

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1996)
Heft:	46: Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto
Artikel:	Cady Noland : holy crusade = heiliger Kreuzzug
Autor:	Relyea, Lane / Kamber, Margrith / Schmidt, Susanne
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-679913

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

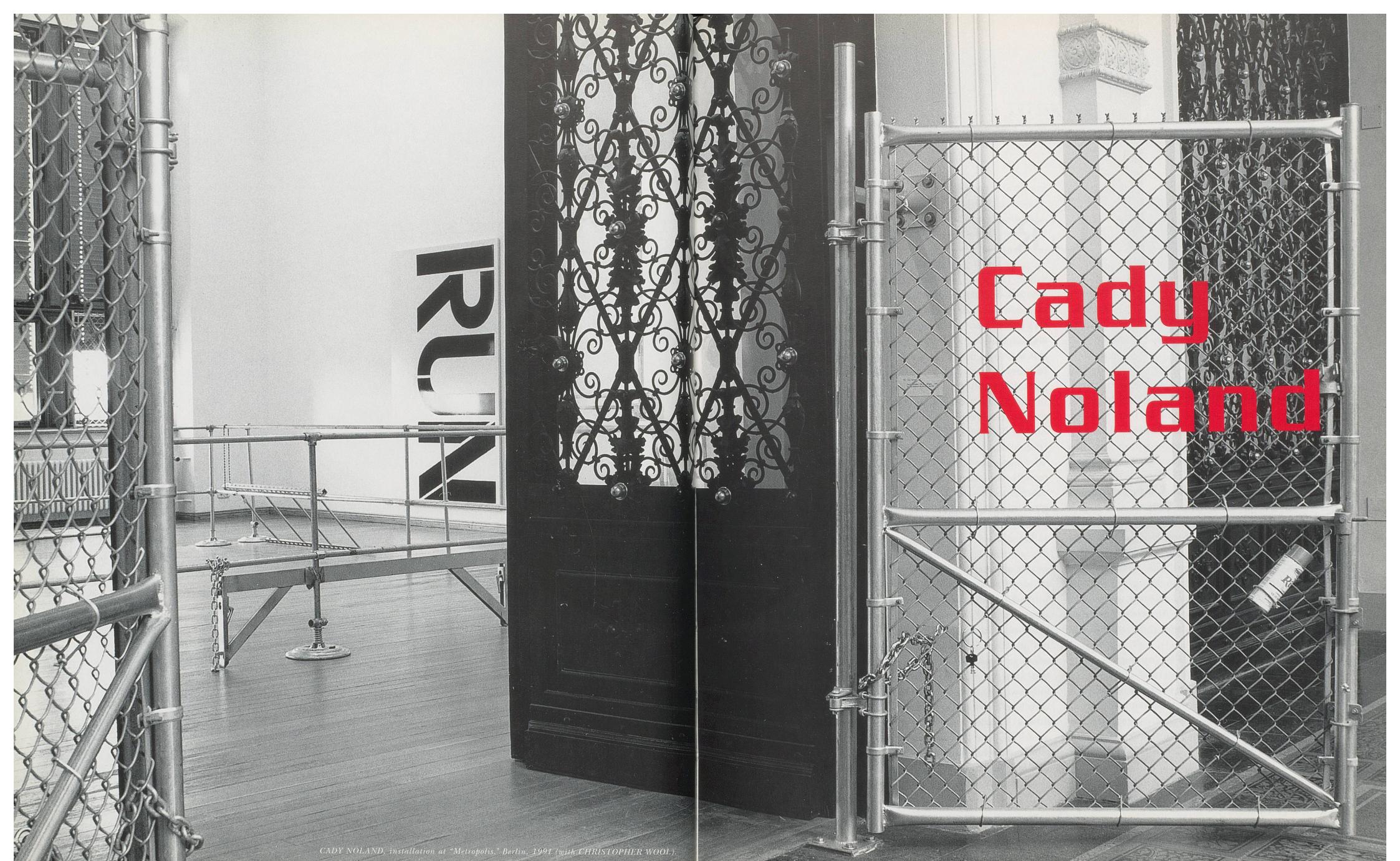
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



CADY NOLAND, installation at "Metropolis," Berlin, 1991 (with CHRISTOPHER WOOL).

