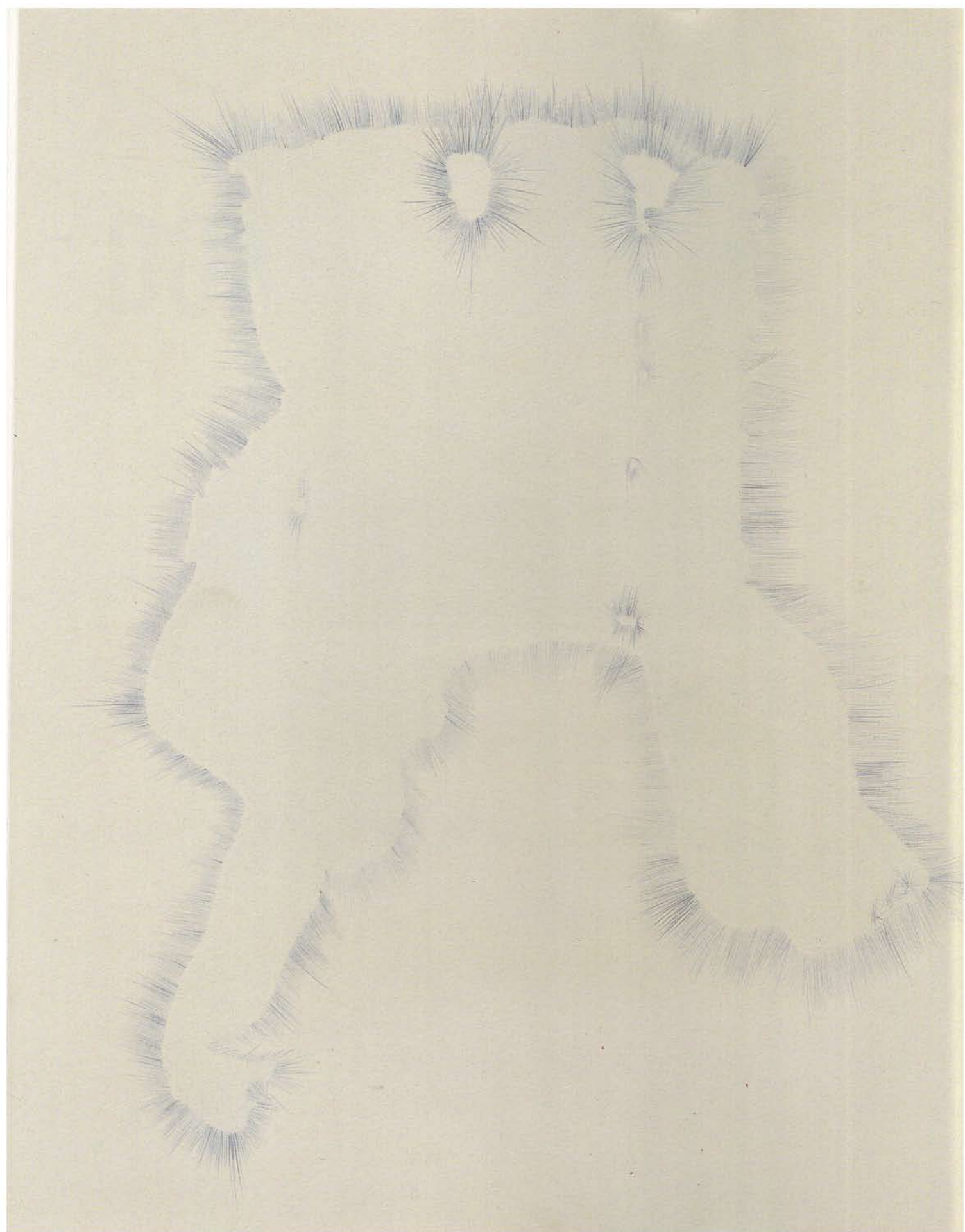


TRISHA
DONNELLY





LAURA HOPTMAN

ELECTRICITY

According to the website where Trisha Donnelly has taught in the new genres department for the past several years: her work questions the necessity and viability of making art.

However hilarious (if her course is successful, you end up in law school!), it is not a surprising assessment, considering that the topic dominating a substantial number of articles on the artist written over the past few years is just how impervious Donnelly's practice is to interpretation. Words like "ephemeral," "immaterial," "ambiguous" and phrases like "barely visible" and "difficult to decode," point the discourse on Donnelly towards dilations on strategic obscurity, the subjective esoteric, and even the paranormal. Without being exactly pejorative, these frustrated attempts to explain Donnelly's work reveal how profoundly misunderstood it really is. Donnelly might be the single truest artist/believer in the necessity and viability of art after, say, Barnett Newman.

Donnelly's oeuvre is uncharacterizable and polymorphous. It includes text, demonstrative activity, intermittent sound, fields of energy, gravitational forces, levers (and the drawings that are their portals), video, and photographic evidence of meta-

phoric phenomena, as well as musical compositions, written dialogues, and visionary projects as yet unrealized, like *THE VIBRATION STATION* (2002), a working organ upside down. Although Donnelly's works often happen only once and leave behind no record, and the sound pieces are timed to go off at intervals, making them easy to miss entirely—to call her work ephemeral is to miss crucial elements of its existence. Donnelly's demonstrations—re-enactments of events that may or may not have occurred in history—happen for a witnessable period, but continue for much longer, as her activity does something to alter time, space, or, more grandly, history. Of her now infamous work at Casey Kaplan Gallery in New York in 2002—in which she rode in on a horse dressed as a courier to read a decree of surrender on behalf of Napoleon, and rode out again—she explains that her gesture not only ended a conflict that had ceased without formal armistice, but that it finally made the iconic Emperor exist as a human. Unbeaten, Napoleon remains iconic; in defeat, he can symbolize a death for all eternity. We, on the other hand, having witnessed this historical *punctum*, are rendered more alive. "The emperor has fallen and he rests his weight upon your mind and mine," Donnelly read in her pronouncement, "and with this I am electric, I am electric."¹

A similar sensitivity to dimensionality—in the conceptual sense of time and in the physical sense of space—is necessary to fully consider Donnelly's

LAURA HOPTMAN is a curator at the New Museum of Contemporary Art in New York. Previously she was Curator of Contemporary Art at the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, PA, where she organized the 2004–2005 *Carnegie International*, and a curator of drawing at The Museum of Modern Art.

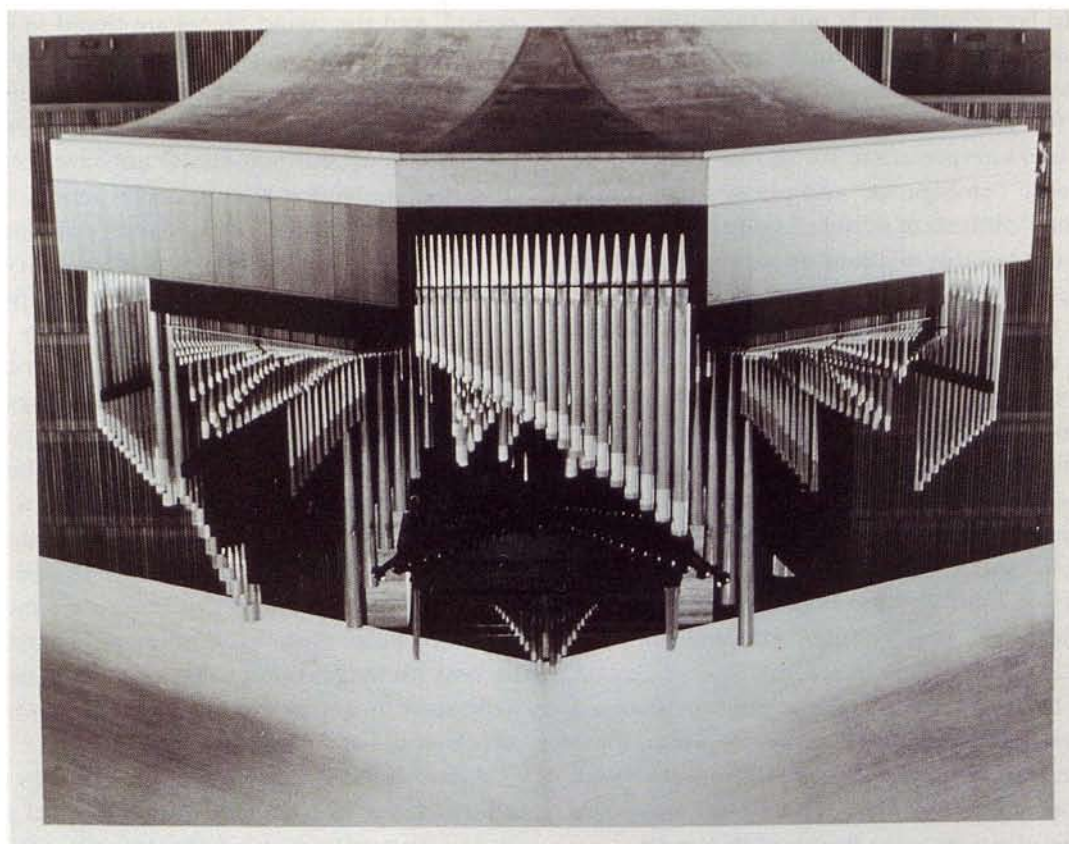
Trisha Donnelly

drawings, which, although rendered with careful, almost pedantic attention to detail, can still be extremely reticent, even if the image is recognizable, as in *UNTITLED* (2005), a slim bell pull—a ripcord—that at first glance seems available only to the wildly imaginative and to those who read wall labels. *UNTITLED* is an example of the way that, in Donnelly's drawings, as well as in some of her photographs, it is not what is depicted that counts, but rather what it does and, concomitantly, what it is. Perceptually, the work is merely a pencil drawing of a piece of rope with a toggle, but metaphysically it is a work of art predicated on the artist's awareness of her ability to make the thing itself, and not just a representation of it (like Barnett Newman's zips or Jasper Johns' flags). Likewise, the viewer can choose to believe that the work is a picture of a rope, or an actual ripcord

attached to a parachute that can save your life in an intellectual freefall.

Donnelly has a way with mediums, or rather, has her way with mediums in a manner that makes them useless as descriptive designations. She requires of them that they supersede their expected parameters, and requires of us that we understand them as multi-valent. A still photo can remain a still photo, even as it unfolds in time. Take, for example, *THE REDWOOD AND THE RAVEN* (2004), a sequence of thirty-one black-and-white photographs of the modern dancer Frances Flannery who performs a work she choreographed to a poem by Edgar Allan Poe. As a super slow-motion animation, each photo in the sequence is shown individually for a single day over a period of thirty-one days. Text on paper, which is normally flat, gains volume in Donnelly's hands, in both sound and

*TRISHA DONNELLY, THE VIBRATION STATION, 2002, silver gelatin print, 4 x 5" /
DIE VIBRATIONSSTATION, Silbergelatine-Abzug, 10 x 12,7 cm.*



TRISHA DONNELLY, *BLIND FRIENDS*, 2001,
C-print, 11 x 17" / *BLINDE FREUNDE*, C-Print, 28 x 43 cm.



substance. BZRK (2003) is a poster-text produced for the fiftieth Venice Biennale, but more importantly, it is a character insertion of an historical, secret human weapon let loose during wartime. The poster is not an orthographic acronym for the noun “berserk,” it is the Berserker—hysterical, in the very hot Venetian summer of 2003.

Text then, as Donnelly proves, does not only represent form, it is form, just as action is, and can be read, heard, felt, or witnessed. Concomitantly, sculpture might be, as someone once said, the thing you bump into when you back up to look at a painting, but it is also the act of backing up as well as the space into which one backs. It is clear that sounds—a bell, a cannon, a voice that cries furtively, “Oh Egypt!”—have bodies and can situate themselves within spaces, fill them, as well as travel through them. Sound can also be text. Take for example the title that exists only in audio of a series of Donnelly’s pencil drawings (2002)—a sound, fittingly, that can not be described in words.

Donnelly’s work seems to exude a profound belief in the notion of art as a situational phenomenon based on how it exists in relation to other things in the world and, just as importantly, how it is experienced. For Donnelly, your reception of a work of art should be dependent upon where you are and when you arrived there, upon whether you try to parse it based on previously received ideas or consider it *in medias res*, whether you see it or apprehend it in other myriad ways. An early work, *BLIND FRIENDS* (2001), is a large group photo of people on a beach. Instructed to walk in the direction of the wind, they have been photographed heading off in every direction. The photo is an exquisite instruction or, to some, a clue as to how to approach Donnelly’s work—to get to where you are going, you don’t always have to see where you are going. An addendum: not see-

ing something does not mean that it isn’t there.

The difficulty that one encounters in trying to decipher Donnelly’s work is a symptom of what makes it so powerful and so crucially important at this moment in time, within a contemporary art ecosystem dominated by the eminently readable. Beyond her time-traveling acts of valor and her medium-shifting, Donnelly’s work lies beyond the specificity of language. Her oeuvre represents a truly contemporary, truly radical re-interpretation of the notion of a work of art as the embodiment of the Absolute, as it was first expressed by postwar artists like Barnett Newman who, weighed down by apocalyptic events, and puffed up by a lunatic belief in art as a talismanic, even godly thing, saw in it salvation or at least profound revelation. It was Newman writing at the start of the Abstract Expressionist odyssey who first drew the line between merely making (performing, interpreting, illustrating, arranging) and creating—bringing into existence a new totality, an end in itself. For Newman, what was at stake was no less than the chance to contribute to reality. Donnelly’s work engages in this very gambit. Newman also believed, as does Donnelly, that something that exists as pure knowledge and is, in this way, inchoate, fundamentally inexpressible as language. Images too are poor vessels to embody the *echte* reality of an idea like, for example, “I am,” and thus they must be accompanied by conviction, which is to say that no one can really be faulted for observing that Donnelly’s work is inexplicable because, in fact, it is. This, of course, in no way blocks us from understanding it. And when understanding hits, and when the ideas that are her works constitute themselves in my mind, I am electric, I too am electric.

1) Exhibition list, Casey Kaplan Gallery, New York, 2005.

