles, stanchions, chromed poles, American flag, grill with handcuffs, room divider, crutch, trolley with letterbox and potato chips, metal basket with beer cans, bread rolls, orthopedic bandage, horse saddle with blankets, music stand with cow bells, various metal grids and racks, various wood and metal rings, various objects, Collection Udo and Anette Brandhorst, Munich (DE)

Frame Device, 1989. Pipes, stanchions, twelve walkers, Courtesy The Brant Foundation, Greenwich, Connecticut (US)

Objectification Process, 1989. Walker, rolled up American flag in packaging, various grids, metal link chain, two metal eyelets with plastic ring, The Institute of Contemporary Art Boston (US); Promised gift of Barbara Lee, The Barbara Lee collection of Art by Women

Oozewald, 1989. Silkscreen ink on aluminum, American flag, Coca Cola drinking cup, metal stand, Glenstone Museum, Potomac, Maryland (US)

Oswald Shot Cut-Out, 1989. Collaged original photograph, Sammlung Goetz, Munich (DE)

Pipes in a Basket, 1989. Metal basket, American flag, cartridge belt, handcuffs, metal tubes, Collection Peter Fleissig (US)

Rail, 1989. Scaffolding pole, handcuffs, parcel tag, Private collection (UK)

Sideways Grab, 1989. Wall bracket, metal clip, various metal rings, metal link chain, American flag, grab,

chrome-plated metal frame, Private collection (US)

Tanya as a Bandit, 1989. Silkscreen ink on aluminum plate, bandana cloth, metal stand, Collection Udo and Anette Brandhorst, Munich (DE)

The Big Shift, 1989. Scaffold pole, nine American flags, handcuffs, metal grate, grill grate tong, spray pump, leather loop, luggage tensioner, equalizer metal cover, various snap hooks, various metal rings, Collection Jeffrey Deitch (US)

The Big Shift (drawing), 1989. Three Polaroids collaged with adhesive tape on paper, Collection Jeffrey Deitch (US)

Untitled (Double Texas License Plate), 1989. Xerox prints, paper clips in artist frame, Collection of Barbara and Howard Morse (US)

Mutated Pipe, 1989. Scaffold pole, window crank, leather buckle with snap hook, paradestick, jockstrap, tax table of the State of New York, metal grate, bridles, American flag, various metal rings, laces, MUSEUM ^{MM}FÜR MODERNE KUNST, Former collection of Rolf Ricke in the MUSEUM ^{MM}FÜR MODERNE KUNST, Frankfurt am Main (DE), Kunstmuseum, St. Gallen (CH), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (LI)

The Big Slide, 1989. Chrome wall bracket, various metal tubes, wall hooks, plastic phone cord boxes, walking cane for the blind, wire dishwasher rack, two American flags, nylon flag, cord, grab, metal mount, wall hook, various metal rings, large paper clip, The Art Institute of Chicago (US); Gift of Donna and Howard Stone in honor of James Rondeau

Saloon Stairs, Blank with Extra Wood, 1990. Wood construction, Private collection (DE)

Untitled (William Randolph Hearst), 1990. Silkscreen ink on aluminum plate, Loan from the artist (US)

Vet—“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 Bullethead Moviestar,
1990. Aluminum plate, metal stand,
Private collection (US)

Enquirer Page with Eyes Cut Out,
1990. Silkscreen ink on aluminum
plate, luggage tensioner, San
Francisco Museum of Modern
Art (US); Gift of Frances and John
Bowes, 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 (Patty in Church), 1991.
Silkscreen ink on paper in artist
frame, Sammlung Ringier (CH)

Untitled, 1991. Silkscreen ink
on paper in artist frame,
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 frame, Loan
from the artist (US)

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

12'6" 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,
Sammlung Goetz, Munich (DE)

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)

Beltway Terror, 1993/1994.
Aluminum over metal, aluminium
bench, Courtesy The Brant
Foundation, Greenwich,
Connecticut (US)

IMPACT ON THE IMAGE, 1993/1994.
Silkscreen ink on aluminum plate,
The Broad Art Foundation, Los
Angeles (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, Mimi
and Peter Haas, Diane M. Heldfond,
and Leanne B. Roberts

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
Atheneum Museum of Art, Hartford,
Connecticut (US); The Ella Gallup
Sumner and Mary Catlin Sumner
collection Fund

Tower of Terror, 1993. Aluminum
over metal, aluminum bench, chain,
padlocks, key, Glenstone Museum,
Potomac, Maryland (US)

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

Untitled (Brick Wall), 1993/1994.
Silkscreen ink on aluminum
plate, Migros Museum für
Gegenwartskunst, Zurich (CH)

Walk and Stalk, 1993/1994. Silkscreen
ink on aluminum plate, San Francisco
Museum of Modern Art (US); Gift of
Vicki and Kent Logan

Untitled, 1994. Silkscreen ink on
honeycomb aluminum, Courtesy
The Brant Foundation, Greenwich,
Connecticut (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
Atheneum 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,
Glenstone Museum, Potomac,
Maryland (US)

The Poster People, 1994. Silkscreen
ink on aluminum plate, Wadsworth
Atheneum 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)

(NOT YET TITLED), 1996. Cardboard,
primed with lacquer and aluminum
spray paint, MUSEUM MMK FÜR
MODERNE KUNST; Acquired
with funding from the partners
of the MMK

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

A Piece, 1998. Plastic saw blocks,
acrylic on wood, Sammlung
Ringier (CH)

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)

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 Miejs-Tcheng,
by exchange, 2009

Diana Balton with Cady Noland
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)

Nuts 'N' Shit, 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)

**Injuring, Wagering, Controlling:
Looking Back at a Metalanguage**
Diederich 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 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 1987,¹ 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,"

Noland describes what characterizes this psychopath in quite a positive way: the game he plays and above all how this game is played cannot be explained as a deviation from and absence of normality but, on the contrary, as the structure on which this normality is based. That she calls this structure a “game” is, in a sense, even more prophetic than the pathology she outlines. For she describes the integration of these pathologies on the level of culture—and here, too, the artist established a remarkable connection, which not only permits a diagnosis of the present in the late 1980s to be continued into our present, but can also be described as a story of the unfolding of a trend, indeed the development of a trend into a totality.

In three steps, I would like to attempt to reconstruct the diagnosis and the artistic work associated with it. In the first step, I am concerned with the pathology itself and in particular with the relationship of its construction to power and authority in the (finance) capitalism of recent decades; in the second, with the concept of the game in Noland and its relationship to art and aesthetics; and, in the third, with the level of representation in Noland’s work, with questions of the symbolic, the artistic, the linguistic, and the semiotic in the relationship of an economy to real time and to an aesthetic of indexicality and authenticity in today’s mass cultures.