Cady
Noland

HOLY CRUSADE

A nightmare unspools. “You run without moving from a terror in which you cannot believe toward a safety in which you have no faith.” Sounds familiar, but appearing as it does in William Faulkner’s *Absalom, Absalom!*, it takes on the character of a particularly American obsession. Filled with rhapsody and bewilderment, the very grain of Faulkner’s voice conveys a sense not only of the early South as cradling the basic American life, but also of the fears between which such an imagined life lies bracketed. Saying that America is afraid of losing its innocence only denies the greater fear that innocence is something America has never achieved. New Canaan, the society of the elect: That’s the promise America has always symbolized, the promise it’s never been able to live up to. Whether that symbol is located in an Edenic past or in the millennial future, the most fervent belief has only hastened its slipping away, its disappearance into a history without revelation, in which staying put means succumbing to primordial chaos and going forward means welcoming the corruptions of civilization. America lingers in time uncomfortably, eager to hear the verdict it has always feared.

Innocence and paralysis: I’m looking at Cady Noland’s PUBLIC SCULPTURE. (1993–1994). It resembles a children’s swing: three automobile tires hanging by chains from an immaculate aluminum support. The brand new whitewall tires seem to compliment the spartan industrialism of the chains and aluminum, but they also add a discordant rural note,

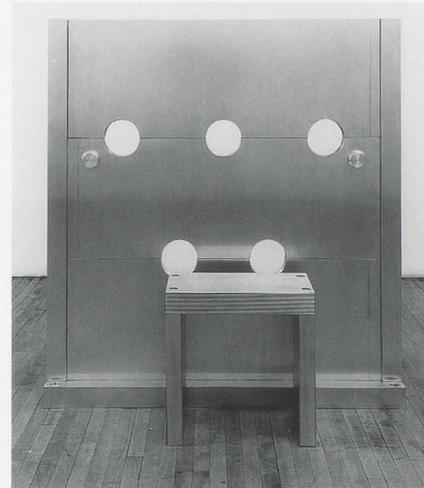
LANE RELYEÀ is a writer who lives in Austin, Texas.

a touch of heartland charm that the apparatus as a whole at once purifies and brutalizes. Across the gallery stands another sculpture that also appears both archaic and factory-fresh, that evokes cultural memories if only to leave them unclaimed in a technologically sealed perpetual present. Titled BELTWAY TERROR, it’s an aluminum-plated stocks, a newly minted version of the medieval instrument of punishment by shaming, a different kind of “public” sculpture. Amidst Noland’s inventory of distressed Americana (the room also hosts the visages of Vince Foster and Tom Eagleton, recent public officials fatally embarrassed), the stocks fit in seamlessly—think of Hawthorne rather than Faulkner, grim New England puritanism, witch hunts. (Or read George Will’s nationally syndicated column of February 1, 1996, which calls for a revival of state-sponsored punishment by degradation.) The stocks draw out the menacing aspect of everything within its vicinity, including the children’s swing, which now resembles a gallows.

And yet, surprisingly, the stocks in turn seems to share some of the swing’s innocence. Cruelty is not the only thing the Puritans bequeathed to the nation. You hear their words and beliefs evoked nowadays as constituting the very essence of the American Idea; they are the fathers of our founding fathers, appealed to in Bill Clinton’s call for a “New Covenant,” the ghost writers behind every reference Ronald Reagan ever made to America being “a city on a hill.” And they are also petitioned in one of the most consequential essays on art to have appeared in the last three decades, Michael Fried’s “Art and Objecthood.” It is the quintessential fire-and-brim-

stone Puritan Jonathan Edwards whose words are cited in Fried's sermon on the revelation—the “grace”—that modernist art offers and that minimalist objects disavow.¹⁾ Fried's concern wasn't just over aesthetics; what he called the “war” between modernism and minimalism was “something more than an episode in the history of taste...it belong[ed] rather to the history—almost the natural history—of sensibility.” At stake for Fried was morality, the “almost natural history” of men's souls. But if Fried's perspective is ultimately theological, it is strikingly American too. As in Faulkner's nightmare, “Art and Objecthood” looks toward art as possessing proof of divine election; it desperately seeks out revelation, but it simultaneously fears that such a search might be conducted in vain—that it may, as Fried says of the viewer's experience of minimalist artworks, “go on and on.” “There will be no end to this exquisite, horrible misery,” Jonathan Edwards once warned of the fate of the nonelect, “when you look forward you shall see a long forever, a boundless duration before you, which will swallow up your thoughts.”²⁾ To which Fried, standing before a Donald Judd, nods in agreement: “It is endless the way a road might be: If it were circular, for example.”³⁾