ELEKTRIZITÄT

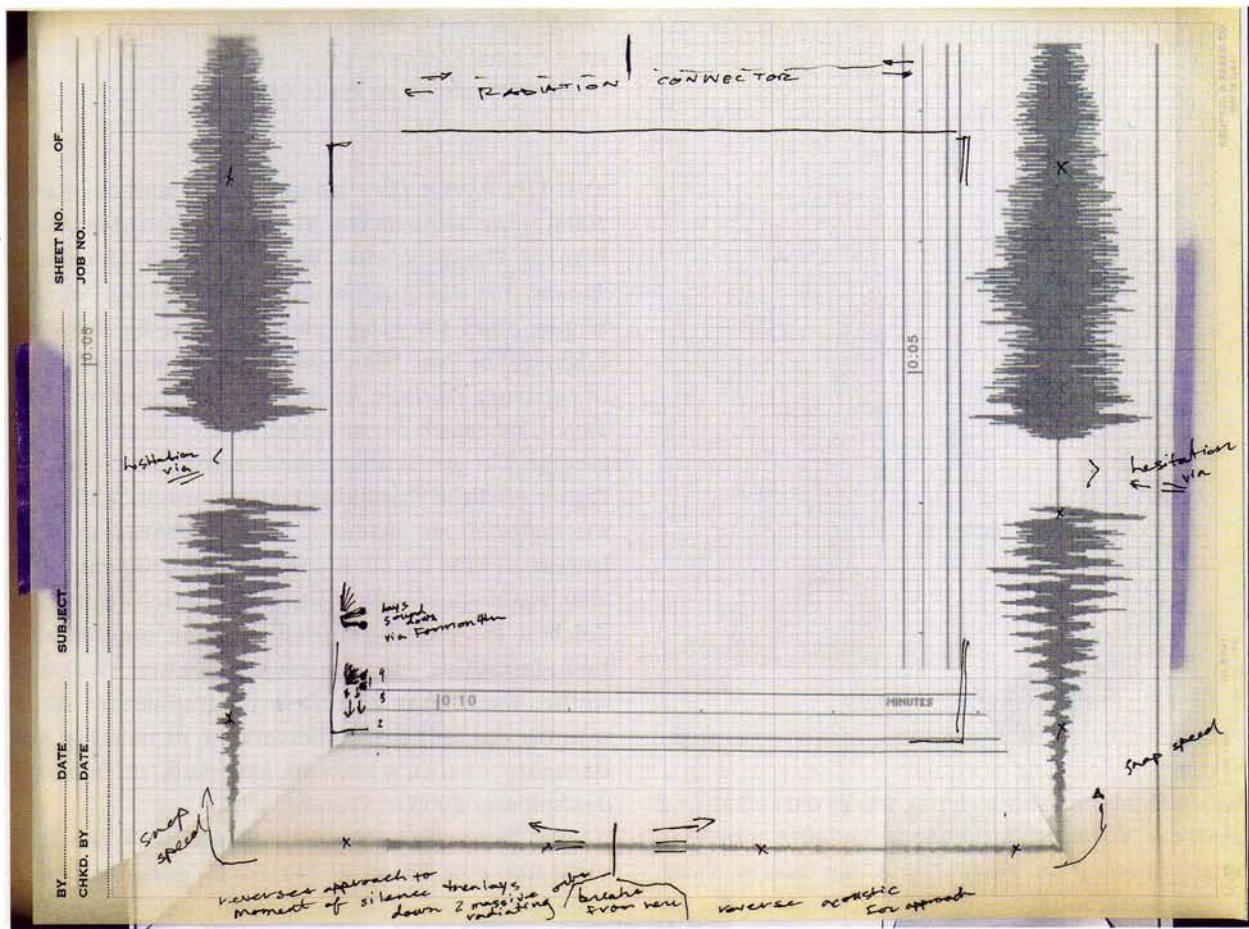
Laut der Website, wo Trisha Donnelly in den letzten Jahren im New Genres Department (Abteilung für neue Medien und Kunstgattungen) unterrichtet hat, stellt ihre Arbeit die Notwendigkeit und Praktikabilität des Kunst-Machens in Frage.

Wie abstrus diese Mitteilung auch klingen mag (falls ihr Kurs erfolgreich ist, wird die juristische Abteilung Zulauf erhalten!), sie überrascht eigentlich nicht, wenn man bedenkt, dass ein beträchtlicher Teil der in den letzten Jahren erschienenen Artikel über die Künstlerin von dem Thema beherrscht wird, wie sehr Donnellys Kunst gegen jegliche Interpretation immun sei. Worte wie «ephemer», «immateriell», «mehrdeutig» und Wendungen wie «kaum sichtbar» oder «schwer zu entschlüsseln» lassen die Diskussion um Donnellys Arbeit in wortreiche Ergüsse über die strategische Undeutlichkeit, das subjektiv Esoterische, ja sogar Paranormale münden. Ohne direkt verunglimpfend zu sein, offenbaren die frustrierten Erklärungsversuche ein gründliches Missverständnis. Donnelly ist vielleicht, sagen wir, nach Barnett Newman, die einzige, absolut über-

zeugte Künstlerin, die tief und fest an die Notwendigkeit und Praktikabilität der Kunst glaubt.

Donnellys Œuvre lässt sich nicht charakterisieren, es ist polymorph. Es umfasst Texte, demonstrative Aktionen, periodische Klangelemente, Energiefelder, Gravitationskräfte, Hebel (samt den Zeichnungen, die jeweils als Zugangsportale dienen), Nachweise metaphorischer Phänomene in Form von Video oder Photographie, aber auch musikalische Kompositionen, geschriebene Dialoge und noch nicht realisierte visionäre Projekte, wie THE VIBRATION STATION (Die Vibrationsstation, 2002), eine funktionsfähige, auf den Kopf gestellte Orgel. Zwar treten Donnellys Arbeiten oft nur einmal in Erscheinung und hinterlassen keinerlei Spuren, und ihre Klangerbeiten sind jeweils nur in Intervallen zu hören, so dass man sie leicht verpassen kann, doch wer behauptet, ihr Werk sei ephemer, übersieht doch entscheidende Punkte seiner Existenzweise. Donnellys Demonstrationen – eigentlich Reinszenierungen von Ereignissen, die sich früher zugetragen haben könnten oder auch nicht – erstrecken sich über einen absehbaren Zeitraum, dauern aber viel länger, weil ihr Tun etwas ausgelöst hat, das die Zeit oder den Raum verändert hat, oder mit einem etwas grossen Wort: die Geschichte. Von ihrer inzwischen berühmten Aktion in der Casey Kaplan Gallery in New York, 2002 – wo sie als Bote verkleidet auf einem Pferd in die Galerie einritt, um dort im Namen Napo-

LAURA HOPTMAN ist Kuratorin am New Museum of Contemporary Art in New York. Davor war sie Kuratorin für Zeitgenössische Kunst am Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, wo sie die «Carnegie International 2004–2005» organisierte, sowie Kuratorin für zeichnerische Werke am Museum of Modern Art, New York.

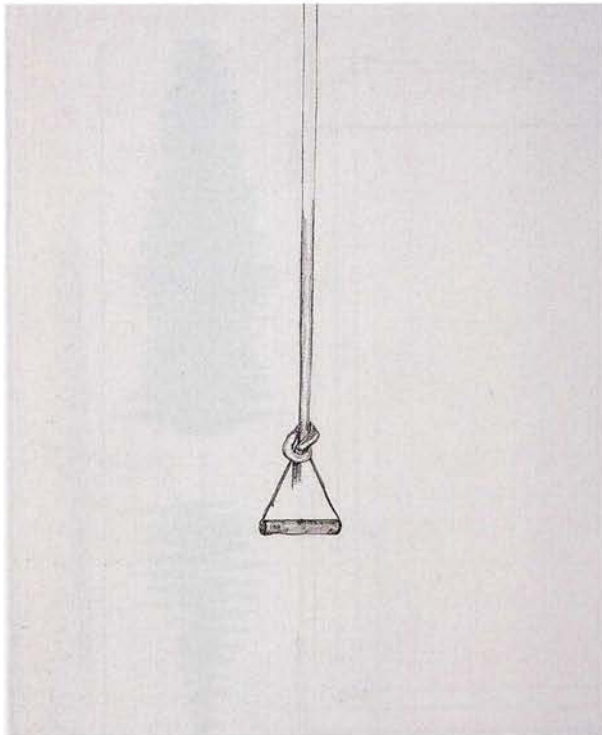


TRISHA DONNELLY, *DIAGRAM OF DOUBLE-GONG*, 2006, pen and pencil on paper, from "Day for Night," 2006 Whitney Biennial / *DOPPEL-KLANG DIAGRAMM*, Tusche und Bleistift auf Papier.

leons das Eingeständnis seiner Niederlage zu verlezen und danach wieder wegzureiten – sagt sie, dass diese nicht nur einen Konflikt beendet habe, der seinerzeit ohne formellen Waffenstillstand aufgehört hatte, sondern der ikonenhaften Gestalt des französischen Kaisers endlich auch eine menschliche Dimension verliehen habe. Unbesiegt bleibt Napoleon eine Ikone. In der Niederlage kann er für alle Ewigkeit Symbol eines bestimmten Todes sein. Wir wiederum, die diesen historischen Moment miterlebt haben, werden dadurch lebendiger. «Der Kaiser ist gefallen und lässt sein Gewicht auf eurem und meinem Geist ruhen», las Donnelly in ihrer Botschaft, «und hiermit bin ich elektrisch, ich bin elektrisch.»¹⁾

Ein ähnliches Gespür für Dimensionalität – im begrifflichen Sinn der Zeit und im physischen Sinn des Raumes – ist erforderlich, will man Donnellys Zeichnungen gerecht werden, die ausserordentlich unzugänglich wirken können, obwohl sie mit sorgfältiger, fast pedantischer Detailgenauigkeit ausgeführt sind. Selbst wo das Bild klar erkennbar ist, wie in *UNTITLED* (2005), ein schlanker Glockenstrang – eine Reissleine –, scheint es, zumindest auf den ersten Blick, allenfalls für extrem Phantasievolle sowie Leute, die an der Wand angebrachte Hinweistäfelchen lesen, erschliessbar zu sein. *UNTITLED* ist ein Beispiel dafür, dass in Donnellys Zeichnungen, aber auch in einigen ihrer Photographien, nicht das zählt,

Trisha Donnelly



TRISHA DONNELLY, UNTITLED, 2005,

pencil on paper, 27 1/2 x 19 1/2" /

OHNE TITEL, Bleistift auf Papier, 70 x 50 cm.

was abgebildet ist, sondern das, was es auslöst und damit das, was es ist. Zu sehen ist lediglich eine Bleistiftzeichnung von einer Leine mit einem Griff. Metaphysisch betrachtet ist es ein Kunstwerk, das auf etwas beruht, was ich als Wissen der Künstlerin um ihre Fähigkeit bezeichnen würde, die Sache selbst zu erschaffen und nicht nur eine Repräsentation davon (wie Barnett Newmans *Zips* – vertikale Streifen – oder Jasper Johns' Fahnen). Entsprechend kann der Betrachter entscheiden, ob er glauben will, dass die Arbeit ein Bild einer Schnur ist oder vielleicht doch eine echte Reissleine, die zu einem Fallschirm gehört, der im geistigen freien Fall tatsächlich lebensrettend sein kann.

Donnelly hat eine leichte Hand im Umgang mit Medien, oder vielmehr ihre ganz eigene Handhabung, die dazu führt, dass sie nicht mehr zur deskriptiven Bezeichnung taugen. Von ihren Medien verlangt sie, dass sie die erwartungsgemässen Parameter aufheben, und von uns, diese Medien als polyvalent zu begreifen. Eine Standaufnahme kann eine Standaufnahme bleiben, auch wenn sie sich in der Zeit entfaltet. Nehmen wir zum Beispiel THE REDWOOD

AND THE RAVEN (Der Mammutbaum und der Rabe, 2004), eine Sequenz von 31 Schwarzweissphotos, die Frances Flannery, eine Vertreterin des Modernen Tanzes, bei der Aufführung eines eigenen Werkes zeigen, einer Choreographie zu einem Gedicht von Edgar Allan Poe. Gleichsam als Animationssequenz in extremer Zeitlupe werden die Photos während 31 Tagen, eine nach der anderen, jeweils einen Tag lang gezeigt. Ein gewöhnlich zweidimensionaler Text auf Papier erhält in Donnellys Händen sowohl klanglich wie materiell ein Volumen. BZRK (2003) ist ein Plakattext, der für die 50. Biennale in Venedig entstand, aber was noch wichtiger ist, er führt gleichzeitig ein Zeichen für eine legendäre geheime menschliche Kampfmaschine ein, die in Kriegszeiten entfesselt wurde. Das Plakat ist kein orthographisches Akronym für das Substantiv «Berserker», es ist selbst der Berserker – nackt, schreiend, hysterisch, im Jahrhundertsommer 2003 in Venedig.

Wie Donnelly nachweist, repräsentiert ein Text nicht nur eine Form, er ist Form, genau wie eine Handlung, und er kann gelesen, gehört, gefühlt oder miterlebt werden. Entsprechend mag die Skulptur, wie einmal jemand sagte, der Gegenstand sein, gegen den man stösst, wenn man beim Betrachten eines Bildes einen Schritt zurück tut, aber sie ist auch der Akt dieses Zurücktretens und der Raum, in den man dabei rückwärts eintritt. Geräusche – eine Glocke, eine Kanone, eine Stimme, die verstohlen «Oh, Ägypten!» ausruft – haben Körper, das ist klar, und können sich an bestimmten Stellen im Raum aufhalten und diese ausfüllen, wenn wir uns durch sie hindurch bewegen. Das Geräusch kann auch ein Text sein. Man denke etwa an den nur in akustischer Form existierenden Titel einer Serie von Bleistiftzeichnungen (2002). Dieses Geräusch lässt sich jedoch passenderweise nicht in Worten wiedergeben.

Donnellys Kunst scheint einen tiefen Glauben an die Kunst als situationsbezogenes Phänomen auszustrahlen, ein Phänomen, das auf seiner Existenz im Verhältnis zu anderen Dingen in der Welt beruht



TRISHA DONNELLY, LET 'EM, 2005,

digital work of variable size /

SIE SOLLEN NUR, Digitales Bild, Format variabel.

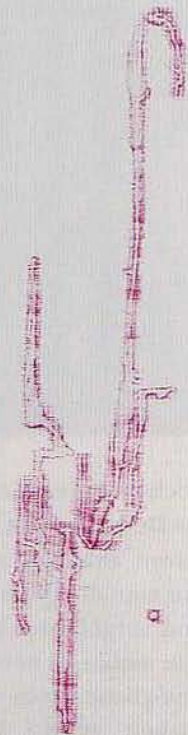
und – nicht minder wichtig – darauf, wie es erlebt wird. Für Donnelly sollte die Rezeption eines Kunstwerks davon abhängig sein, wo man sich befindet und wann man dort angekommen ist, davon, ob man es anhand vorgefasster Ideen einzuordnen versucht oder es *in medias res* betrachtet, oder es auf tausend andere mögliche Arten sieht oder wahrnimmt. Eine frühe Arbeit, BLIND FRIENDS (Blinde Freunde, 2001), besteht aus einem grossen Gruppenphoto von Leuten am Strand. Nach der Anweisung, sich in Richtung des Windes zu bewegen, wurden sie fotografiert, wie sie in alle möglichen Richtungen davonspazieren. Das Photo ist ein ausgezeichnetes Beispiel, für einige auch ein Indiz, dafür, wie man an Donnellys Arbeiten herangehen sollte: Um dahin zu gelangen, worauf man zugeht, muss man nicht immer sehen, worauf man zugeht. Ergänzung: Sieht man etwas nicht, heisst das noch lange nicht, dass es nicht vorhanden ist.