PSYCHOPATHOLOGICAL REGIMES

The dominant critical analyses of capitalist domination of recent decades generally distinguish between two regimes: authoritarian but also caring, inclusive Fordism, which cooperates to a certain extent with the introduction of social benefits and the state social security systems, is strictly hierarchical in structure, assumes traditional gender roles, and employs culture and entertainment to sedate the working class and keep it from becoming conscious of exploitative conditions. The other regime attributed to postindustrial informational and semiotic capitalism is the internalized command structure of a constantly self-optimizing, overburdened psyche of outsourced, precarious freelancers operating as mini-entrepreneurs. In today’s capitalism in Western metropoles, the second form has increased over the last four or five years, but the first one still exists as well. Both models see a close connection between the economic side and the cultural and psychological side of exploitation and domination. But now Noland describes—very much in

a certain American tradition (Burroughs)—this third form which is not dominated by the rule-like, as these other two models are; rather, its actors are distinguished by individual, manipulative behavior whose very significance is taking security from the other person who is to be ruled; this security consists of the reference and appeal to rules, even when they are unsatisfactory. In the first model, it is the dependence of capital on the productive bodies of the workers; in the second, it is reference to one’s self, to one’s own inventiveness and creativity, which is stressful and causes depression but ultimately protects against complete destabilization. In Noland’s psychopathology of the male entrepreneur, criminal, and businessman, however, the primary goal of his strategy lies in destabilizing the other’s possibility of reference and any resource of truth and security.

The psychopathological goal of controlling, subjugating, and unnerving the other is, at first glance, a destructive one and thus at cross-purposes with the economy, even the capitalist one; what is left in the end are the dead and injured, neither productive bodies nor creative heads. Yet for some time now it has seemed plausible that the fear of the destabilized makes more sense for a regime driven by the profits from the speculation of finance capital, which increasingly works for short-term calculations, than the relative stability that large Fordist industrial companies need. In that sense, post-Fordist capitalism is often about exploiting human abilities that are tied not to learned and learnable skills (and their simpler reproducibility) but rather to personal and ephemeral (i.e., not guaranteed by good employment conditions) properties such as beauty, youth, and charm. It might be said that elements of primitive accumulation are returning in post-Fordism: it is no longer about hiring and employing workers stably and for life but rather about siphoning off qualities from them as long as they are completely fresh and then leaving the possessors of these qualities, the workers, to fend for themselves, like the miners in Potosí.

There is, however, another side to the psychopathic entrepreneur and his logic. The latter is profoundly personal; it is not part of an entrepreneurial culture and its often very humanist-sounding principles. The psychopathological actor appears in various places in the business world; he is never the enterprise but deep inside he is the representative of the free entrepreneur—and

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.²

As Noland 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

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 lithium, so his competitors should beware!”³

THE GAME AND IDENTIFICATION

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 Noland 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 Noland 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

purification? One sees them—and here is Noland'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 Noland, who is playing the game by figuring out, anticipating, and misleading the other person, no longer represents a cultural exception, the scofflaw 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 the violent breach of the system that keeps the system 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 Mafiosi are working as bodyguards and in the security industry.

MATERIAL AND SYMBOLS

Not without reason, Cady Noland 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 Noland 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

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 inept 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 riddled 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 visual 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 impossible—aesthetic. There are these signs on metal, these icons and iconic signs, all of which were once indexical televisions 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 background 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 absorption, 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 readymades or found objects, tools, weapons, but above all the architecture 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 nightmarishly 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 Metalanguage 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 infringing. 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.

Imprint

This booklet is published in conjunction with the exhibition

Cady Noland

MUSEUM^{MMK}

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 Renerig,
Anna Sailer

EDITORIAL TEAM

Christina Henneke, Anna Sailer

TRANSLATION

Steven Lindberg, John Southard

GRAPHIC DESIGN

Zak Group, London

PRINT

Druckerei Imbescheidt

MUSEUM^{MMK} 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



KULTURFONDS
Frankfurt/RheinMain

Dr. Marschner Stiftung







Impressum

Cady Noland
COVER
der Ausstellung
Deses Booklet erschien anlässlich

MUSEUM
27. Oktober 2018-31. März 2019
ÖFFNUNGSZEITEN
Di-Sa.: 10-18 Uhr
Mi.: 10-20 Uhr

SUSANNE FFEFER
KURATORIN DER AUSTELLUNG
Cathy Noland, Foto: Axel Schneidler
Foto: Axel Schneidler
SUSANNE FFEFER
TEXT
Katharina Baumecker, Mario Kramer
Susanne Ffefer, Kerstin Renfreg,
Anna Saile
REDAKTION
Zak Group, London
GRAFIK
DRUCK
Druckerei Imbesschmidt

MUSEUM FÜR MODERNE KUNST
Domstädte 10, 6031 Frankfurt am Main
mk.art

INNENSEITEN COVER
Cady Noland, Untitled (Flag), 1992,
Private Collection, Chicago IL, USA
BLIDESSEN
Cady Noland, A Piece, 1998.
Foto: Axel Schneidler
Foto: Axel Schneidler
SUSANNE FFEFER
KURATORIN DER AUSTELLUNG
Cady Noland, Tower of Terror, 1993,
Die Ausstellung wird unterstützt durch
Susanne Ffefer, Kerstin Renfreg,
Anna Saile
REDAKTION
Christina Henneke, Anna Saile
DRUCK
Druckerei Imbesschmidt

KULTURFONDS

MATERIAL UND SYMBOLE

Nicht umsonst aber spricht Cady Noland von einer Metasprache, einem Begrißt, den sie nicht nur als Titel für eine Essay, sondern auch für eine Aussstellung wählt. Diese Metasprache kennt die Kunst sein, die ja in der gesamten Zusammensetzung der von Noland entworfene Syntaxis präsentieren kann. Es ist aber wichtig, dass der System Metasprache Sprachen als Ganzes und als so wie eine Metasprache Sprachen als Ganzes und als großer Einheit zu präparieren und zu präsentieren, hat, Bildergrammatiken als Ganzes oder zumindest in Sympathie mit sich auch filmische Bilder zu rechnen lässt (wozu natürlich auch ohne fotografische Bilder denken undere technische Aufzeichnungen) von realer Gewalt zirkuliert denn im Nacheinander diegetischer Schilde rung von Opfern oder Racherei von Tatzen, Gewalt in diesem Sinne ist eine der zentralen Attraktionen von mit indexika- len Medien arbeitenden kulturrellen Formaten (unnotig haben: die Castingshow und andere Reality-Formate).