Which brings us back to those whitewalls in Noland's PUBLIC SCULPTURE: symbols of the road, of discovery, of our modern-day “errand into the wilderness,” only here they're presented in suspended animation, dangling, stagnant. The tires are reminiscent of other empty circles found in Noland's work, such as the holes cut out of her blown-up photo of Lee Harvey Oswald, or the holes in BELTWAY TERROR. Such holes are where the viewer's eye gets drawn, and yet they always feel at once pointed and pointless. In this way, they're indicative of Noland's work in general, how it's never clear whether she's mounting an inquisition into the character of America or just mucking around in tabloid ink, if she's probing or doodling, scrutinizing or just wasting



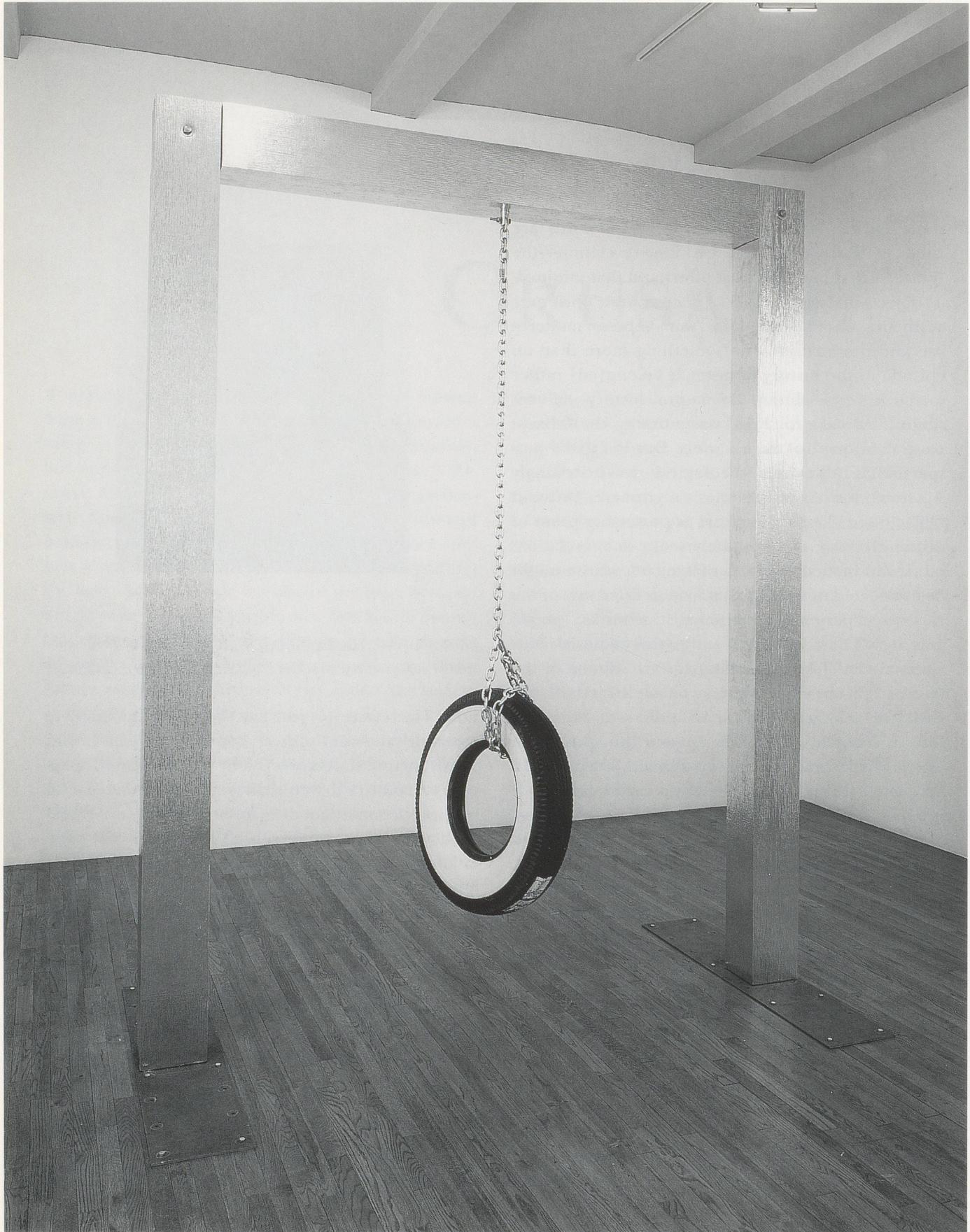
CADY NOLAND, YOUR FUCKING FACE, 1993–94, installation at Paula Cooper Gallery, New York / DEINE VERDAMMTE FRESSE.