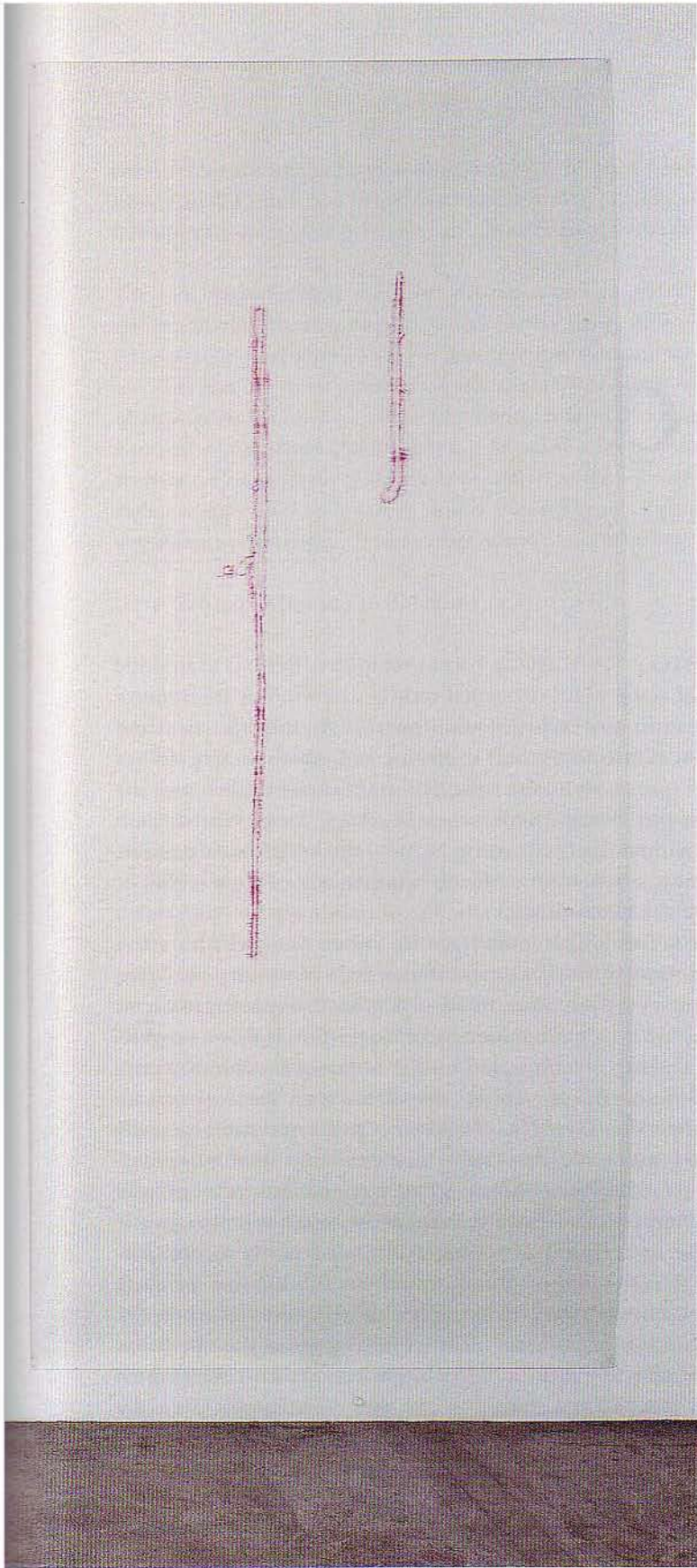
Die Schwierigkeit, auf die jeder Versuch zur Entschlüsselung von Donnellys Arbeiten stösst, ist ein Symptom dessen, was sie so wirkungsvoll macht und ihnen so zentrale Bedeutung verleiht, zu einem Zeit-

punkt, wo das zeitgenössische Kunst-Ökosystem vom extrem leicht Lesbaren beherrscht wird. Auch jenseits der kühnen Zeitreisen und Medienwechsel bewegt sich Donnellys Werk ausserhalb sprachlicher Spezifitäten. Donnellys Œuvre stellt eine wahrhaft zeitgenössische, wahrhaft radikale Neuinterpretation der Idee des Kunstwerks als Verkörperung des Absoluten dar, wie sie erstmals von Nachkriegskünstlern wie Barnett Newman zum Ausdruck gebracht wurde, die, gebeugt unter der Last der apokalyptischen Ereignisse und getragen von einem irrwitzigen Glauben an die Kunst als glücksbringende, ja göttliche Sache, in dieser das Heil sahen oder zumindest eine tiefe Offenbarung. Es war Newman, der zu Beginn der Odyssee des Abstrakten Expressionismus schrieb und als erster eine klare Trennlinie zog zwischen dem blossen Machen – Aufführen, Interpretieren, Illustrieren, Arrangieren – und dem kreativen Akt; der ein neues Ganzes in die Welt setzt, das sich selbst genügt. Für Newman stand nichts Geringeres auf dem Spiel als die Möglichkeit, einen Beitrag zur Realität zu leisten. Donnellys Arbeit lässt sich auf dasselbe Gambit ein. Newman glaubte auch wie Donnelly, dass etwas, was ist, als reines Wissen existiert, und dass es als solches *inchoativ* ist: noch ungestalt, sprachlich nicht ausdrückbar. Auch Bilder sind klägliche Vehikel, wenn es darum geht, die wahre Realität einer Idee zu transportieren, wie etwa «ich bin», und bedürfen einer sie begleitenden Überzeugung; man kann deshalb niemandem einen echten Vorwurf machen, der bemerkt, dass Donnellys Werk nicht erklärbar sei, denn das trifft tatsächlich zu. Das hindert uns aber absolut nicht daran, es trotzdem zu verstehen. Und wenn der Blitz des Verstehens einschlägt, wenn die Ideen, die ihre Werke verkörpern, in meinem Kopf Gestalt annehmen, dann bin ich auch elektrisch, ich bin elektrisch.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

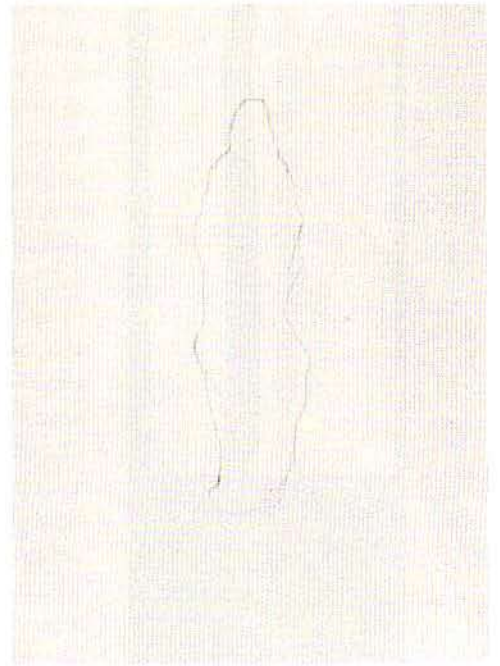
1) Ausstellungsliste, Casey Kaplan Gallery, New York, 2005.





TRISHA DONNELLY,
A 20TH CENTURY, 2005,
pencil on paper /
EIN ZWANZIGSTES JAHRHUNDERT,
Farbstift auf Papier.
(PHOTO: AIR DE PARIS, PARIS)

TRISHA DONNELLY, *THE PASSENGER*, 2003,
11 drawings (see following 10 pages), each 15 x 19" /
DER PASSAGIER, 11 Zeichnungen
(siehe die 10 folgenden Seiten), je 38 x 48,2 cm.



Over and Out

BRUCE HAINLEY



In Trisha Donnelly's *UNTITLED (HC)*, 2006, a recent sculpture, there is at first the sound of chimes; even if at some point disturbed only by the wind or by creature breath, the music or noise must now be heard as purposeful. An intruder alert? An invocation? Garbled voices, as if from a far-off shortwave radio breaking up, follow the chiming. A chant in response and contradistinction. I cannot understand the entire vocal sequence: it seems to begin with someone saying, "help wanted," and end with the someone or something disclaiming, "what—the hell?" But the voice, if it is a voice, in-between the articulation, reduces to murmur, not quite verbal or just beyond what language can communicate.

I tried to write about it in another manner, with other methods, by other means, and failed, and I wonder if that isn't more than a little of its purpose. What do we expect anymore from art? And, more to my task, what is expected in terms of writing "about" art? Should it be explanation or critique? Can it deter exegesis to drift into the abstract, making meaning skid on the oblique? Is "about" a contract? Between whom? Should critical writing, so called, avail itself of private knowledge? Say, if I revealed what I was told the letters "HC" stood for, especially if it was Donnelly who told me, would that "solve" the problem of its imponderables? In an age of "reality media," an owl-like vigilance should haunt biographical, not to mention autobiographical, fallacy. Perhaps artists make something only to confront what cannot be understood. If writing commandeers the second person, would you recognize it as singular or plural, would you think it was speaking about you or me, or about someone who is not simply either? Too much art, in the name—quicksand—of "philosophy" and "art history," fails to reveal the operation of the system and thus attempts to preempt the risk of failure, failure allowing all to come to terms with our own failings, finitudes. The aim is not to communicate change but to create change, and (but?) this requires abandoning, abandonment, being abandoned. The current system is not holding; theoretical and philosophi-

BRUCE HAINLEY is the author of *Foul Mouth* (2nd Cannons Publications, 2006) and, with John Waters, *Art—A Sex Book* (Thames & Hudson, 2003).

TRISHA DONNELLY, *THE BENT TOUCH / DIE GEBOGENE BERÜHRUNG*, 2006, e-print.
(PHOTO: AIR DE PARIS, PARIS)

cal foreclosure encourages the impropriety of poetic squatting. On her own pirate radio station, Avital Ronell has broadcast the following, which seems attuned to Donnelly's poetics, her operations and maneuvers, and how to deal with what they produce:

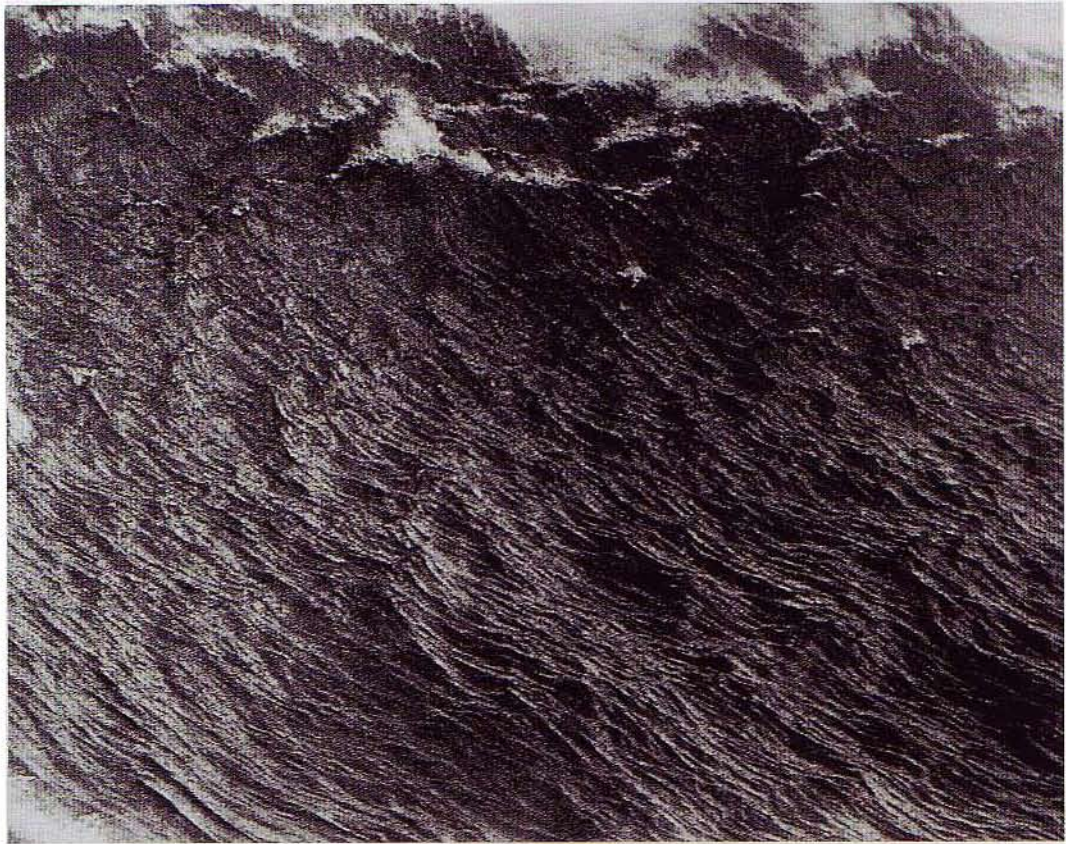
The poet, irremediably split between exaltation and vulgarity, between the autonomy that produces the concept within intuition and the foolish earthly being, functions as a contaminant for philosophy—a being who, at least since Plato, has been trying to read and master an eviction notice served by philosophy. The poet as genius continues to threaten and fascinate, menacing the philosopher with the beyond of knowledge. Philosophy cringes. Excluding and appropriating to itself the poeticity by which it is harassed and shadowed, philosophy has provoked a crisis on its own premises as a result of which these premises will henceforth be shared by the antics of the popular poet: “Paradoxically, then, it is perhaps owing to Kant that there can be neither philosophy nor literature, only a permanent scrambling, ever searching to write itself...”...brouillage permanent scrambling...¹⁾

Help wanted. What the hell, I think.

H.C.

Because you chime the chimes, bluely.
Because you wake up with glitter in your блоха, again, and think, better than блоха.
Because you make cheese, collect buttons, lisp.
Because, decades of блоха блоха with such tenacity, your mouth diamondizes coal.
Because even on a nightly street prowl you “tableau,” the last caryatid of the 20th century.
Because, skeptical or, rather, nonchalant about the possible knowledge of anyone's identity, frequently not even able to spy what the hook-up looks like (pitch-black back rooms), you keep mostly to first names or key attributes (“Silver Porsche”; “Cucumber”; “Garlic Breath”), personhood a ruse, what matters how certain structures fit ad hoc openings, countless—beyond abaci—the number of your conquests.
Because you hear only what's untranslatable.
Because you're a mess.
Because you are only about your bodies.
Because there's nothing about that that's not delicious.
Because you accept the dead's collect calls; they're your family plan.
Because блоха glazes your блоха, cruller-like.
Because conjunctions join you to you by coming between.
Because, блоха, you don't look like yourself.
Because ewes don't look like you.
Because the only job you ever have is getting laid, sole occupation the mind wants.
Because something ended—a culture, a way of being—around the time AIDS was named AIDS, and you're sure it must be, will be, renewed, but with what not to mention by whom?
Because you have an ass but hide its use not knowing what it's good for.
Because, with satin halter tops, taxing codpieces, thongs, leg warmers, spandex Lycra, vests, chaps, improvised singlets, tassels, bikini briefs, boots, studded armbands, harnesses, rubber блоха, bandanas, gloves

TRISHA DONNELLY, BLACK WAVE, 2002, silver gelatin print, 50 x 60" /
SCHWARZE WELLE, Silbergelatine-Abzug, 127 x 152,4 cm.



(fingerless and блоха), mesh jockstraps, page boys, kneepads, lace-up pouches, puffy pants, jungle-print jackets, shoulder pads, fringe, culottes, chain mail, suspenders, cheap cotton, seaman's caps, epaulettes, turquoise, western gear, t-shirts, tank tops, paludal hot pants, low-riding skintight jeans, all hand-altered, you out-peter berlin Peter Berlin.

Because you Nair.

Because you noticed me but it is such an odd looking thing.

Because you cannot get enough of you.

Because, tattooed with the international symbol for biohazard, you introduce contingencies to one another.

Because, блоха, you slur your worlds.

Because you call your lice Louises.

Because faggotry's narcissism is your *Cabaret*, with you in the shoes of both Fosse and Minnelli.

Because, unlike malls of others, you do not look to a body for explanation, knowing it explains nothing, which is its charm, why you return to it, and why it returns to you.

Because, in nooks and crannies, abandoned piers, at recess, in bad odors, immediately after take-off, behind dumpsters, between cigarettes, recently divorced, while talking on the phone, going eighty-miles-per-hour, after snacking, on your knees, arms akimbo, before spanking, overreading, conjunction becomes you.