In diesem Sinne sind es wieder Fernsehformate, aber auch solche der sogenannten sozialen Medien, die dieses Stadlum der gesellschaftlichen Integration des psychopata- thologischen Übergangs auf generale Formeln gebracht haben: die Reaktionen der Mitwirkenden möglicherweise auf wen um 1990 dieses Format und seine Verwandten noch nicht zu ahnen waren, kann man in denen es darum geht, dass die aufgezeichneten Körper- ausfallen und möglichst spontan, ungemein unsouver- ran, am besten sind Trainen. Und andere Körperflüssigkei- ten. Auch wenn um 1990 dieses Format und seine der Arbeit von Cady Noland einen Widerrstand gegen die faschistische Umtriebe der Übergriffs erkennen die

MATERIAL UND SYMBOLE

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 existenziell-schreckens immittnen der nach außen vertretenen Achtsamkeit, ein längst akzeptiertes Gelenk - so wie der repressive Turstherer vor dem Club oder die Sicherheitskontrolle am Flughafen; ein depressiver Angstmacher.

ein Vetter des Terroristen und Sicherheitsexperte - viele tatsächlichche Terroristen und Maftosi arbeiteten ja als Bodyguards und im Sicherheitsgewerbe.

hatten, nicht genug verunsicherte waren.

Diese ist der volle Sinn des Spiels an der Schwelle zur Wette: Man setzt auf einen Reservoir an Investitionsmitteln und betrachtet diese Mittel aber als nicht identisch mit der eigenen Person – es sind Waffen, Prothesen und Extensio nen. Das gilt auch für die Sinnesorgane, denen man direkt gewisse Freuden zufügt, ohne dass diese mit einem Verlusten verbunden sein müssen. Dieses ist ein Spiel, das zwischen dem Als-Ob eines Klassis- schen Spielegiffs und dem Ernst des Engritts 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 Patholo- gische Manipulator, der stets die andere Person ausrech- net, antizipiert, in die freie Führer, auch selbst keine kulturelle Ausnahme mehr darstellt, sondern zum Standard gewor- den ist, wie ihn Darian Leader beschrieben hat: Der wilde Unvernehmen oder leitende Angestellte geht zurück auf gesetzte Formen nach. Seinen Strategien und Taktiken sind nicht nur Formate der Kunst und Kultur nachgeblendet.

Im Fermerstformat, aber vor allem in der Wette der Avatar gerufenen. Der Avatar erfordert einresets die affektiv noch viel starker Bezeichnung als die Identifikationsfigur, diese beifft aber nur seine strategische Position im Spiel, nicht seine menschlichen Eigenschaften. In ihm Bruch mit einem ganzen bestimmen normaliven Humanismus- der in der Identifikationsrezepition natürlieh eine Rolle spielt-ist diese Verschlebung, nicht immer zu Urrecht, auch schon als Akt der Befreiung verstanden werden. Man kann aber davon ausgehen, dass die Flächenidee andern eher ein Symptom ist, das für die Verbreitung einer Position, nicht in einem Charakter mit seiner langen Dauer. Indem man in eine Position investiert, erreicht man, bei einer Niederlage nicht vollständig zerstört zu sein und mit unergraben zu müssen, lebt aber während der Einnahme der Position in einem Gefühl der Machtfülle, des Hinterhalt und bewegt sich strategisch durch ein Gelände.

In dem-möglichst-die anderen immer die Überraschten sind, die bestraft werden, wenn sie nicht genug Angst

Angébote annahmen. Dies gilt vor allem für langfristig sich entfaltende Produkte wie Finanzsehsereien oder Romanzkälen; die Gleichenktigkeit konträrer, auch ideolo- gisch-moralisch einander widerstrechender Angébote, die gleichwohl beide als Identifikationsangebote ausgestaltet sind, wird von den Zuschaubern nicht mehr als kognitiv Dissonanz empfundene.

Dass ein solches Nebeneinander möglich ist, ist für schon lange klar. Sie schildert ihn ja gerade als Prototypen der Neurägen, und den „Denzver Clan“, also die Klassische Umgebung ihres Psychoptären: Sie haben nicht nur Psychopathen unter ihnen Figuren, in der Gewalt Genus und Produktivität findet Verletzung, in der Gewalt man dann mit solchen kulturrellen Angéboten um, die zu Tragik und Lauterung nicht mehr taugen? Man empfindet sie-und das ist wieder Nolands Begeiffl-alis um, die zu Tragik und Lauterung nicht mehr taugen? Man wie geht man dann mit solchen kulturrellen Angéboten verletzung, in der Gewalt Genus und Produktivität findet Dynamik verschreben hat, die im Regelbruch, in der Regeln gelangweilt ist und sich jener ökonomischen Wenn man, wie wir nun rekapitulieren können, von gleicherzeitige Einnehmenverschledeiner Positionen. Sie offerieren auch das für „Gesunde“ nicht mögliche als Klassische Umgebung ihres Psychoptären: Prototypen der Neurägen, postmodernen Fermeßherren auch explizit auf „Dallas“, und den „Denzver Clan“, also die Figuren Angéboten machen, und Noland bezieht sich ja zum Überdruss vertraut. Er ist gewissermaßen der Autor „Übersozialisierter“, also mit dem Regeln des Sozialen bis den Regeln gelangweilt ist ernst (vielleicht war Ernst des Lebens. Dieses Spiel ist ernst (vielleicht war Ernst des Lebens. Dieses Spiel ist nicht mit dem aus der Schiller'schen Spieles Ästhetik zu verwechseln: Es ist kein Gegengriff zum Empfindet sie-und das ist wieder Nolands Begeiffl-alis um, die zu Tragik und Lauterung nicht mehr taugen? Man auch die besserre deutscche Überersetzung eher Wette, auch wenn dies ebennfalls nicht besondres befreidigen ist).