time. Her entire project has the feel of incomplete research and unfinished construction—and that seems the point. As surveyed by Noland, America appears a country driven delirious by its own sense of mission. Committed to a destiny that won't reveal itself, it must contend with all the doubt and paranoia that intervenes in revelation's absence, must endure an ambivalence it can't abide. And yet the only thing perhaps more terrifying to America than its own symbolism is the secret desire to let that symbolism die. The trinity of tires in PUBLIC SCULPTURE constitutes an aspect of that symbolism. The sculpture presents the raising of such symbols, and at the same time shows those symbols being lynched.

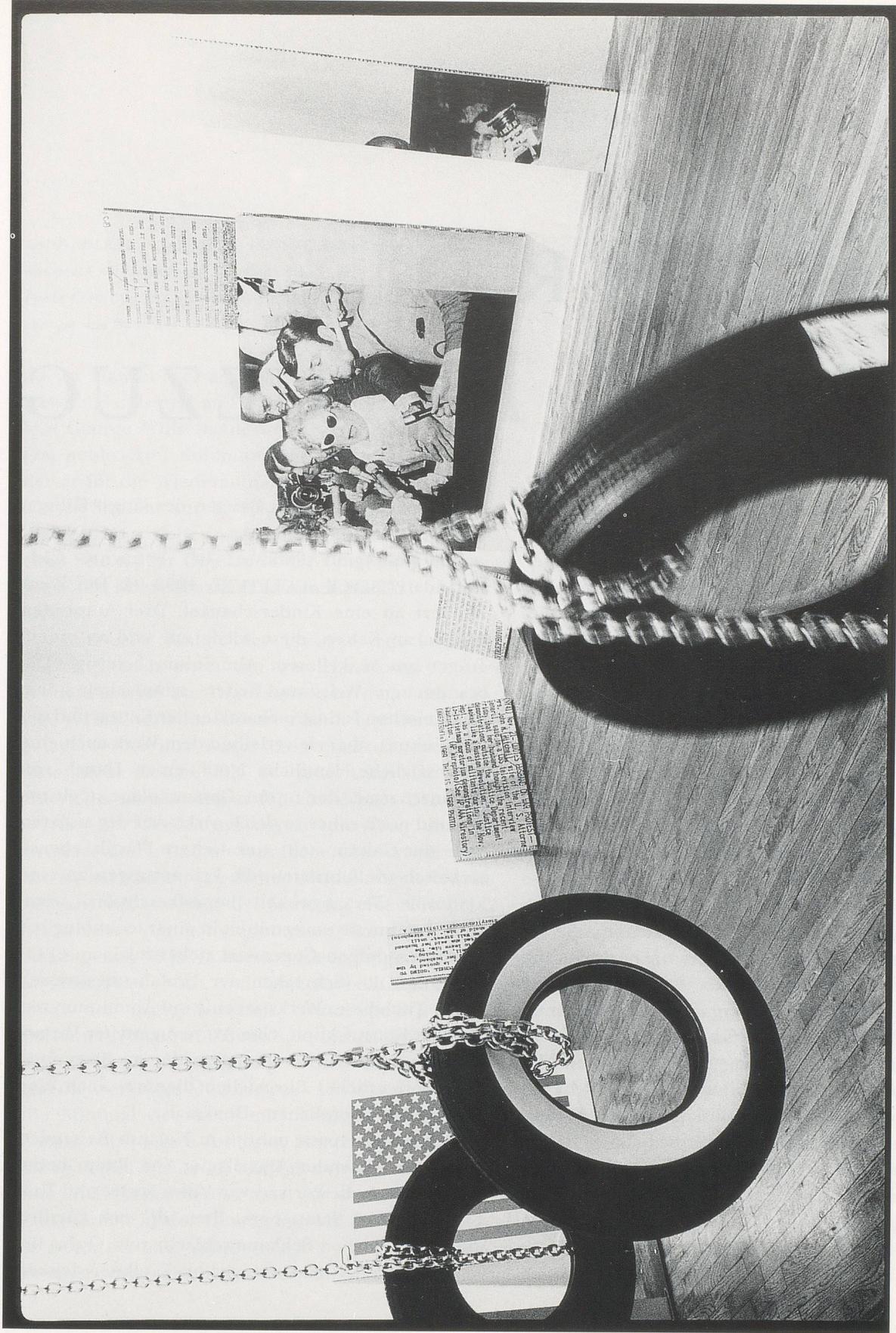
1) Michael Fried, “Art and Objecthood,” *Artforum*, Summer, 1967, p. 12.