Because the second person is identical, therefore impossible, you and not you.
Because you scheherazade in no-name bars.
Because, just because.
Because of your hegemonic black feminist cock.
Because lemon you, sweat you, lavender you, mint you, Jicky you, b.o. you, beer you, salty you, блоха you—all блоха, pants down around блоха ankles, блоха блоха with блоха, блоха pre-off your nipple.
Because, disdainful alcohol and cigarettes, not understanding doing speed and then just cleaning your apartment or finishing a novel, you binge every two weeks or so—grass, of course, amphetamines, maybe some crack on top of that—and tire out your tricks.
Because your crotch contains a spatio-temporal rift—i. e., why it has to be yoked, sheathed, Russian-dolled—a basket like Dr. Who's phone booth.
Because Santa Monica Boulevard, each block, block by block, secured by different types—trannies, cowboys, twinks, bears, amputees, vampires, junkies, vets, musclemen, bruisers, radical faeries, midshipmen, altar boys, speed freaks, Eurotrash, chubby chasers, daddies, eagle scouts, truckers, gerontophiliacs, twins—you cruise, unenemaed.
Because you accessorize with whatever allows skin its apotheosis.
Because, dear diary, you Dutch-oven me like no other.
Because, bonfire forewent, you use the ex's letters as cum rags.
Because you deter exegesis.
Because you believe moisturizing is the answer.
Because you have a cock but do not know what one looks like or how to package it.
Because, tart, your climax always conveys not its silence but its silences.
Because, vulnerable to diseases heretofore threatening only to small birds, you test selachian, vermicular and mineral transubstantiations.
Because, supplicant, you breathe, unsettling tintinnabulations which peel in an ascending scale, and, suddenly invoked, garbled voices, as if from a far-off shortwave radio breaking up, respond.
Because you is a manifesto.
Because your dialect recalls the Paraclete's.
Because you trim bush but leave a thick happy trail.
Because you arrive like starlight from a source long gone, the thinking man's блоха.
Because you don't know when to stop.
Because fuck you.
Because you watch, watched, every single friend, each loved one, die and, abandoned, ask yourself, now who the hell is the lucky one?
Because help wanted is the sound of sounding human, you murmur.
Because judicious in the necessary use of sentimentality in a Hallmark world, you make your body into words that reveal it whether or not anyone wants to say them.
Because your domain is earthquake.

блоха с/о T.D.

1) Avital Ronell, *Stupidity* (Chicago: University of Illinois), p. 287.

Aus und vorbei

BRUCE HAINLEY



TRISHA DONNELLY, UNTITLED, 2006,
film still from 8 mm film /
OHNE TITEL, Filmstill aus 8-mm-Film.

Bei Trisha Donnellys UNTITLED (HC), 2006, einer neuen Skulptur, hört man zuerst Glockenklänge; auch wenn sie an einem gewissen Punkt nur vom Wind oder dem Atmen von Lebewesen gestört werden, muss man die Musik oder Geräusche als bewusst erzeugte wahrnehmen. Eine Warnung vor Eindringlingen? Ein Aufruf? Auf das Geläut folgt ein Stimmengewirr wie aus einem weit entfernten, gleich in die Brüche gehenden Kurzwellenradio. Ein Gesang als Antwort und Gegensatz. Ich verstehe nicht die ganze

stimmliche Sequenz: sie scheint damit zu beginnen, dass jemand sagt, «Help wanted» (Hilfe gesucht), und endet damit, dass jemand oder etwas ausruft, «what – the hell?» (was – zum Teufel?). Doch die Stimme, wenn es denn eine Stimme ist, ebbt zwischen diesen Artikulationen zu einem Murmeln ab, das nicht mehr eigentlich verbal ist oder knapp jenseits dessen, was sprachlich vermittelbar ist.

Ich habe versucht, anders darüber zu schreiben, mit anderen Methoden, anderen Mitteln, und bin gescheitert, und ich frage mich, ob das nicht zu einem guten Teil beabsichtigt ist. Was erwarten wir noch von der Kunst? Und, näher bei meiner Aufgabe, was wird erwartet, wo es um das Schreiben «über» Kunst geht? Soll es erklären oder kritisieren? Kann es die Exegese abweisen, um ins Abstrakte abzuschweifen und die Bedeutung durch das Verborgene ins Schlittern zu bringen? Ist «über» eine bindende Vereinbarung? Zwischen wem? Sollte das so genannte kritische Schreiben sich die persönliche Bekanntschaft zunutze machen? Also, wenn ich enthüllen würde, wofür die Buchstaben HC stehen, besonders falls Donnelly es mir gesagt hat, wäre dadurch das Problem der mit ihnen verbundenen Unwägbarkeiten gelöst? Im Zeitalter der «Reality-Medien» sollte jeder biographische, nicht zu reden vom autobiographischen Irrtum mit eulengleicher Wachsamkeit verfolgt werden. Vielleicht schaffen Künstler nur etwas, um sich dem Unverständlichen zu stellen. Wenn beim Schreiben die zweite Person erforderlich ist, wird sie als Singular oder Plural erkennbar sein?

BRUCE HAINLEY ist der Autor von *Foul Mouth* (2nd Cannons Publications, 2006) und *Art-A Sex Book* (Thames & Hudson, 2003), zusammen mit John Waters.

Denkt man, es sei die Rede von dir und mir, oder von jemandem, der nicht einfach eines von beiden ist? Zu vielen Kunstwerken gelingt es im Namen – Treibsand – von «Philosophie» und «Kunstgeschichte» nicht, das Funktionieren des Systems zu enthüllen, und so versuchen sie, dem Risiko des Scheiterns auszuweichen, einem Scheitern, das uns allen erlauben würde, mit unseren eigenen Mängeln und Grenzen ins Reine zu kommen. Es geht nicht darum, Veränderungen kund zu tun, sondern Veränderungen zu bewirken, und (doch?) dazu ist es nötig, aufzugeben, preiszugeben und selbst aufgegeben zu werden. Das aktuelle System hält nicht Stand; die theoretische und philosophische Ausgrenzung ermutigt zu eigenmächtigen poetischen Besetzungen. Avital Ronell hat auf ihrem eigenen Piratensender Folgendes ausgestrahlt – es scheint perfekt auf Donnellys Poetik, ihre Funktionsweisen und Manöver, aber auch auf den Umgang mit deren Produkten abgestimmt zu sein:

Der Dichter, unheilbar zerrissen zwischen Exaltiertheit und Vulgarität, zwischen der Autonomie, die das Begriffliche im Intuitiven erzeugt, und dem törichten Erdendasein, macht uns anfällig für Philosophie – ein Wesen, das, zumindest seit Platon, versucht hat zu lesen und mit dem Hausverbot fertig zu werden, das ihm von der Philosophie präsentiert wurde. Der Dichter als Genie hört nicht auf, zu drohen und in seinen Bann zu ziehen, und bedroht den Philosophen mit dem, was jenseits allen Wissens liegt. Die Philosophie zuckt zusammen. Indem die Philosophie das Poetische, das sie plagt und überschattet, zugleich auszuschliessen und sich anzueignen versuchte, hat sie eine Krise auf ihrem eigenen Grund und Boden heraufbeschworen, mit dem Resultat, dass sie fortan diesen Grund und Boden mit den Possen des populären Dichters teilen muss: «Paradoxerweise geht es vielleicht auch auf Kant zurück, dass es fortan weder Philosophie noch Literatur geben kann. Nur noch ein beständiges Rauschen, das beständig versucht, sich selbst zu schreiben ...» ... Rauschen, beständiges Zerhacken...¹⁾

Hilfe gesucht. Was zum Teufel, denke ich.

H.C.

Weil du die Glocken läutest, traurig.

Weil du wieder mit Glitter im блоха erwachst und denkst, besser als блоха.

Weil du Käse machst, Knöpfe sammelst, lispelst.

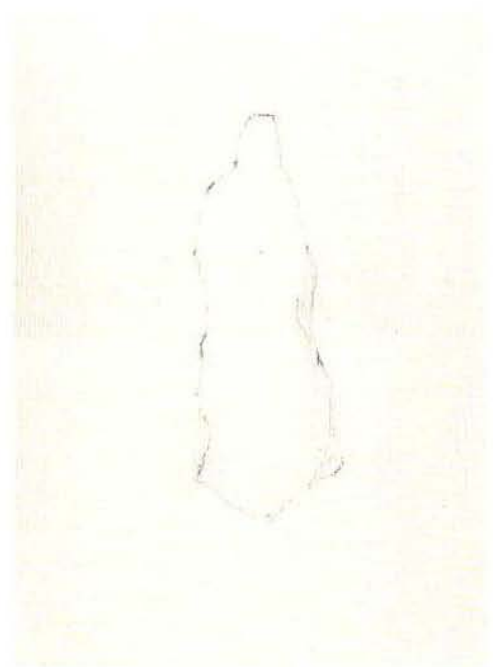
Weil dein Mund, nach Jahrzehnten unermüdlichen блоха, Kohle in Diamant verwandelt.

Weil du selbst beim nächtlichen Herumlungern auf der Strasse ein lebendes Bild der letzten Karyatide des zwanzigsten Jahrhunderts abgibst.

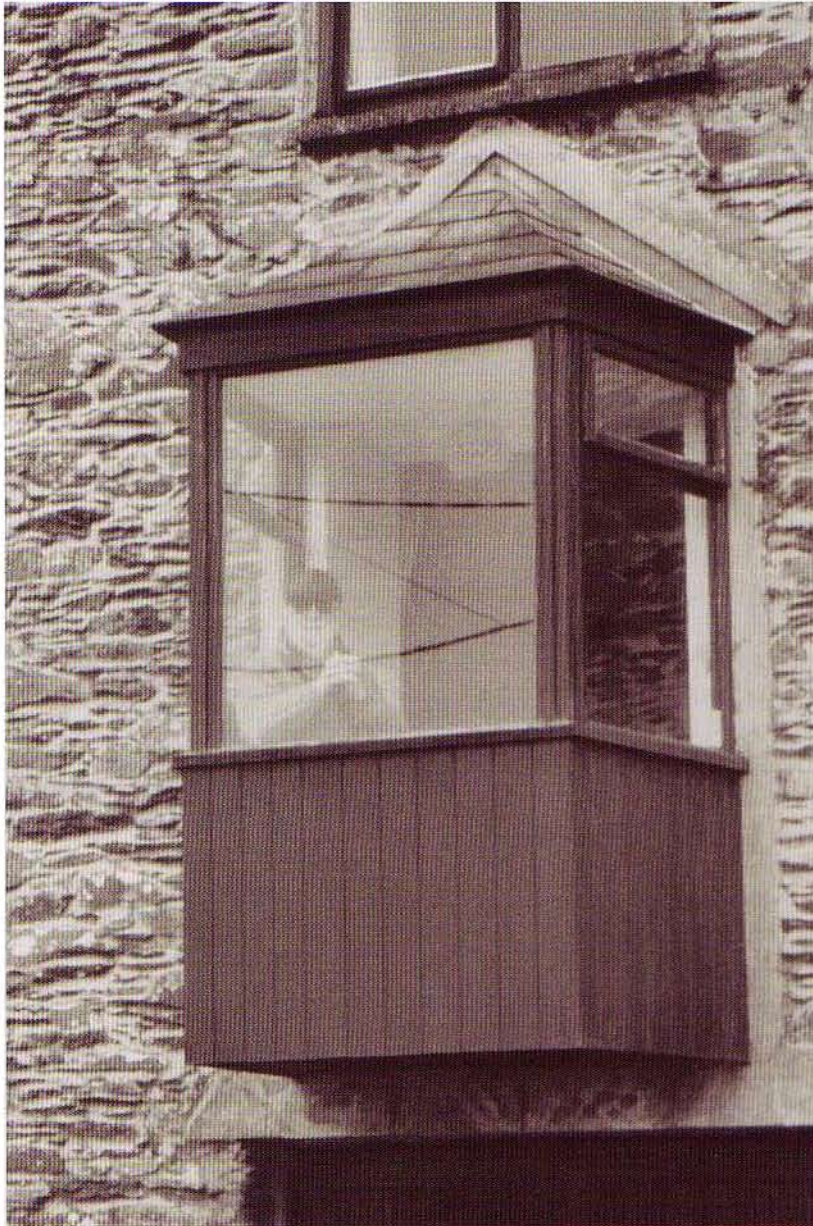
Weil du dich – aus Skepsis oder eher Nonchalance hinsichtlich des möglichen Wissens um die Identität von irgendwem, oft nicht einmal in der Lage siehst, das Aussehen des Aufgegabelten auszumachen (stockdunkle Hinterzimmer) – vorwiegend an Vornamen oder besondere Attribute hältst («silberner Porsche»; «Gurke»; «Knoblauchatem»), Persönlichkeit als Kniff, es kommt darauf an, wie gewisse Gebilde *ad hoc* in gewisse Öffnungen passen, zahllos – jenseits von Zählrahmen – die Zahl deiner Eroberungen.

Weil du nur das Unübersetzbare hörst.

Weil du ein Schlamassel bist.



Trisha Donnelly



*TRISHA DONNELLY, UNTITLED,
C-print, 7 x 5" / OHNE TITEL,
C-Print, 18 x 12,7 cm.*

Weil sich bei dir alles nur um deine Körper dreht.
Weil daran nichts ist, was nicht köstlich wäre.
Weil du R-Gespräche von Toten annimmst; sie sind dein Familienkonzept.
Weil dein бляха mit бляха glasiert ist, wie Zuckergebäck.
Weil die Konjunktionen dich mit dir selbst verbinden, indem sie dazwischenkommen.
Weil du nicht ganz du selbst zu sein scheinst, wenn man dir den бляха leckt.
Weil Mutterschafe nicht aussehen wie du.
Weil der einzige Job, den du je hast, darin besteht, gevögelt zu werden, einzige Beschäftigung, die der Geist braucht.

Weil etwas zu Ende ging – eine Kultur, eine Lebensweise – etwa zu der Zeit, als Aids den Namen Aids erhielt, und du sicher bist, dass es von Neuem belebt werden wird, werden muss, doch womit, um nicht zu sagen durch wen?

Weil du einen Arsch hast, aber seine Verwendung verbirgst, da du nicht weisst, wozu er gut ist.

Weil du – in rückenfreien Satinoberteilen, die Geduld strapazierenden Schambeuteln, Zehensandalen, Wadenwärmern, Elasthan und Lycra, Westen, Beinschonern, improvisierten Unterhemden, Troddeln, Tangaslips, Stiefeln, Nietenarmbändern, Leibgurten, Gummi-блoxa, Halstüchern, Handschuhen (блoxa und ohne Finger), Netz-Jockstraps, Pagenschnitt, Knieschonern, Schnürbeuteln, Pluderhosen, Jacketts in Dschungeldessin, Schulterpolstern, Fransen, Hosenrock, Kettenhemd, Strapsen, billiger Baumwolle, Seemannsmützen, Epauletten, Türkisen, Westernkluft, T-Shirts, Tank-Tops, sumpffarbenen Hotpants, tiefsitzenden hautengen Jeans, alles von Hand geändert – mit deinem Pinsel selbst Berlin, Peter Berlin, überpinselst.

Weil du Epil-Stopst.

Weil du mich bemerkt hast, die Sache aber so seltsam aussieht.

Weil du nicht genug von dir bekommen kannst.

Weil du, tätowiert mit dem internationalen Symbol für biologisches Risiko, Schaden-Eventualitäten miteinander bekannt machst.

Weil du beim блoxa deine Welten verwischst.

Weil du deine Läuse Louisen nennst.

Weil der Narzissmus der Schwulen dein *Cabaret* ist, wobei du zugleich in den Schuhen von Fosse und Minnelli steckst.