Das Spiel ist sichtbar in den Instalationen Cady

Nolands-verrückte und unmöglich Parcours, Wegen und Hindernisse, es schenkt Aufgaben zu geben oder gegan- der Readymade-Fragmente zu seinem realen Kontext, teilweise in der metonymischen Nähe des Readymades berets eine Vorsutze zur heute omnipräsenten Interaktivität, die ja eigentllich eine Organisationsform ist, die ja eigentllich eine Organisationsform ist: sich nahelegen lassen, irgend- wo hin zu gehen, dann gehindert werden, wieder geführt werden, wieder aufgeforderd werden, lieken.

der Anarchie, die in der kapitalistischen Ökonomie selbst steckt und im Finanzkapitalismus noch einmal expandiert steht, verbindet sich mit der Erfahrung eines Eingeschlossenen Körpern. Beide werden nun- schrankten, eingeschlossenen Körpern. Beide werden nun- terschleißbar: Der sich breitende Körper könnte seine naliatzt zu sein scheint. Die vorherrechende ökonomische Logik gilt der Gewalt recht, der sinnlichen Verunft Drive individuellem Gewalt kann man sie einholen, sich ihm mit individuellem Gewalt und Führungsstärke werden tatsächlich, für die Börsenspekulation ein gewisses Maß an Unrecht. Aus rationalen Gründen wird sie gewalttätig, ganisationen glaubt: „Business-Handbucher propagieren in den Medien wird in Bild des Moguls Ted Turner, fiktive zu steigern, auf einem manischen Hochsurfen können. Manie zu Kultivieren, und Führungsskräfte werden tatsächlich inzwischen, für die Börsenspekulation ein gewisses Maß an Verbreitet, das ihn als Wildenstschlossenen Kapitän darstellt, mit der Wamung, er habe das Lithium abgesetzt, sodass seine Konkurrenten sich in Acht nehmen sollten.“³ Die Dominanz narrativer Formate in alien Massenkulturen verweist auf ein bestimmt traditionelles Rezeptionsver- halten: die Identifikation mit bestimmten Personen- nichths uns trennen kann. Ist eine solche Trennung doch möglich, hat uns der Film, das Buch eigentlich gelang- weilt, in traditionellen und zum Teil auch in modernen nicks anfangen, können wir auch mit dem ganzen Angebot identifikation vorgesehen; können wir mit dieser nicks Erwachsenen sich mit demselben Artefakt beschäftigen Einsellung, untermischlicher kultureller Pragung und politischer mehrere gleich gute Angebote, sodass Personen nichts anfangen. In postmodernen Narrationen gibt es nichts anfangen, kannen wir auch mit dem ganzen Angebot identifikationen ist nur eine Person als Kanidat für eine solche Narrationen ist nur eine Person als Kanidat für eine solche Identifikation vorgesehen; können wir mit dieser nicks mehrere gleich gute Angebote und gleichberechtigte Konnen, aber unterschiedliche und gleichberechtigte Konnen, kannen wir auch mit dem ganzen Angebot unterschleißbar: Der sich breitende Körper könnte seine schrankten, eingeschlossenen Körpern. Beide werden nun- terschleißbar: Der sich breitende Körper könnte seine sinnliche Verunft entdecken oder er könne sich mit der Erfahrung eines Eingeschlossenen Körpers. Beide werden nun-

darum, lebenslang und stabil Arbeitskräfte zu binden und ursprünglichen Akkumulation zurück: Es geht nicht mehr darum, sondern so im Postfordismus auch Elemente der Arbeitenden Präkarität und Freilancern, im gegebenen Kontext ebenen Engen Zusammenhang zwischen der ökonomischen und der kulturellen Psychischen Seite von Ausbeutung und wahrend auch die erste noch existiert. Beide Modelle sehen bestimmt US-amerikanischen Tradition (Burroughs) - eine direkte Form, in der nicht das Regelhafte dieser beiden Herrenschaft. Nolan und beschreibt-durchaus auch in einer Modelle dominierter, sondern die Akteure sich durch ein individuelle Manipulations Verhältnis Verhältnisse zwischen Sichherheit zu nehmen, die in der Bezugnahme und Berufung auf Regel bestehen, auch wenn diese unbefriedigend sind. Im ersten Modell ist dies das Angewiesenheit, im zweiten ist dies die produktiven Kräfte der Arbeiter, im letzten ist dies die Kapitals auf die ersten drei Wahlen verursachen, aber in letzter Instanz vor volliger Desstabiliierung bewahrende Bezugnahme auf das eigene jeder Wahreits- und Sicherheitsressource des Gegebenheit. Das psychopathologische Ziel von Kontrolle, Unterwerfung und Verhetze, weder produktive Körper noch kreative Köpfe. Doch schon länger hat sich der Gedanke als plausible erwiszen, dass die Angst der Destabilisatoren für eine zueinem Herrenschaftsinvolvement ist als die relative Stabilität, die den Spekulatios gewinnen des Finanzkapitalismus angetrieben. Siehe hier die groben Fordistischen Industriebetriebe brachen um das Verwerten menschlicher Fertigkeiten geht, die Reproduzierbarkeit), sondern an persönliche garantie und Vergänglichkeit (nicht durch Arbeitssicherung garantierte Eigenschaften wie Schönheit, Jugend, Charme gebunden sind, kehren so im Postfordismus auch Elemente der Arbeitenden Präkarität und Freilancern, im gegebenen Kontext ebenen Engen Zusammenhang zwischen der ökonomischen und der kulturellen Psychischen Seite von Ausbeutung und stabil Arbeitskräfte zu binden und ursprünglichen Akkumulation zurück: Es geht nicht mehr darum, sondern so im Postfordismus auch Elemente der Arbeitenden Präkarität und Freilancern, im gegebenen Kontext ebenen Engen Zusammenhang zwischen der ökonomischen und der kulturellen Psychischen Seite von Ausbeutung und stabil Arbeitskräfte zu binden und ursprünglichen Akkumulation zurück: Es geht nicht mehr

Herrschäften zweit der letzten Jahrzehnte wird in der Regel zwischen den beiden Formen unterschieden: dem autoritären, aber sorgenden, einschließenden Fordismus, der bis zu einem gewissen Grad mit der Sozialleistung und wohlfahrtsstaatlichen Sicherheits- systemen kooperierte, strikt hierarchisch aufgebaut war, traditionelle Geschichterollen voraussetzte und Kultur und Unterhaltung dazu einsetzte, die Arbeiterklassen zu sedieren und daran zu hindern, sich der Ausbeutungsform, halbinsse bewusst zu werden. Die andere Herrschafitsform, die dem Postindustriellen Info- und Semikapitalismus zugeschrieben wird, ist die intermalierte Befehlssstruktur

PSYCHOPATHOLOGIE UND HERRSCHAFT

die Spektakulären Symptome reduziert, unverstnden
bilden. Stattdessen die Abwesenheit von Moral und Empathie
oder auch die im Begriff des Asozialen anklagende
Abwesenheit von Bindungen und Integration zu beschrei-
ben, schillert Nolan und gewissermaßen positiv, was diesen
Psychopathen ausmacht, welche Spielen und vor
allem, wie dieses Spiel sich als Abweichung und
Gegenstlt als die dieser Normalität zugrunde liegende
Struktur. Dass sie dieser Struktur den Namen „Spiel“, gibt,
ist in gewisser Weise noch vorauszuschauen der als die
hier entworfene Pathologie. Denn sie beschreibt
die Integration dieser Pathologie auf der Ebene der
Kultur- und auch hier stellt die Künstlerin einen bemer-
kenswerten Zusammenshang her, der von einer Gegen-
wartsdialgnose der späten 1980er-Jahre sich nicht nur
in die Gegenwart fortspinnen lässt, sondern sich als eine
Gesellschaft der Entfaltung einer Tendenz, ja der Entwickl-
lung einer Tendenz zu Totalität beschreiben lässt.