2) Jonathan Edwards, “Sinners in the Hands of an Angry God,” quoted in Robert Smithson, “Letters,” *Artforum*, October, 1967, p. 4. This letter was Smithson's response to Fried.

3) Fried, op. cit.



CADY NOLAND, *MY AMUSEMENT*, 1993-94, aluminum over wood, steel plates, chain, and white wall tire /
MEIN VERGNÜGEN, Aluverkleidetes Holz, Stahlplatten, Ketten und Weisswand-Reifen. (PHOTO: D. JAMES DEE, NEW YORK)



CADY NOLAND, *PUBLICK SCULPTURE, 1993-94*, installation at Paula Cooper Gallery, New York. (PHOTO: ROBIN HOLLAND, NEW YORK)

HEILIGER KREUZZUG

Eine Alptraum-Sequenz: «Du rennst, ohne dich von der Stelle zu bewegen, getrieben von einer schrecklichen Angst, die du nicht wahrhaben willst, einer Sicherheit entgegen, der du nicht traust.» Das kommt uns allen bekannt vor; doch die Art, wie dieser Traum in William Faulkners *Absalom, Absalom!* erscheint, verleiht ihm die Eigenschaft einer spezifisch amerikanischen Obsession. Ebenso schwärmerisch wie ratlos, spricht Faulkner im Grunde nicht nur vom alten Süden als der Wiege des ursprünglichen amerikanischen Lebens, sondern auch von den Ängsten, welche die Vorstellung eines solchen Lebens bedrohen. Die Aussage, Amerika fürchte seine Unschuld zu verlieren, überspielt nur eine weitaus grösse Angst, nämlich dass Amerika so etwas wie Unschuld gar nie besessen hat. Neu-Kanaan, die Gemeinschaft der Auserwählten, lautet die Verheissung, für die Amerika seit jeher steht und die es nie hat erfüllen können. Ob dieses Symbol nun einer paradiesischen Vergangenheit entstammt oder einer tausendjährigen Zukunft angehört, jeder noch so eifrige Glaube daran hat bloss seinen Zerfall beschleunigt, die Auflösung in einer Geschichte ohne offenbares Ziel, wo Stillstand bedeutet, dem Urchaos zu erliegen, und Fortschritt heisst, sich den Niederträchtigkeiten der Zivilisation in die Arme zu werfen. Amerika hinkt seinem Zeitplan bedrohlich

hinterher und harrt mit Bangen des längst fälligen Urteils.