Weil du, nicht wie Heerscharen anderer, vom Körper keine Erklärung verlangst und weisst, dass er nichts erklären kann, was seinen Zauber ausmacht, weshalb du auf ihn zurückkommst und er auf dich.

Weil – in Winkeln und Verstecken, auf verlassenem Landungsstegen, in der Pause, inmitten schlechter Gerüche, unmittelbar nach dem Abheben, hinter Mülltonnen, zwischen Zigaretten, frisch geschieden, beim Telefonieren, bei 130 Stundenkilometern, nach einem Imbiss, auf den Knien, die Arme in die Seiten gestemmt, vor der Tracht Prügel, beim flüchtigen Durchblättern – die Konjunktion dir steht.

Weil die zweite Person identisch ist und deshalb unmöglich, du und nicht du.

Weil du in No-Name-Lokalen scheherazadierst.

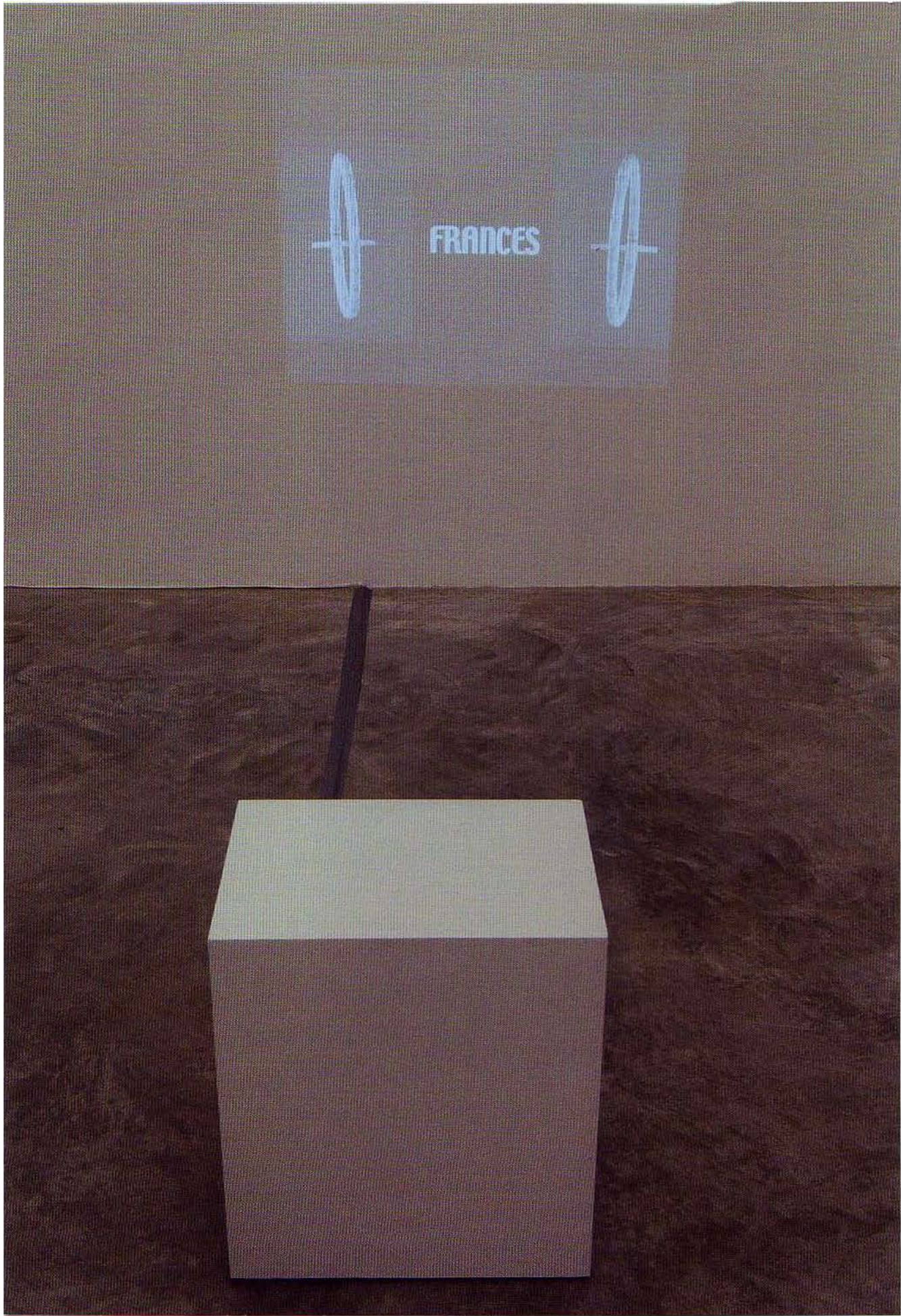
Weil, einfach darum.

Wegen deines hegemonischen schwarzen feministischen Schwanzes.

Weil du Zitrone, du Schweiss, du Lavendel, du Minze, du Jicky, du Körpergeruch, du Bier, du Salziges, du блoxa – ganz der блoxa, die Hosen unten um блoxa Knöchel, der блoxa блoxa vor блoxa, den Vorspielsaft von deinem Nippel блoxa.

Weil du Alkohol und Zigaretten verschmähst, nicht verstehst, wozu Speed gut sein soll, und dann, einfach beim Putzen deiner Wohnung oder wenn du mit einem Roman durch bist, etwa alle zwei Wochen oder so, dich zudröhnst – Gras natürlich, Amphetamine, vielleicht etwas Crack oben-drein – und deine Tricks erschöpfst.





TRISHA DONNELLY, CALIFORNIA, 2004, installation view, Sam film transferred to DVD,
20 minute loop / Installationsansicht, 8-mm-Film auf DVD, 20-minütiger Loop.

Weil dein Schritt eine raumzeitliche Kluft birgt – das ist auch der Grund, weshalb er umspannt, umhüllt, babuschkamässig verpackt werden muss – eine Gondel wie die Telefonkabine von Dr. Who.

Weil du am Santa Monica Boulevard unklisriert deine Runden drehst, wo jeder Block, wirklich jeder Block von anderen Typen gesichert wird – von Transsexuellen, Cowboys, hübschen Jungs, Fäkalspezialisten, Amputierten, Vampiren, Junkies, Sklaven, Muskelprotzen, Schlägertypen, radikalen Tunten, Navytypen, Ministranten, Speedfreaks, Euro-Trash, Dickwastfreaks, Daddies, Eagle Scouts, Fernfahrern, Gerontophilen, Zwillingen.

Weil du dich mit allem behängst, was die Haut göttergleich erstrahlen lässt.

Weil, liebes Tagebuch, du im Bett furzt wie niemand sonst.

Weil du nach vorangegangener Freudenfeuer die Briefe deines Ex als Wichslappen benutzt.

Weil du jede Exegese abweist.

Weil du glaubst, Feuchtigkeit zu spenden sei die Lösung.

Weil du einen Schwanz hast, aber nicht weisst, wie einer aussieht und wie man ihn verpackt.

Weil, du Nutte, dein Höhepunkt niemals seine Stille vermittelt, sondern seine Stillen.

Weil du, anfällig für Krankheiten, die bisher nur für kleine Vögel gefährlich waren, seltsame (haiartige), wurmartige und mineralische Transubstantiationen ausprobierst.

Weil du, Flehender, verstörende Klingeltöne ausstösst, die auf einer ansteigenden Skala abblättern, und ein plötzlich heraufbeschworenes Stimmengewirr, wie aus einem weit entfernten, gleich in die Brüche gehenden Kurzwellenradio, antwortet.

Weil du ein Manifest ist.

Weil dein Dialekt an den des Paraklet erinnert.

Weil du das Schamhaar stutzt, aber einen unübersehbaren fröhlichen Rest stehen lässt.

Weil du wie das Licht eines längst erloschenen Sterns hier ankommst, ein *блoxa* des denkenden Mannes.

Weil du nicht weisst, wann es genug ist.

Weil fuck you.

Weil du jeden einzelnen deiner Freunde, jeden lieben Menschen sterben siehst, sahst, und dich, allein zurückgeblieben, fragst, wer, zum Teufel, hat hier Schwein gehabt?

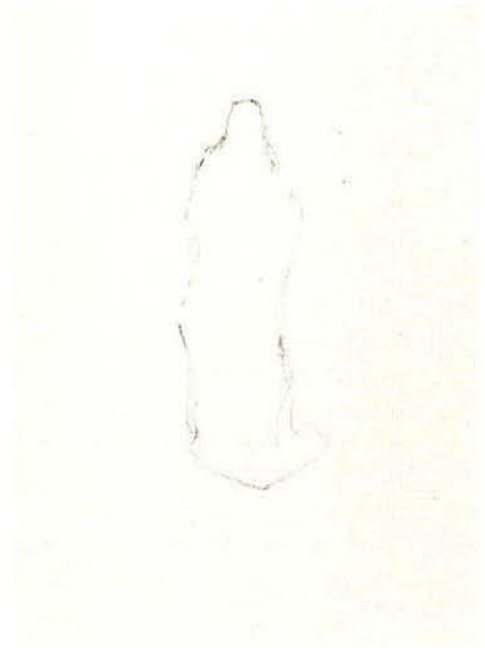
Weil Hilfe gesucht wahrhaft nach Mensch klingt, murmelst du.

Weil du, vernünftig im notwendigen Umgang mit Sentimentalität in einer Welt der Markenzeichen, deinen Körper in Worte fasst, die ihn enthüllen, unabhängig davon, ob jemand sie aussprechen will oder nicht.

Weil das Erdbeben deine Domäne ist.

блoxa c/o T.D.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



1) Avital Ronell, *Stupidity*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 2002. S. 287. Das Zitat innerhalb des Zitats stammt aus Jean-Luc Nancy, «Logodaedalus (Kant écrivain)», *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraire*, Nr. 21 (1975), S. 42: «Paradoxalement, c'est peut-être aussi à partir de Kant qu'il ne pourra plus y avoir ni philosophie ni littérature. Mais un brouillage permanent, et cherchant en permanence à s'écrire, de ces catégories.»

Schwa

TRISHA DONNELLY

BEATRIX RUF

Als Abschluss ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Zürich hielt Trisha Donnelly einen performativen Vortrag, der den ursprünglichen Titel THE 11th PRISMATIC (Das elfte Prismatische, 2005) dann doch nicht trug. Mit Diaprojektionen und Soundeinspielungen fügte sie dem Raum der Ausstellung und ihren Arbeiten, die darin bereits eine mehrfache Faltung von Realitäts-, Fiktions-, Raum- und Zeitebenen verursachten, weitere Ebenen hinzu. Angekündigt als vierteilige Beschreibung des Phänomens der elf prismatischen Aufsplitterungen einer Photographie in ein Objekt, hebelte die Künstlerin vorerst einmal den realen Raum des Vortrages und unsere eigene Realität aus, indem sie ihren Vortrag zu einer Radioübertragung erklärte, nachdem sie zuerst in einem rasanten Wirklichkeitsloop die Sprecherin selbst in eine fiktive männliche Person (Paul), die umgehend ihr Geschlecht wieder ändern konnte, verwandelte und die Schleifen ihrer Argumentation wie mit einer Stimme aus dem Jenseits wiederholte, vertiefte und eine Ebene höher schraubte. Diese Stimme berichte-

BEATRIX RUF ist Direktorin der Kunsthalle Zürich.



TRISHA DONNELLY, *THE HAND THAT HOLDS THE DESERT DOWN*, 2002, silver gelatin print, 5 x 7" / *DIE HAND, DIE DIE WÜSTE UNTEN HÄLT*, Silbergelatine-Abzug, 12,7 x 17,8 cm.

te vom Schock der visuellen Wahrnehmung, die zu lange auf einer Photographie verweilt und der damit verbundenen Aufsplitterung des Bildes in der Zeit und in der Form. Die Photographie wird zu einem Objekt mit vielen Dimensionen, die Eindimensionalität beginnt zu stottern, vervielfältigt die Präsenz ihrer Realitäten und wird zum Gespenst. «Das war keine mystische Erfahrung. Machen Sie nicht den Fehler einer solchen Interpretation. Betrachten Sie es stattdessen als eine metronomische Erfahrung.

Eine mathematische Realisierung. Mechanisch, nicht geistig.»¹⁾

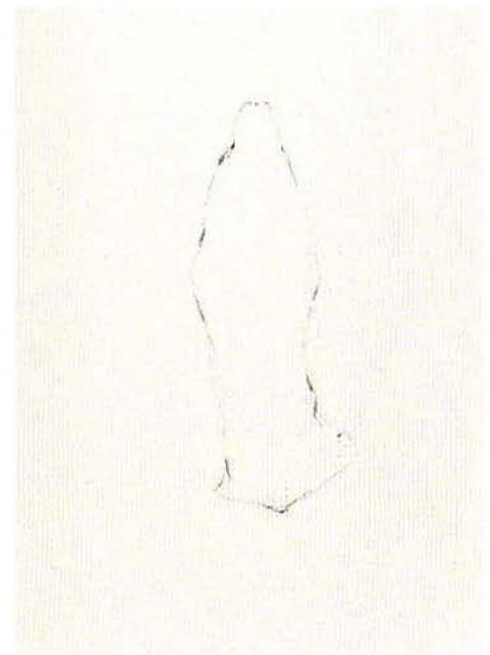
Mit der für Trisha Donnellys «Demonstrationen» typischen Fesselungskraft und der Autorität der monologisch Mitteilenden berichtet sie in der Folge von vier Versionen des Widerhalls – des Kurzschlusses, der Interferenz, der Zerklüftung und des Risses in der Wahrnehmung –, die die ursprüngliche und konventionelle Wahrnehmung des Vorhandenen verwandeln. Photographien von J.P.D. (ein Verweis auf eine Zeichnung in der Ausstellung, die einen Handgriff zeigte, in dessen Holz die Initialen ihres Vaters eingeritzt waren) – Photographien, die nichts und alles sein können. Direkte Kommunikation und direkte Realisierung: Es wurde in die Kamera geschaut und der Abgebildete schaute zurück. Dann folgen Soundarbeiten, die in der Selbstbegegnung des Tones durch Interferenz beginnen sich Abstand zu wünschen, bis dieses Distanzverlangen der Töne zu einer so grossen Entfernung führt, dass sie zugleich unendlich vielfältig, individuell und ein einziger Sound sein können: «Ein Punkt, alle Orte».