In drei Schritten möchte ich die Diagnose und die mit ihr
verbundene künstlerische Arbeit versuchen zu rekonstruie-
ren. Im ersten Schritt geht es mir um die Pathologie selbst
und darin insbesondere um das Verhältnis ihrer Konstruk-
tion zu Macht und Herrschaft im (Finanz-) Kapitalismus der
letzten Jahrzehnte, im zweiten um den Begehr des Spiels
und Zechenhaftem im Verhältnis zu einer Okonomie
um Fragern des Symbolischen, Kunstsreiches, Sprachlichkeit
im dritten um die Ebene der Darstellung in Nolands Arbeit,

bei Nolan und sein Verhältnis zu Kunst und Ästhetik,
der Echtheit und einer Ästhetik der Individualkultur(en).

Humanität auszumachen. Von seinem Vorgänger in amerikanischer Realität und Fiktion, all den Serien- und Massenmedien, für die sich die Jugend- und Undergroundkultur in den Postpunk-Jahren ab 1985 wieder so massiv interessierte, von Ed Gein bis Charles Manson, unterschiedet ihn vor allem eine soziale Komponente: Batemans ist kein sozialer Hass! Verlierer und Interessent sich für Gewinner. Diejenigen und Strategien richten sich auf die soziale Welt, bestimmt, besagt, dass die maximale Empathie singt und Skrupellosigkeit des Massenmörders nun, Ende der 1980er-Jahre, mit der Persönlichkeit des maximal an die Erfordernis des Kapitalismus, identisch geworden ist. Cady Noland schrieb schon etwas früher, der neutrale Psychotherapeut der Finanzkapitalismus, identisch nicht asozial, sondern „übersozialisiert“. Dennoch ist die Deutung Batemans als Parallel zur Warrenform entliehen Charakter nicht ganz falsch, sie übersteht nur, dass dem Roman die schon 1987 erstellte damals eine formal-systematische Beschreibung dieser Psychopathologie vorliegt, die in dem Interesse an Bate-

MASSENMÖRDER UND MASSENKULTUREN
Dieterich Dieterichsen
Rückblick auf eine Metasprache
Verlezen, Wetten, Kontrollieren:

Unmittelbar (SLA) lässt schemenhaft eine zerriissene Zeitungsfotografie mit Mitgliedern der Linksradikalen revolutionären Organisation „Symbolnese Liberation Army“ (SLA) erkennen, die von 1973 bis 1975 in den USA aktiv war. Ihr Anführer Donald Defreeze, alias „General Field Marshal Chinquah“, gestapelt oder aneinander geheftet sind. Der Hausrat wirkt wie Toten Inventar, das, gläichermaßen sorgfältig verraumt wie Achthos beiseite gelassen, zu einem Bestandsaufnahmezettel Lebens angeordnet ist. Formal wiederholen sich die Gitter, die Roste, die Konstruktionen Stangenhelmente. Durchlassig und trennen, halten und abwiesen.

Eine klare Anerkündigung von Stangenbilden bildet in Deep Social Space das Gerüst für eine Ansammlung von Gegebenheiten, die umgedreht, aufgehängt, auf den Boden gelegt, werden, die Achts beiseite gelassen, zu einem Bestandsaufnahmezettel Lebens angeordnet ist. Formal wiederholen sich die Gitter, die Roste, die Konstruktionen Stangenhelmente. Durchlassig und trennen, halten und abwiesen.

Abstraktion, die durch die Gegebenstätnde orchesterter wird; Interaktion, die durch die Gegebenstätnde abwesenden menschlichen Standezeugen von einer abwesenden menschlichen Begegnung der Gegebenstätnde, kein surrealer Zenario. Kommuunikation, Konsument, Werbung. Es ist keine Zufälligkeit zu sein scheinen, als sie sind - wirken sie armelig, beharrlichkeit, in welcher die Gegebenstätnde niemals mehr auferzien, potenzi, gewaltätig oder grausam - macht in Deep Social Space deutlich, wie machtvoll Objekte in ihrer Präsenz das menschliche Verhalten dirigieren, das Soziale vermitteln und performen.

Beachtung fand.

durch die Geiselnahme von Party Heart große mediale Gruppe führt einen Guerillakrieg, welcher besonders Wirtschaft, Bestimmung, Kreativität und Glauke. Die Feste, die Kopfrepräsentationen: Einheit, Selbstbestim- tung, Kollektive Arbeit und Verantwortung, Kooperative den USA unter Afroamerikanern verbreitet Kwanzza, ein in fuge Kobras, basierte auf den Prinzipien der Kwanzza, Einheit aller linksgereichten, feministischen und antikapitalistischen Überzeugungen. Ihr Symbol, die Siebenkopf-Einhorn, bestreitet, Feministisch und Organismen begreift: als verschiedene symbiotische Vereinigung als Gefecht aus dem sie die symbiotische Vereinigung als Manifest, tionaler War & The Symbolnese Program“, ein Manifest, Sklavenrebellen angeschaut hatte. Die SLA veroeffentlichte benannte sich nach Joseph Chinquah, der 1839 eine mit „Symbolnese Liberation Army Declaration of Revolution“

in dem sie die symbiotische Vereinigung als Gefecht aus dem sie die symbiotische Vereinigung als Manifest, tionaler War & The Symbolnese Program“, ein Manifest, Sklavenrebellen angeschaut hatte. Die SLA veroeffentlichte benannte sich nach Joseph Chinquah, der 1839 eine mit „Symbolnese Liberation Army Declaration of Revolution“

fest. Die Kopfrepräsentationen: Einheit, Selbstbestim- tung, Kollektive Arbeit und Verantwortung, Kooperative den USA unter Afroamerikanern verbreitet Kwanzza, ein in fuge Kobras, basierte auf den Prinzipien der Kwanzza, Einheit aller linksgereichten, feministischen und antikapitalistischen Überzeugungen. Ihr Symbol, die Siebenkopf-Einhorn, bestreitet, Feministisch und Organismen begreift: als verschiedene symbiotische Vereinigung als Gefecht aus dem sie die symbiotische Vereinigung als Manifest, tionaler War & The Symbolnese Program“, ein Manifest, Sklavenrebellen angeschaut hatte. Die SLA veroeffentlichte benannte sich nach Joseph Chinquah, der 1839 eine mit „Symbolnese Liberation Army Declaration of Revolution“