Unschuld und Paralyse: Ich betrachte Cady Nolands PUBLIC SCULPTURE, 1993–94. Das Werk erinnert an eine Kinderschaukel: Drei Autoreifen hängen an Ketten, diese wiederum sind an einem Träger aus makellosem Aluminium befestigt. Die brandneuen Weisswand-Reifen schmeicheln dem spartanischen Industriekarakter der Ketten und des Aluminiums, aber sie verleihen dem Werk auch eine gegensätzliche, ländliche Note, einen Hauch von Provinzcharme, der in der Gesamtanlage noch reiner und noch roher zugleich wirkt. Auf der anderen Seite der Galerie steht eine weitere Plastik, ebenso archaisch wie fabrikneu, die Erinnerungen an eine kulturelle Vergangenheit heraufbeschwört, wenn auch nur, um sie unvermittelt in einer technologisch geprägten ewigen Gegenwart stehenzulassen. BELT-WAY TERROR, (Schrecken der Umfahrungsstrasse), so der Titel dieses Werks, ist eine mit Aluminium verkleidete Konstruktion, eine Art neu gestylter Variante des mittelalterlichen Prangers, der zur Bestrafung durch öffentliches Blosstellen diente – auch eine Spielart des öffentlichen «Denkmals».

Der Pranger passt nahtlos in Nolands Bestandesaufnahme leidender Amerikaner (im Raum befinden sich auch die Porträts von Vince Foster und Tom Eagleton, zwei Staatsangestellten, die erst kürzlich einer öffentlichen Schlammschlacht zum Opfer fielen). Hier muss man weniger an Faulkner denken

LANE RELYE ist Autor und Kritiker und lebt in Austin, Texas.

CADY NOLAND, SHAM RAGE, 1993–94, mahogany wood stocks and bench with aluminum, installation at Paula Cooper Gallery, New York / GEHEUCHELTE WUT. Pranger und Bank aus Mahagoni mit Aluminium.

als an Hawthorne, an den strengen Puritanismus New Englands und an Hexenverfolgung. Oder man lese George Wills (landesweit in mehreren Zeitungen publizierte) Kolumne vom 1. Februar 1996, in der er für die Wiederaufnahme des staatlich praktizierten Strafens durch Verlust von Amt und Würden plädiert. Das Folterinstrument hebt die bedrohlichen Seiten aller Objekte seiner Umgebung hervor, sogar die Kinderschaukel erinnert plötzlich an den Galgen.

Andrerseits nimmt der Pranger jedoch überraschend auch etwas von der Harmlosigkeit der Kinderschaukel an. Grausamkeit ist nicht das einzige Vermächtnis der Puritaner an ihre Nation. Heutzutage werden ihre Worte und Ansichten erneut als wesentliche Bestandteile der amerikanischen Idee zitiert: In seinem Aufruf für ein «Neues Bündnis» verwies Bill Clinton auf sie als «die Väter unserer Gründerväter», und als heimliche Ghostwriter stecken sie auch hinter sämtlichen Anspielungen Ronald Reagans auf Amerika, als «Stadt auf einem Hügel». Selbst einer der konsequentesten Kunstessays der vergangenen 30 Jahre hat ihre Ideen aufgenommen, Michael Frieds «Art and Objecthood»: Die Worte eines der massgebendsten «Feuer-und-Schwefel»-Puritaner, Jonathan Edwards, eröffnen Frieds Predigt über die Offenbarung – die «Gnade» –, welche die Werke des Modernismus gewähren, während die Minimal Art damit nichts mehr zu schaffen haben will.¹⁾ Frieds Anliegen betraf aber nicht nur die Ästhetik. Was er als «Krieg» zwischen Modernismus und Minimal bezeichnete, war «mehr als nur ein Zwischenfall in der Geschichte des Geschmacks..., er gehört(e) eher zur Geschichte – wenn nicht gar zu einer Naturgeschichte – des Empfindens». Fried