Mit der für Trisha Donnelly ebenfalls typischen Überlagerung sinnlicher Wahrnehmungen überträgt sie dies in das Bild des Spiegels, der zugleich aber auch ein Bild der Radioübertragungssituation ist, in der wir uns befinden. Sie schildert den alltäglichen Schock des Abpralls und der Distanzierung, die wir erfahren: Aber sowohl im Spiegel wie im Radio ist unser Wahrnehmungsraum zu klein, wir sind gefangen in einem Hin und Her ohne Entrinnen. Anders in den Photographien der Greta Garbo – die Person Garbo lässt den Spiegel der Kamera abprallen, zeigt im Umgang mit ihm sogleich Distanz: «Greta Garbo – was – nicht wer – war Rückkopplung. Was Sie im Bild sehen, ist der Rückstoss. Der Abprall, der Abstoss, der lange Arm. Garbo photographisch = ursprüngliche Beute. Garbo ist zu einer Million Garbos erwacht.» Die Garbo multipliziert sich in unendlich viele Garbos, wenn ein Garbo-Photo einem Garbo-Photo begegnet; Garbo wird zum Stottern in der Realität, der Vervielfältigung von Wirklichkeiten, Räumen und Zeiten, wenn ihre Photos in einem Buch zusammenkommen. Bilder betrachten Bilder, vervielfältigen Bilder und die Bilder reissen auf, werden zu mehrdimensionalen Objekten: «Garbo – was

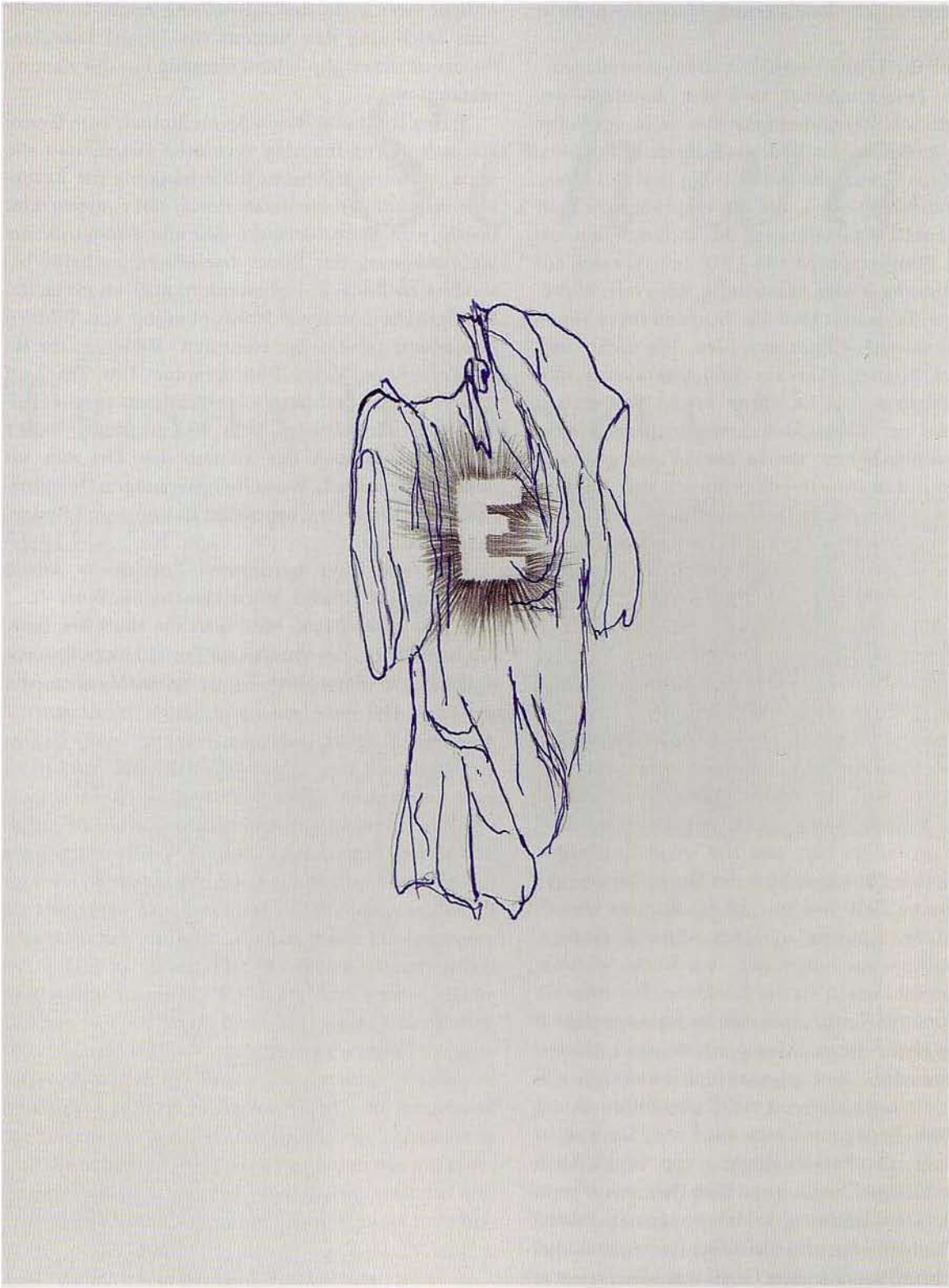
– nicht wer...» (in der Ausstellung zeigte Donnelly eine Zeichnung des Namens von [Joan] Fontaine, für die sie einen ähnlichem Umgang mit der Kamera reklamierte).

Trisha Donnelly, deren Ausstellungen eine ikonoklastische Grundhaltung vermuten lassen, und die sogar in der spärlichsten Bilderhängung die Rezeption ihrer Bilder nochmals durch unerwartete Einbrüche von Sound irritiert (wie die Filmmusik die Wahrnehmung der Bilder beeinflusst), scheint besonders an Bildern, insbesondere aber an einer Rekonfiguration unserer Wahrnehmung von Bildern interessiert zu sein. Sie traut den «Bildern», die sie mit Zeichnung, Video, Photographie, Ton, Text und ihren «Demonstrationen» bezeichneten performativen Aktivitäten kreierte, sehr viel zu, denn immer lotet ihr Gebrauch der Medien den Ort aus, wo durch Willenskraft, Vorstellungsvermögen, Imagination die «Dinge» erst eigentlich Existenz und Bedeutung erhalten.

Wie viele ihrer berühmten Kollegen – Alfred Jarry, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Boris Vian, Jean Baudrillard, Joan Miró oder die Marx Brothers, um nur einige zu nennen – ist Trisha Donnelly auch daran interessiert, über Dinge nachzudenken, die



Trisha Donnelly



TRISHA DONNELLY, THE RECEIVER, 2006, one of 8 drawings, pen and pencil on paper, each 11³/₄ x 9³/₄ /
DER EMPFÄNGER, eine von 8 Zeichnungen, Tüschel und Bleistift auf Papier, je 30 x 24,7 cm.

andere ignorieren: parallele Realitäten und pathologische Wirklichkeitsdefinitionen – Versuchungen des Geistes. Sie konfrontiert das Publikum mit der Erfahrung von Möglichkeiten und testet und erweitert die Wirkung der Kunst durch das oben genannte, aber vor allem immer auch durch das Herbeiführen einer möglichen «Leerstelle».

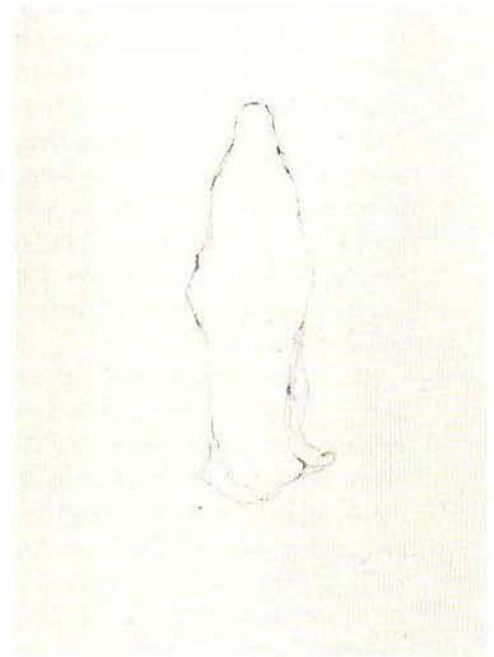
Wenn Trisha Donnelly das Photo einer Sphinxfigur THE HAND THAT HOLDS THE DESERT DOWN (Die Hand, die die Wüste unten hält, 2002) betitelt, dann ändert sie nicht nur unsere Wahrnehmung dieses allzu bekannten Bildes (wenn es wirklich so wäre, dass die Wüste, der Sand der Wüste nur durch die massiven Läufe der Sphingen sicher gehalten wird, was würde geschehen, wenn sie aufstehen und sich davonmachen, verschwindet dann auch die Wüste?), sondern auch die Bedeutung von Bildern allgemein und das Verhältnis von Sprache zu Bildern.

Wenn Trisha Donnelly mit der Soundarbeit THE SHIELD (Der Schild, 2004) Töne in physische Anwesenheit verwandelt, indem sie mit einer ausgefeilten Tonfolge von tiefen sonoren bis metallisch hohen Tonfolgen und mit technischer Klangpräzision einen Raum mit einer nichtmateriellen Wand trennt, dann wandelt sie eine sinnliche Wahrnehmung in eine andere um, – und spielt mit den Grenzen unserer Wahrnehmung, mit Realitäten, mit Sprache, Erfahrung und Zuordnung. Die Synästhesie, also die Überlagerung oder gleichzeitige Wahrnehmung sonst getrennt erlebter Sinneseindrücke spielt im Werk der Künstlerin eine grosse Rolle (Farbensehen bei Buchstaben oder Zahlen, die Wahrnehmung von Formen beim Hören von Musik und vieles mehr). Dies nicht verstanden als Hinweis auf eine übersteigerte und überhöhte Wahrnehmungsfähigkeit der Künstlerin (oder von Künstlern im Allgemeinen), sondern als Durchlässigkeit, die das In-Beziehung-Setzen selbst zum Gegenstand macht.

Trisha Donnellys Livearbeiten existieren ausschliesslich als mündliche Überlieferung derer, die sie miterlebt haben, also in zahlreichen individuellen Versionen. Zur Eröffnung einer ihrer ersten Einzelausstellungen 2002 in der Casey Kaplan Gallery in New York ritt die Künstlerin hoch zu Ross als Kurier Napoleons in die Galerieräume und verkündete die Kapitulation des Kaisers (unter anderem mit den

Worten: «Er hat kapituliert, jedoch nur im Wort, nicht im Willen.») und ritt die Worte deklamierend «Ich bin elektrisch, ich bin elektrisch» wieder davon. In einer anderen ihrer Demonstrationen bat sie das Publikum laut aus dem Libretto von Alexander Skrjabin unvollendeter Symphonie *Mysterium* vorzulesen – Skrjabin war wie Donnelly an Synästhesie interessiert; diese Symphonie plante er als siebentägiges Spektakel sinnlicher Sensationen, aus Musik, Text, Tanz, Licht, Feuer, Geruch. Nach der Lesung löschte die Künstlerin das Licht und spielte das Musikstück «Classical Gas» von Mason Williams, während sie erläuterte, dass sie den Sound einer Sonnenfinsternis gefunden habe. Nach ihrem Vortrag teilte sie mit, sie werde den nächsten Morgen des gesamten Publikums in Beschlag nehmen, und platzierte sich so im Bewusstsein jedes einzelnen Teilnehmers der Performance, eignete sich sowohl deren Zeit an, wie sie diese in ein Kunstwerk verwandelte: Gerüchte, Mythenbildung – aber vor allem die Leerstellen zwischen den Dingen und den Realitäten, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit.

Viele ihrer Photo- und Tonarbeiten, aber auch ihrer Zeichnungen, beziehen Ereignisse mit ein, die sich ankündigen, jedoch nicht vollziehen, von denen



man wohl wissen kann, die aber dennoch abwesend sind – was die volle Realität der betreffenden Arbeit ist, bleibt offen oder ist das Ergebnis unserer Phantasie, unserer Erinnerung, unserer Vermutung – ihre «Bilder» sind unvollständig, Fragmente, Ruinen; sie operieren mit Verdichtungen, Reflexen, Kehringen und Wendungen.

Mit Zunahme der Gerüchte, die vor allem um die Livearbeiten der Künstlerin kursieren, delegiert Donnelly immer häufiger die Aktionen an andere Protagonisten: Texte, die Kuratoren ihrer Ausstellungen parallel – mit oder ganz ohne Publikumszugang – auf Tonbänder sprechen, Galeristen, Sammler, Kuratoren, die tägliche Aktivitäten zur Realisierung einer Arbeit ausführen müssen. So zum Beispiel die Photoarbeit THE REDWOOD AND THE RAVEN (Der Mammutbaum und der Rabe, 2004), die mit 31 Photographien einen Bewegungsablauf der Tänzerin Frances Flannery photographisch dokumentierte. Gezeigt aber wird die Arbeit nur mit einem Photo, das während jedem Tag der Präsentation gewechselt werden muss. Der Bruch in der Sequenz der Bilder und der Übergang sind zentraler als das fixierte Bild.

Bei der Eröffnung ihrer Ausstellung im Kölner Kunstverein 2005 fand Donnellys «Performance» gänzlich als Gerücht statt: Das Wort machte die Runde, dass ein Pferd bereit stehe und Donnelly baldigst das Publikum mit einer neuen Demonstration überraschen werde. Donnelly selbst schürte das Gerücht durch gelegentliche Abwesenheiten am Vernissagendinner, ein Pferd sollte gesehen worden sein, die Performance habe bereits stattgefunden, und so weiter – inzwischen aber hatte sich die «Performance» bereits in der Vervielfältigung der fragmentarisierten Einzelgerüchte, in der Erwartung selbst, realisiert.

Das Spiel mit Abwesenheit und Anwesenheit von Dingen, Narrationen und Prozessen zieht sich als Prinzip der strategischen Entfernung durch das Werk der Künstlerin, sei es in ihren «Historienbildern» und «Porträts» heterogener Figuren und Orte aus der Geschichte (Napoleon, Tacitus, Montgomery Clift, P.P. Arnold, Joan Fontaine, Greta Garbo, Afrika Bambaataa, H.D., Rom, Ägypten unter vielen anderen) oder in ihren «abstrakten» Zeichnungen

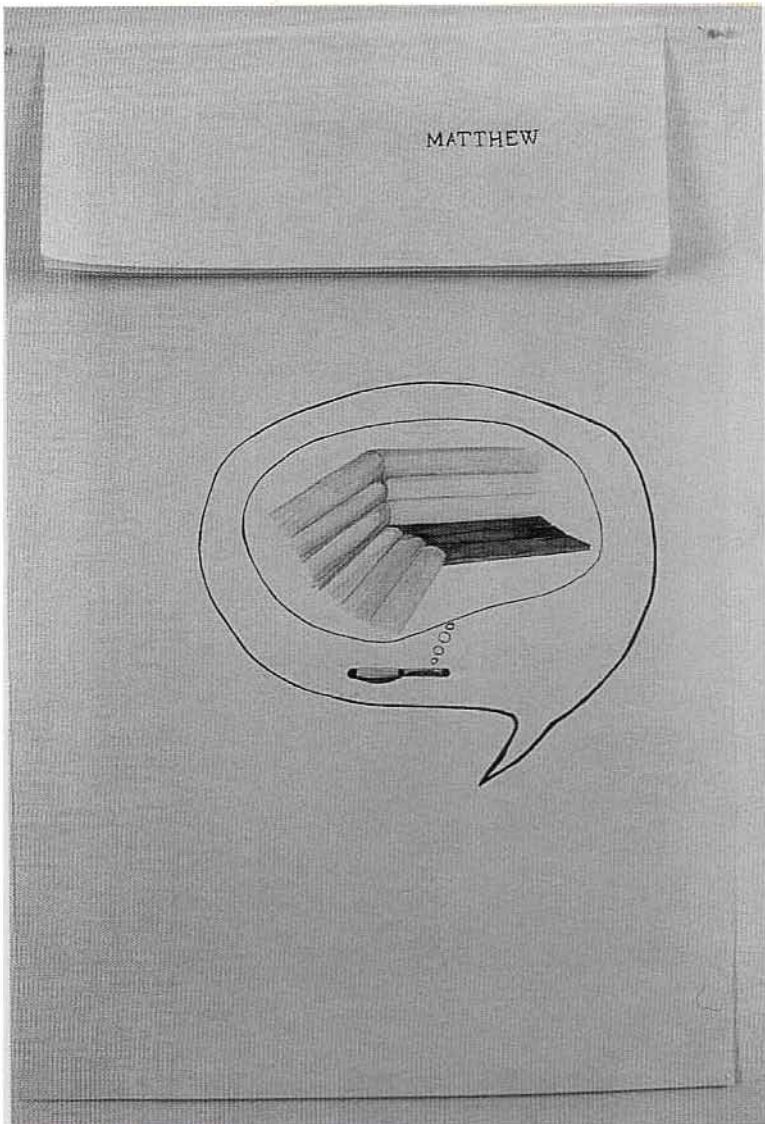
und Photographien. Immer realisiert sich ihr Werk in einem System unterschiedlicher Verweise. So aktiviert sie ihre Werke an deren Leerstellen. Stellt Fragen darüber, was Kunst ist, welcher Realität wir vertrauen und wie wir diese in den Zwischenräumen von Materie und Geist, Abstraktion und Erfahrung, Glauben und Wissen konstruieren.