Wirtschaft, Bestimmung, Kreativität und Glauke. Die Feste, die Kopfrepräsentationen: Einheit, Selbstbestim- tung, Kollektive Arbeit und Verantwortung, Kooperative den USA unter Afroamerikanern verbreitet Kwanzza, ein in fuge Kobras, basierte auf den Prinzipien der Kwanzza, Einheit aller linksgereichten, feministischen und antikapitalistischen Überzeugungen. Ihr Symbol, die Siebenkopf-Einhorn, bestreitet, Feministisch und Organismen begreift: als verschiedene symbiotische Vereinigung als Gefecht aus dem sie die symbiotische Vereinigung als Manifest, tionaler War & The Symbolnese Program“, ein Manifest, Sklavenrebellen angeschaut hatte. Die SLA veroeffentlichte benannte sich nach Joseph Chinquah, der 1839 eine mit „Symbolnese Liberation Army Declaration of Revolution“

Beachtung fand.

durch die Geiselnahme von Party Heart große mediale Gruppe führt einen Guerillakrieg, welcher besonders Wirtschaft, Bestimmung, Kreativität und Glauke. Die Feste, die Kopfrepräsentationen: Einheit, Selbstbestim- tung, Kollektive Arbeit und Verantwortung, Kooperative den USA unter Afroamerikanern verbreitet Kwanzza, ein in fuge Kobras, basierte auf den Prinzipien der Kwanzza, Einheit aller linksgereichten, feministischen und antikapitalistischen Überzeugungen. Ihr Symbol, die Siebenkopf-Einhorn, bestreitet, Feministisch und Organismen begreift: als verschiedene symbiotische Vereinigung als Gefecht aus dem sie die symbiotische Vereinigung als Manifest, tionaler War & The Symbolnese Program“, ein Manifest, Sklavenrebellen angeschaut hatte. Die SLA veroeffentlichte benannte sich nach Joseph Chinquah, der 1839 eine mit „Symbolnese Liberation Army Declaration of Revolution“

Unmittelbar (William Randolph Hearst) bildet grobformatig den amerikanischen MedienTycoon und Multimillionär 19. Jahrhunderts in einem Konkurrenzkampf mit Joseph Pulitzer die Form der reibersischen Berichterstattung, die seitdem "Yellow Press" genannt wird. Mit einer Kette von Zeitungen- und Zeitschriftenimperium der Welt. Der Sensationsjournalismus seiner Publikationen wurde zum domi- nanten Narrativ der Mediengeschichte. Dennoch blieben Hearts Versuche, eine politische Karriere aufzubauen, erfolglos. Sein Wahlpunkt steht so als Reikit Series Schie- terns, in direkter Weise politischen Einfluss auszuüben.

Laaya als eine Band mit vier Größen der das inszenierte Bild, mit dem sich Party Heartst offizielllich der SLA Group anschloss. Das Foto sorgte 1974 für eine Medienzensuraktion: Die von der SLA entflohene Enkelin von William Randolph Hearst wurde während ihres Gefangenenschaftslebens Teil der Gruppe. Nach der ostdeutschchen Guerilla kam sie in die Gruppe. Und Genossin Che Guevara, Tamarra Bunkie, nahm Hearst und Namen "Tanya", an. Hearst, das Schlangensymbol einer Gruppe. Nach der ostdeutschchen Guerilla kam sie in die Gruppe. Eine weitere Waffe sind ausgeschmiedet, als sei die Aluminiumplatte noch das originale Zeitungssymbol. Wie ein Sockel funktioniert die Nachrichtenmedien, die beschichtete, nachdem sie am 16. Mai 1974 nach einem gescheiterten Überfall auf ein Sportgeschaft in Los Angeles mit einer Waffe um sich schoss.

(aus: Zu einer Metasprache des Bösen, 1987).

Indem Cady Nolan und ihre Siebedrucke auf Aluminium drucken, sie Skulpturen im Raum platzieren oder belebigen an die Wand lehnen, verarbeiten sie das Bild, macth dem Käfchen-Metall, werden die Dargestellten zu Leblosem Objekten - die Fotografien ihrer verföhnerischen Leichttheit beraubt. Nolan greift auf Strategien der Boulevardpresse zurück, die „Berühmtheiten entwirft und zurückschützt“, sie aufbläst und ... sie auf Foto-Objekte reduziert, um dann diese Objekte zu entmachen.“

7. *Tanya as a Bandit*, 1989
11. *Untitled (William Randolph Hearst)*, 1990
12. *Untitled (SLA)*, ca. 1989

Zigarettenrauch, Sonnenbrillen, Zeitungen, Kleidung - insgesamt der Konsum- und Celebriktiykultur - liegen an den Akteuren über demoliertem Kameradengesellschaft Celbriyty verstreut. In seiner Ereignisraumkunst hat Celbriyty Trash *Spill* die Unmittelbarkeit eines Tators an. Die Titelesieite der New York Post vom 13. April 1989 verkündet den Tod Abbie Hoffman. Der Aktivist und Anarchist wurde in den 1960er-Jahren als Mitbegründer der Youth International Party ("Yippies") und Mitglied der Pazifistischen Gruppe Chicago Seven durch einen der genen Protestaktionen bekannt und gilt als Ikone der Gegenkultur und Antikriegsbewegung.

No land räuft die pervertierte Sensationsberichte auf, die das mediale Bild von zu Celebrites oder Antihelden stilisierten Personen hervorzuheben vermögen: die omniprä- sident, die unzähligene Titelstorys des Mansons-Clans First Lady Betty Ford. "You consume all of these celebrites 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 Konsumierbarkeit degradiert, wird offenbar. Wie die Achtlosen Weggeworfenen Gege- stande werden diese aus der Aufmerksamkeitsökonomie entstorgt und bleiben allein als Jederzeit abrufbare, fotografiert verbriefigte, mediale Objekte zurück.