ging es um den sittlichen Aspekt, um eine «Naturgeschichte» der menschlichen Seele. Doch so theologisch Frieds Perspektive letztlich ist, so auffallend amerikanisch ist sie auch. Ähnlich wie Faulkner in seinem Alpträum geht Fried in «Art and Objecthood» davon aus, dass die Kunst den Beweis ihres göttlichen Auserwähltseins antreten kann; sie ist auf der verzweifelten Suche nach Offenbarung, fürchtet jedoch gleichzeitig, dass die Suche vergeblich sein könnte, und dass sie, wie Fried die Erfahrung eines Betrachters von Minimal Art kommentierte, vielleicht «immer weitergeht». «Dieses auserwählt schreckliche Elend wird kein Ende haben», warnte Jonathan Edwards einmal vor dem Schicksal der Nicht-Auserwählten: «Wenn du nach vorne schaust, wirst du eine unendliche Dauer vor dir sehen, die alle deine Gedanken in Anspruch nehmen wird.»²⁾ Vor einem Donald Judd stehend, nickt Fried zustimmend: «Endlos, wie eine Strasse, die im Kreis verläuft.»³⁾

Dies führt uns wieder zurück zu jenen Weisswand-Reifen in Nolands PUBLIC SCULPTURE. Es sind Symbole der Strasse, der Entdeckungen, unserer neuzeitlichen «Sendung, zu unbekannten Ufern aufzubrechen». Hier sind sie so präsentiert, dass ihr Leben und ihre Funktion aufgehoben ist, sie bauern an Ort. Die Reifen erinnern an andere leere Kreisformen in Nolands Werk: an die ausgeschnittenen Löcher in der vergrößerten Photographie von Lee Harvey Oswald, OOZEWALD, (1989–90), oder an

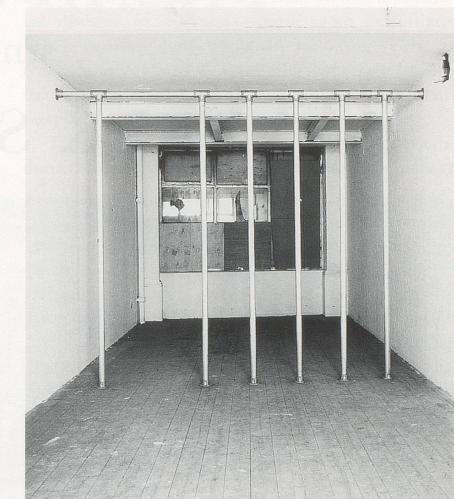
die runden Öffnungen im Objekt BELTWAY TERROR. Vielsagend und nichtssagend zugleich, ziehen diese Löcher die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. So gesehen sind sie typisch für Nolands Arbeiten, bei denen nie klar ist, ob sie gerade eine Untersuchung

über das Wesen Amerikas anstellt oder bloss mit bösen Klischees um sich wirft, ob sie analysiert oder nur herumspielt, ob sie ernsthaft forscht und arbeitet oder sich schlicht die Zeit vertreibt. Ihr gesamtes Werk wirkt wie eine nicht abgeschlossene Studie



oder ein unvollendetes Bauwerk – und genau darum geht es wohl. Mit Nolands Augen betrachtet, ist Amerika ein Land, das durch sein eigenes Sendungsbewusstsein in den Wahnsinn getrieben wird. Amerika hat kein offenbares Schicksal; es muss mit allen

Zweifeln und mit der ganzen Paranoia ringen, die an die Stelle der fehlenden Offenbarung getreten sind, und es muss eine Ambivalenz ertragen, mit der es nicht fertig wird. Furchtbarer als seine eigene Symbolik ist für Amerika nur noch der heimliche



Wunsch, diese sterben zu lassen. Die Dreieinigkeit der Reifen in PUBLIC SCULPTURE, widerspiegelt einen Aspekt dieser Symbolik: Das Objekt stellt ihre Verehrung und Vernichtung zugleich dar.

(Übersetzung: Margrith Kamber/Susanne Schmidt)

1) Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, Sommer 1967, S. 12.

2) Jonathan Edwards, «Sinners in the Hands of an Angry God», zitiert in Robert Smithson, «Letters», *Artforum*, Oktober 1967, S. 4. Der Brief war Smithsons Antwort an Fried.

3) Fried, *ibid.*

Above / oben: CADY NOLAND, DEAD SPACE, 1989, mixed media, dimensions variable, installation at "nvisible Museum," London / TOTER RAUM, Mixed Media, Grösse variabel.

Left / links: CADY NOLAND, installation, not titled / kein Titel, Mattress Factory, Pittsburgh, 1989.