Auffällig häufig setzt Trisha Donnelly das Akronym in ihren Werken ein, sei es in Titeln, die aus Kürzeln bestehen, sei es in der Weglassung und Auslassung von Informationen in zeichnerischen Textarbeiten. Die Arbeit THE PASSENGER (Der Passagier, 2004) etwa ist eine Zeichnung, die das Wort und die Idee ausschliesslich in Form der Konsonanten des Wortes präsent sein lässt: Th PSNGR. Enigmatische Information? Von der SMS und Abkürzungskultur der mobilen Welt geprägte Mitteilungsförmigkeit? Geheimsprache? Eine der neuen Zeichnungen betitelt sie 22 F.T.S.O. 22 (FOR THE SAKE OF / Um einer Sache willen, 2006), eine zweiteilige Zeichnung einer «Bruchstelle», die sich auf die Comic-Kultur bezieht und eine Bewegung im Raum verursachen soll.

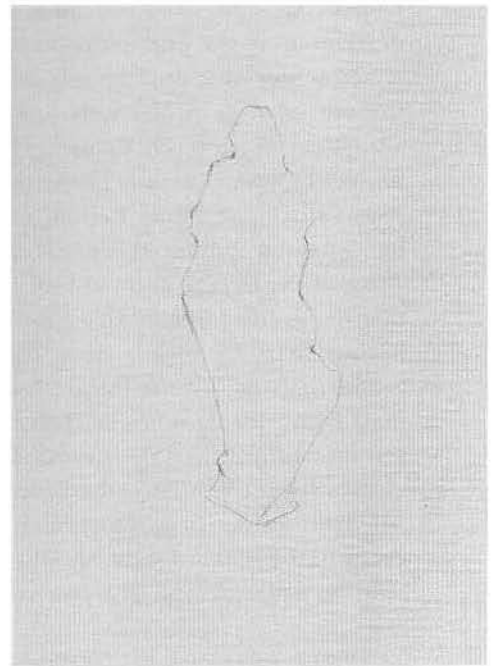
Ruft man sich den eingangs von Trisha Donnelly beschriebenen Vortrag in Erinnerung, der mit dem Begriff des Stotterns und der Öffnung von Realitäten durch eine Bruchstelle in der Integrität und Kontinuität von Raum und Zeit, Bild und Ton, Körper und Erfahrung, Realität und Fiktion, Ganzheit und Fragment, Nähe und Distanz argumentiert, dann liefert die Sprache und die Linguistik eine treffende Benennung der donnellischen Kunstpraxis:

In Linguistik und Phonologie bezeichnet der Begriff *Schwa* den nicht betonten, aber zentralen Vokal, in der phonetischen Zeichensprache wiedergegeben als [□]. Das hebräische Wort «Schwa» bezeichnet Nichtigkeit, Leere. Es kann auch die völlige Abwesenheit eines Vokals bezeichnen. Im Stottern, der Störung des Redeflusses, werden die jeweiligen Initiallaute mit darauf folgendem *Schwa* verbunden – Trisha Donnelly scheint genau mit dieser «zentralen» Leerstelle, mit diesem Bruch im Fluss in Sprache, Bildern und Formen zu arbeiten: Trisha Donnellys Arbeit ist *Schwa*.

1) Alle Zitate aus dem Vortrag stammen aus dem Manuskript der Künstlerin.



TRISHA DONNELLY, MATTHEW, 2004,
pencil and ink on paper, 18 1/2 x 13" /
Bleistift und Tinte auf Papier, 47 x 33 cm.



Schwa

TRISHA DONNELLY

BEATRIX RUF

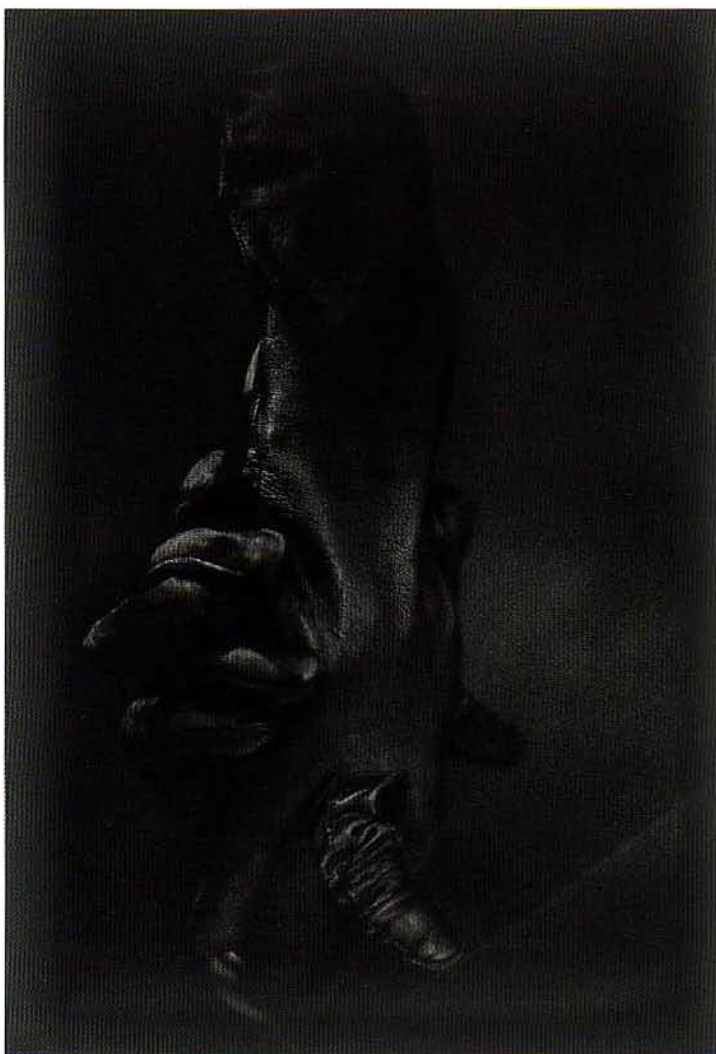
At the close of her Kunsthalle Zürich exhibition, Trisha Donnelly gave a performative lecture, although she didn't use its original title *THE 11th PRISMATIC* (2005) and instead billed it as a four-part description of the phenomenon of the 11th prismatic refraction of a photograph into an object. With the aid of slide projections and audio input, she added yet more levels to the exhibition space and her works, which already presented a panoply of different shades of reality, fiction, space, and time. For her opening gambit the artist dislocated the real space of the lecture and our own reality by declaring that her lecture was in fact a radio broadcast, after having first—by means of a lightning-fast reality loop—transformed the female speaker into a fictive male figure (Paul), who could change sex again in an instant and repeated the strands of her argument as a voice from the other side, deeper and turned up, her level intensified. This voice reported on the shock to the sense of sight, should the eyes linger too long on a photograph with its ensuing splintering of

BEATRIX RUF is the director of the Kunsthalle Zürich.



TRISHA DONNELLY, *THE D FROM W*, 2005, C-Print, 8 1/2 x 11" /
DER D VOM W, C-Print, 21,5 x 28 cm. (PHOTO: CASEY CAPLAN GALLERY, NEW YORK)

TRISHA DONNELLY, UNTITLED, 2006, digital print, 25 x 18" /
OHNE TITEL, Digitaldruck, 64 x 46 cm.

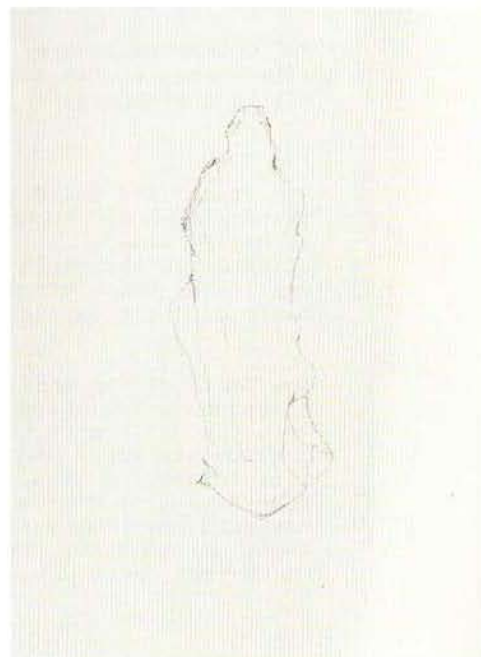


the listener's perception—which transform one's original, conventional perception of what is happening. Photographs by J.P.D. (a reference to a drawing in the exhibition that shows a wooden handle with her father's initials incised into it)—photographs that can be nothing and everything. Direct communication and direct realization: someone looked into the camera and the image looked back. Then come the audio pieces, in which the sounds rebound off each other, due to interference, and start to wish for more room, until their desire for space creates such a distance that they can be endlessly variegated, individual and a single sound all in one: "One point, all places."

With the simultaneity of sense perception typical of her work, Trisha Donnelly pilots this notion towards the image of a mirror—that could, however, also be an image from a radio-broadcast situation that we find ourselves in at present. She describes the daily shock of the rebound and the distancing that we experience.

the image in time and form. The photograph thus, so we are told, becomes an object with numerous dimensions; its one-dimensionality begins to stutter, multiplying the presence of its realities, becoming a phantom. "This was not a mystical experience. Do not make the mistake of that interpretation. Instead understand it as a metronomed experience. A mathematical realization. Mechanical not spiritual."¹⁾

With the compelling force one has come to expect of Trisha Donnelly's demonstrations and the authority of the uninterrupted monologue, she proceeded to report on four types of echoes—a short-circuit, interference, a fracture, and a tear in



IN THE RECOMBINATION OF THE NOT SO VAST DISTANCE
(The vortex)

Now

If there is a climax to the object there is no object.

With the assistance of this recording
you will build a vortex.

A point will emerge from the original form, grow into an endless, revolving
point moving towards the back of the room.

Listen the first time.

(recording= Slavyanka Russian Men's Chorus "Borodino")
Take the highest male voice. Listen and track it throughout the recording.
The sound can compress like a photograph. While listening, flatten it into
an object. It's a comb-like structure. If necessary start with the image
of the object. Full object follows.

Flatten for transport. Hold.

Listen the second time.

Split the voices open like opposing ribs. Snap them open and take the lowest
male voice. Listen and track it. Again, the sound can compress like an object
within a photograph- flatten for transport.

Now listen the third time.

Third instance= recombine the two objects. Action is delicate and no less
so beside time's illusion of progress. Shift and lean the first object
slightly to the right side before recombination. Lean into the bend. Rotate
the image. Place off track the zipper form. Close it. Off register yes
but close it regardless.

The force of the shift and the attempt to balance will create a natural
momentum. A fall forward. It is not a true chasm, just the view of the chasm.
Note the difference. Get the sense of the fall. As you listen this will
provide the first steady revolution of the vortex. As it progresses, the point
will rotate and grow, get fat with simultaneous forward and sideways momentum.
Like a reverse exit wound. But to build it you must continue through the sounds
clipping and compressing the two forms together. The large size remains in the
front of the head. The exit is precise. The maintenance of this form defines
the object. With no maintenance of the parallel this object dusts itself.

TRISHA DONNELLY, *the Vortex Notes*,
manuscript / Die Strudel Notizen, Manuskript.

(PHOTO: TRISHA DONNELLY)

However, in both the mirror and the radio our perception range is too confined; we are caught in a to-and-fro with no hope of escape. Not so in the photographs of Greta Garbo, whose figure causes the mirror to bounce back off the camera, treating it, from the outset, with distance: “Greta Garbo—what—not who—was feedback. What you see in the photos is the ricochet. The bounce, the push off, the long arm. Photographically Garbo = original prey. Garbo woke to a million Garbos.” When one Garbo photograph meets another, the first Garbo multiplies to become infinitely many Garbos; when her photographs come together in a book, Garbo becomes a stuttering reality, a multiplication of realities, spaces, and times. Pictures look at pictures, pictures multiply and the pictures burst, becoming multi-dimensional objects: Garbo “what—not who” (in the exhibition Donnelly showed a drawing with the name [Joan] Fontaine, to whom she attributed a similar response to the camera).

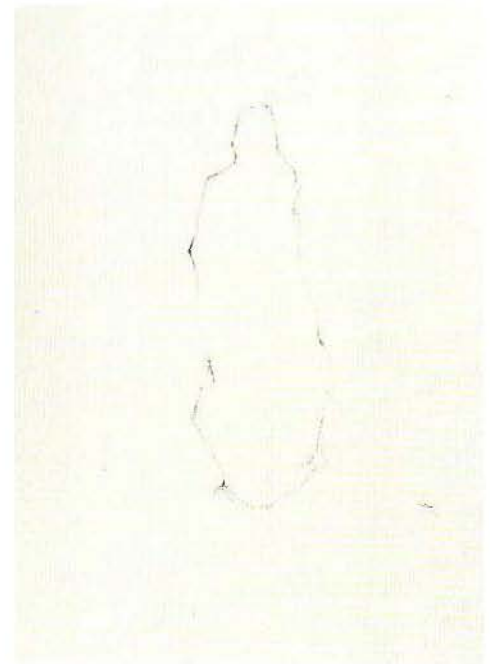
Trisha Donnelly, whose exhibitions suggest a fundamentally iconoclastic approach, and who—even in the sparsest showing of her pictures—will punctuate their reception with unexpected bursts of sound (in the same way that film scores influence one’s perception of the images on screen), seems to be particularly interested in pictures, or rather in the reconfiguration of our perception of pictures. She has immense faith in the “pictures” that she creates through drawing, video, photography, sound, text, and “demonstrations,” for her use of different media always plumbs the depths of that realm where, through force of will, fantasy, and imagination, “things” actually come to exist and have meaning.

Like many of her famous colleagues—Alfred Jarry, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Boris Vian, Jena Baudrillard, Joan Miró, and the Marx Brothers, to name but a few—Trisha Donnelly also likes to turn her mind to things that other people ignore: parallel realities and pata-logical definitions of reality—

tempting the spirit. She confronts the public with her experience of possibilities, and tests and extends the impact of art by the above-mentioned, but also, most importantly, by introducing a possible “void.”

When Trisha Donnelly entitles a photograph of a sphinx *THE HAND THAT HOLDS THE DESERT DOWN* (2002), she changes not only our perception of this all-too familiar figure, but also the meaning of pictures in general and the relationship of language and image. (If it really were the case that the desert sands are only held in place by the massive limbs of the sphinxes, what would happen if the latter were to stand up and make off? Would the desert disappear with them?)