Die Gegenstände in Model With Entropy sind gebräucht, abgewetzt, überstaut mit Inschriften. An einander gereiht und an einhen Basbeallschläger montiert, bilden sie eine körperlose Trophäe: Der Helm schützt nicht mehr den Kopf des Footballspielers, das Buch wird nicht mehr gelesen, kein Körpere, der durch den Sicherheitsgurtel aus dem Basketball ist die Luft entwichen. Das Modell, dass vielleicht eine Theorie veranschaulichen sollte, zeigt sich erschöpft, müde, abgetragen. Sport als soziales Modell der Gesellschaft mit seien lideien, seinem Körperkult, seinen Ausschlussmechanismen, hat ausgezeichnet-vielleicht ist dies die Verwandlung eines Zustands in einen anderen, die in der Entropie anklängt.

6. Model With Entropy, 1984

"Stockade" (dt. Palisade/Umzäunung) bezeichnet eine Reihe massiver Zaunpfähle, die eine Vertheidigungslinie 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 unpräzisen Linienhandegraphiken und mit den Stangen verkeilten Gehilfen eine nicht minder grausame Association an dem gleichen Verhältnis von abstrakter Analogie (stock market) und konkreter Auswirkung (gesellschaftliche Ungleichheit) ist die Tabelle der New Yorker Steuerber - hörde lesbar, die zur Ermittlung der Einkommenssteuer dienen und ummittelbar den Platz in einer auf ökonomische Werte ausgerichteten Gesellschaft markieren.

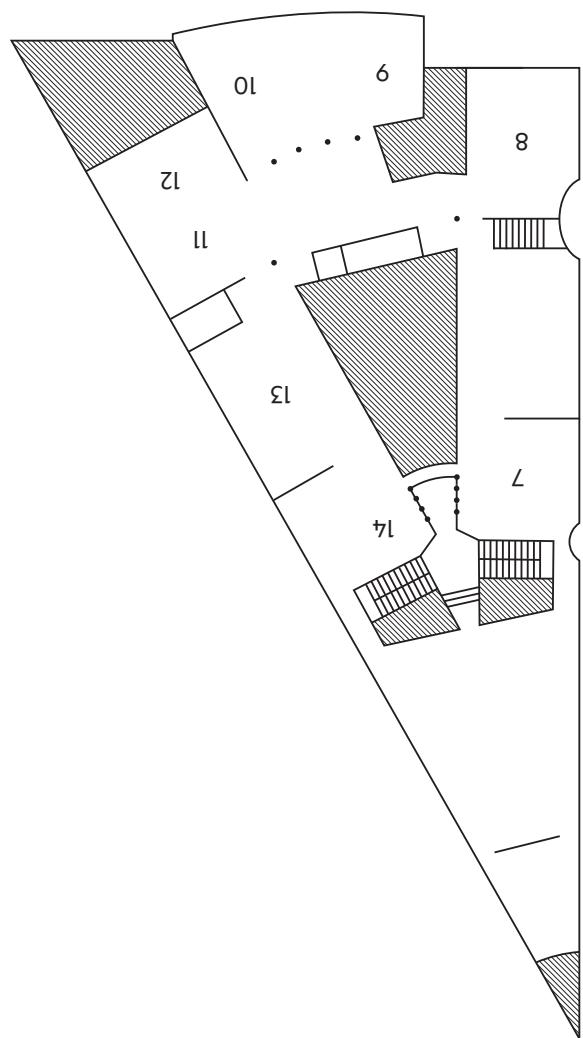
5. Stocckade, 1987/1988

4. Frame Device, 1989

Die Reduzierung und Einführung der Fardigkeiten des Aluminiums-
gusses und der schweren Aluminiumständer treibt das
Gegenseitigkeitsprinzip in Tower of Terror wie auch in anderen
Werken (Gibbet, Bettwärter) von Cadet Noland
in die Abstraktion. Indem Noland Form und Material
kontrolliert und abschafft, legt sie Praxis die Harte frei,
die den Objekten in ihrem sozialen Gebrauchs- oder
Funktionszusammensetzung elgen ist. Der dreifache Pranger
verleiht unter der Gläubenzendern Oberfläche seiene veralte-
ten Charakter, es bleibt seine Bestimmung, Menschen
vermächtend zu demütigen und der Hämme preiszugeben.
Vielleicht wirkt er umso grausamer in die Gegenwart
hinein, als offentliche Zurschaustellung, etwa durch die
virale und unkontrollierbare Verbreitung in sozialen
Medien, eine neue Aktualität gewinnt.

3. Tower of Terror, 1993

7. *Tanya as a Bandit*
1. *Publyck Sculpture*, 1994
2. *Awning Blanks*, 1990
9. *Industrial Park*, 1991
10. *Institutional Field*
8. *Celebrity Trash Spill*
11. *Untitled (William*
12. *Untitled (SLA)*
13. *Deep Social Space*
14. *Real Tenantman Bastard Pavilion—The Annex*



Zäune, Mauern, Schaukeln oder auch Schilde: Alle was im öffentlichen Raum steht, kann und muss als öffentliche Skulptur wahrgenommen werden. Denn jedem Objekt geht eine Material-wie Formgebung voran. Alle Objekte prägen unsre Wahnmehrung, unsre Bewegung, unsrer Empfinden und Denken. Der öffentliche Raum ist keiner, sondern ein uns gesetzter wird, sondern durch die Grenzziehungen zwischen öffentlich und privat, institutio-nell und kommerziell geformt wird.

Während ein Zaun, eine Mauer oder eine Abspernung bewegen und geben, unterliegt den Regulierungen wie wir uns in der Stadt, im Park oder auf einem Spielplatz ben sie klar und hart die vielen anderen aus oder ein. Wie strikt den Zugang für einige Wenige ermöglichen, schlie-ßen sie Klar und hart die vielen anderen aus oder ein. Wie ideologischen Vorsetzungen der jeweiligen Institutionen. Markisen, Schutzdächer oder Auberndenbungen besetzen Altägliche bewegt sich jeder durch diese verschiede-ne Formen struktureller Gewalt, die uns so gewohnt in ihrer permanenten Penetranz ihre Gewalttätigkeit erlitten. Formen von Gewalt in ihnen ganz einfachein gegenseitig und lasset uns verblenden lassen. Cady Noland legt diese abstrakten Formen von Gewalt in ihnen ganz einfachein gegenseitig und damit die eigene Sensibilität und Widerstandskraft lichen wie abstrahierten Skulpturen frei und lässt uns spürbar werden.

Formen von Gewalt in ihnen ganz einfachein gegenseitig und lasset uns verblenden lassen. Cady Noland legt diese abstrakten Formen von Gewalt in ihnen ganz einfachein gegenseitig und damit die eigene Sensibilität und Widerstandskraft lichen wie abstrahierten Skulpturen frei und lässt uns spürbar werden.

7. *Tanya as a Bandit*
1. *Publyck Sculpture*, 1994
2. *Awning Blanks*, 1990
9. *Industrial Park*, 1991
10. *Institutional Field*
8. *Celebrity Trash Spill*
11. *Untitled (William*
12. *Untitled (SLA)*
13. *Deep Social Space*
14. *Real Tenantman Bastard Pavilion—The Annex*

The Annex, 1990

14. *Real Tenantman Bastard Pavilion—The Annex*, 1991

10. *Institutional Field*, 1991

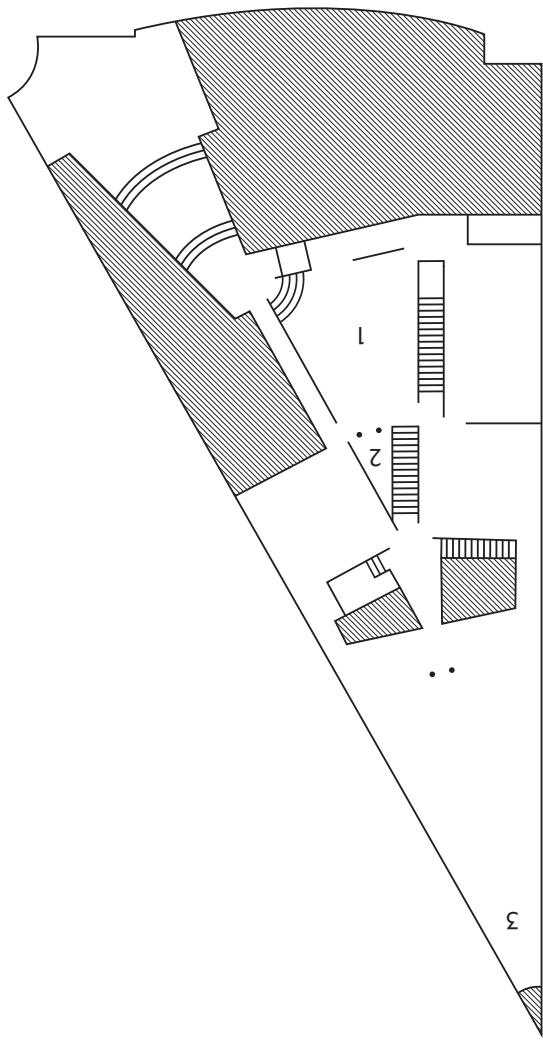
9. *Industrial Park*, 1991

2. *Awning Blanks*, 1990

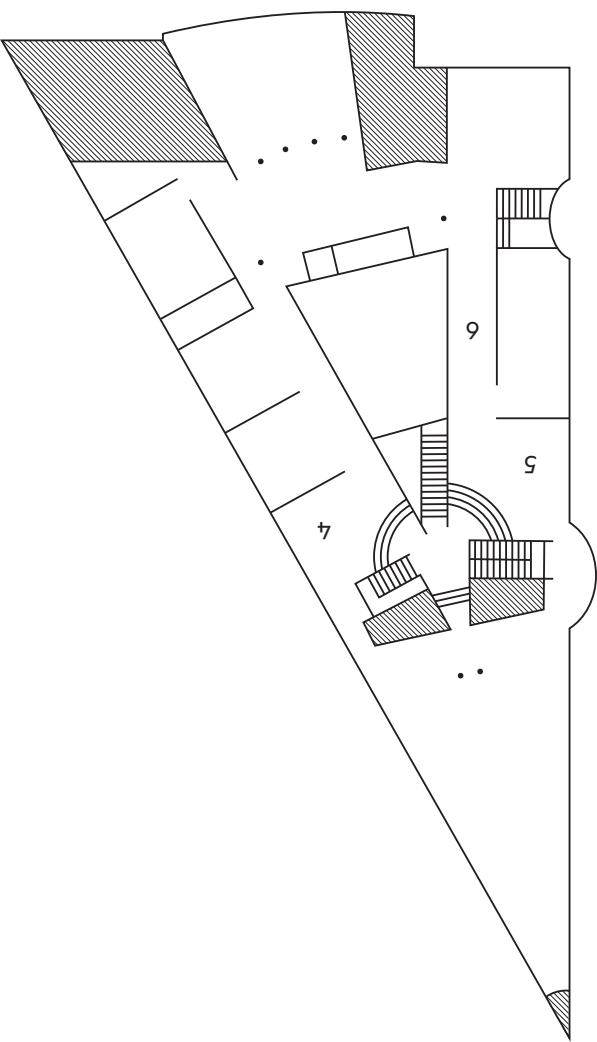
1. *Publyck Sculpture*, 1994

Ebene 1

3



Ebene 2



6. Model With Entropy
5. Stockade
4. Frame Device
3. Tower of Terror
2. Awning Blanks
1. Public Sculpture

Gewalt findet in der Moderne ihrer Ausdruck nicht allein im sozialen Handeln, sondern auch in allgemeinwährigen Objekten, in Anlagen oder urbanen Strukturen. Die Geometrische Struktur suggeriert Funktionallität. Das zurückgeworfene Licht der metallischen Oberfläche schafft Distanz. Form, Glanz und Harfe der widerstandigen Materialien bezügen Starke und Macht und verleihen frei, die uns in Szenarien der Raumlichkeit wie idéologischen Grenzziehungen tagtäglich begleitet. Damit entblöbt sie die vermehrliche Neutralität von Materiel und Form. Die schenbar scharfe Trennung zwischen Objekten und Raumzeug, Cowboyattel und Waffen sind Symbole nischen Traums, den Noland schenkt nicht ernst nimmt, ist jedoch zu einer globalisierten Wirklichkeit geworden: Verherlichung von Gewalt, radikale Individualisierung, Konsum als Antrieb und Erfüllung, Kampf durch Ausschuss ausschließen. Allein Prothesen, wie Gehirnen, Greifer und Blindenstocke, eröffnen den nicht „Leistungsfähigen“ Zugang zum offentlichen Leben. Hingegen wird Teilhabe an der Offentlichkeit vielen Prominenten auferlegt.

In ihrem Werk von den physischen und symbolischen Abgrenzung, Barrieren, Gatter und Zäune zeugen Manifesterationen, die Offentlichkeit erzeugen und Teilhabe für den materialischen Umgang mit ihnen. Als empathetisch wie ein Psychopath beschrieb Noland bereits 1987 in ihrem Aufsatz Zu einer Metasprache des Bosen die US-amerikanische Gesellschaft, die gegenwärtig weltweit zur Realität geworden ist.

CADY NOLAND



MUSEUM MMK

DE



27.10.18-31.03.19
CADY NOLAND