In the audio work *THE SHIELD* (2004), Trisha Donnelly turns sounds into a physical presence by taking a carefully calculated sequence of tones—from the deepest and most sonorous to the highest, most metallic. And by means of precise audio techniques, she creates a non-material wall to divide a room. Hence one sense-perception turns into another, as Donnelly plays with the limits of one’s perception, with realities, with language, experience, and order. Synesthesia—the superimposition or simultaneous awareness of sense-impressions that are other-



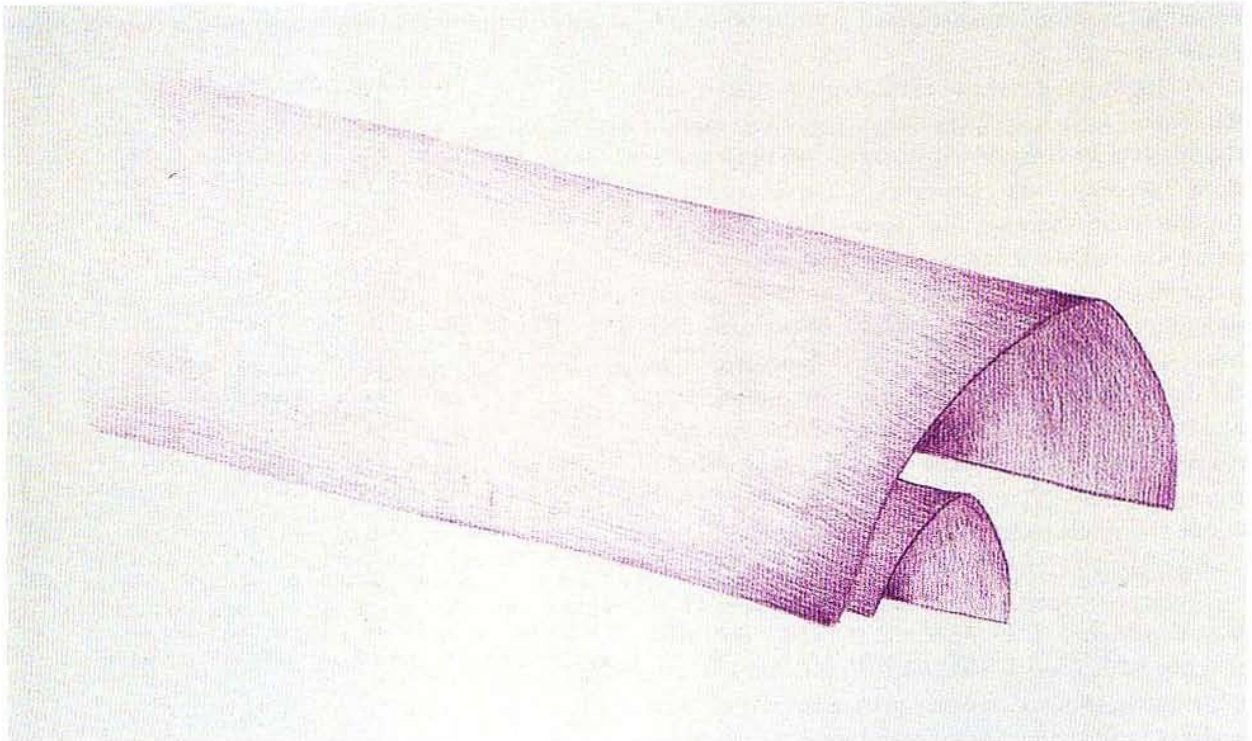
Trisha Donnelly

wise distinct from each other—has an important function in Donnelly's work (seeing colors with letters or numbers, perceiving physical forms when listening to music, and much more). This is not so much an indication of the excessively heightened perceptive faculties of the artist (or of artists in general), as a permeability that transforms the act of relating things to each other into things themselves.

Trisha Donnelly's live works only exist as oral reports by those who were there to witness them, which is to say, as numerous different individual versions. For the opening of one of her first solo shows in 2002 at the Casey Kaplan Gallery in New

York, the artist rode into the gallery on horseback, as Napoleon's courier, and announced that the Emperor had capitulated ("If it need be termed surrender, then let it be so, for he has surrendered in word, not deed."), and rode off again stating "and with this I am electric, I am electric." In another of her demonstrations she asked the public to read out loud from the libretto of Alexander Scriabin's (1871–1915) unfinished symphony *Mysterium*—like Donnelly, Scriabin was interested in synesthesia. The composer planned this symphony as a seven-day spectacle of sensory sensations, involving music, words, dance, light, fire, and smell. After the reading the artist extinguished the light and played "Classical Gas" by Mason Williams, telling her audience that she had found the sound of a solar eclipse. After the lecture she announced that she would take up the next morning of the entire audience, thereby carving out a place for herself in the consciousness of every single participant in the performance, laying claim to their time in the same way that she turned it into a

TRISHA DONNELLY, the title of this artwork is a sound, recorded on CD, and can be played for the viewer on request, 2002, pencil and colored pencil on paper, 30 x 22" / Der Titel dieser Arbeit ist ein Klang, aufgenommen auf einer CD und erklingt auf Wunsch des Betrachters, Bleistift und Farbstifte auf Papier, 76,2 x 55,9 cm.

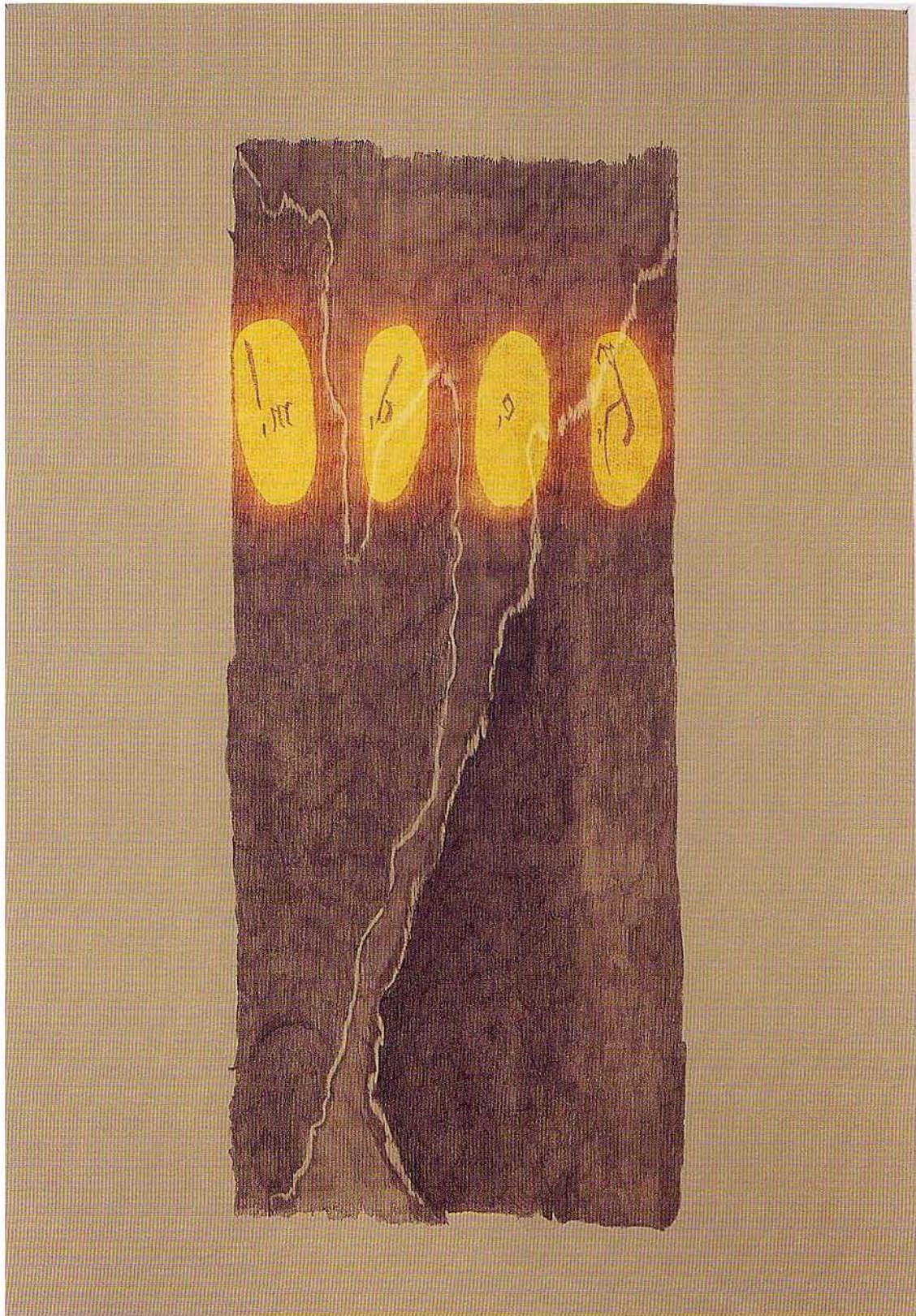


g

e

d

m



work of art: through rumors and myths, and above all, in the voids between things and reality, between presence and absence.

Many of Donnelly photo and audio works, and her drawings too, include events that make their presence felt but never come to anything, that one is certainly aware of but that are nevertheless not there. The full reality of the work in question is therefore left open, or is the product of our own imaginations, our memories, our assumptions: her “pictures” are incomplete, fragments, ruins; they operate with densities, reflexes, reversals, and turns.

As rumors build with regard above all to Donnelly’s live work, she has increasingly begun to delegate her “Actions” to other protagonists: texts that the curators of her exhibitions record in parallel on tape—be these accessible to the public or not, gallerists, collectors, and curators have to carry out the daily tasks needed to realize a work. As in *THE REDWOOD AND THE RAVEN* (2004), a series of thirty-one photographs documenting a sequence of movements executed by the dancer Frances Flannery, only one photograph from the series is ever shown at a time, and this photograph has to be changed daily for the duration of the work’s presentation. The sequence of images and the interruptions that occur during the changeover are more important than any single fixed image.

At the opening of her exhibition at the Kölnischer Kunstverein in 2005, Donnelly’s “performance” was pure rumor. The story was that a horse was waiting in the wings and that Donnelly would very soon surprise the public with a new demonstration. Donnelly herself fed the flames by excusing herself from the *vernissage* dinner a couple of times; soon the word spread that a horse had been seen, that the performance had already taken place, and so on—but the fact of the matter was that in the meantime the “performance” had indeed already been realized, in the proliferation of whispered snippets, in the sheer sense of expectation.

The game Donnelly plays with the presence and absence of things, her narratives, and her processes all persist in the work as a principle of strategic dissociation, be they in the “history paintings” and “portraits” of heterogeneous historical figures and

locations (Napoleon, Tacitus, Montgomery Clift, P.P. Arnold, Joan Fontaine, Greta Garbo, Afrikka Bambaataa, H.D., Rome, Egypt, and many more) or in her “abstract” drawings and photographs. Her works are always realized within the context of a system of varied references. She thus activates her works at their voids—asking questions as to the nature of art, in which reality we can trust, and how we are to construe belief and knowledge in the interstices of matter and spirit, abstraction and experience.

It is with striking frequency that Trisha Donnelly uses acronyms in her works, either in titles that consist of abbreviations or in the omission and excision of information in her drawn text pieces. Take *THE PASSENGER* (2004), for instance, a drawing where the word and the idea are only present in the consonants “Th. PSNGR.” Enigmatic information? A means of communication shaped by text-messaging and the culture of abbreviation in our mobile world? A secret language? One of her most recent drawings, entitled *22 F.T.S.O. [FOR THE SAKE OF]* (2006), takes the form of a two-line drawing of levitating liquid, “a fracture” that refers to comic culture and is designed to bring movement into the space.

The lecture by Donnelly which I described at the outset posited the concept of “stuttering” and the opening of realities through a fracture in the integrity and continuity of space and time, image and sound, body and experience, reality and fiction, wholeness and fragmentation, proximity and distance. One might therefore say that language and linguistics provide an apt descriptor for Donnelly’s art praxis: in linguistics and phonology, the term *schwa* is used to designate the central, unstressed vowel sound that is represented phonetically with [◌]. The Hebrew word *schwa* means nothingness, void. It can also indicate the complete absence of a vowel. In stuttering, which interrupts the flow of normal speech, the repeated initial sounds are connected with the following *schwa*. It seems that Trisha Donnelly works with precisely this “central” void, this hiatus in the flow of language, images, and forms: Trisha Donnelly’s work is *schwa*.

(Translation: Fiona Elliott)

1) All quotes from the lecture by Trisha Donnelly are taken from the artist’s own manuscript.

Parkett 77

TRISHA DONNELLY

THE DASHIELL DELAY – AN EDITION SUBSCRIPTION, 2006

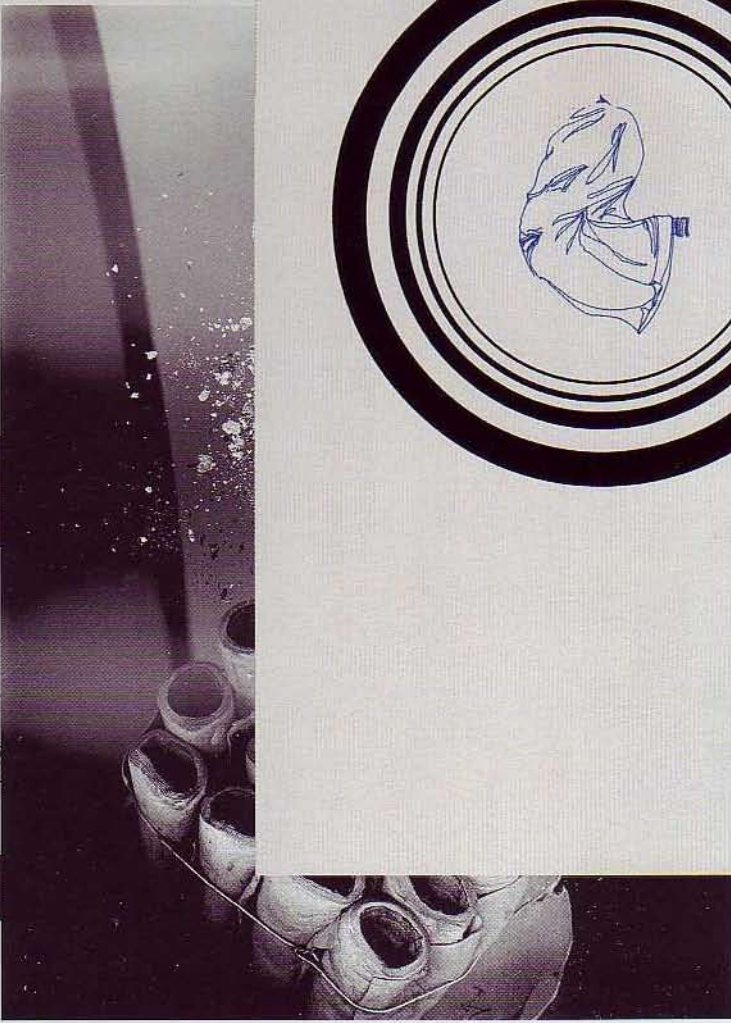
Edition in 10 installments made and delivered
every 1–2 months over a period of one year.
Varied media, each approx. 8 x 10".
Edition of 45 / XXV, signed and numbered certificate.

(right page: selected edition installments)

DIE DASHIELL VERZÖGERUNG – EINE EDITION IN 10 FOLGEN, 2006

Edition aus 10 Teilen, die innerhalb eines Jahres hergestellt
und alle 1–2 Monate einzeln versendet wird.
Unterschiedliche Materialien und Techniken, jeweils ca. 20 x 25 cm.
Auflage: 45 / XXV, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

(rechte Seite: ausgewählte Einzelteile der Edition)



1
1
(10
/10