

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, UNTITLED, 2004, diptych (see also previous page), pencil and colored pencil on paper, each 36 x 24" / OHNE TITEL, Diptychon (siehe auch vorhergehende Seite), Bleistift und Farbstift auf Papier, 91,5 x 61 cm. (ALL PHOTOS, IF NOT INDICATED OTHERWISE: CASEY CAPLAN GALLERY, NEW YORK)

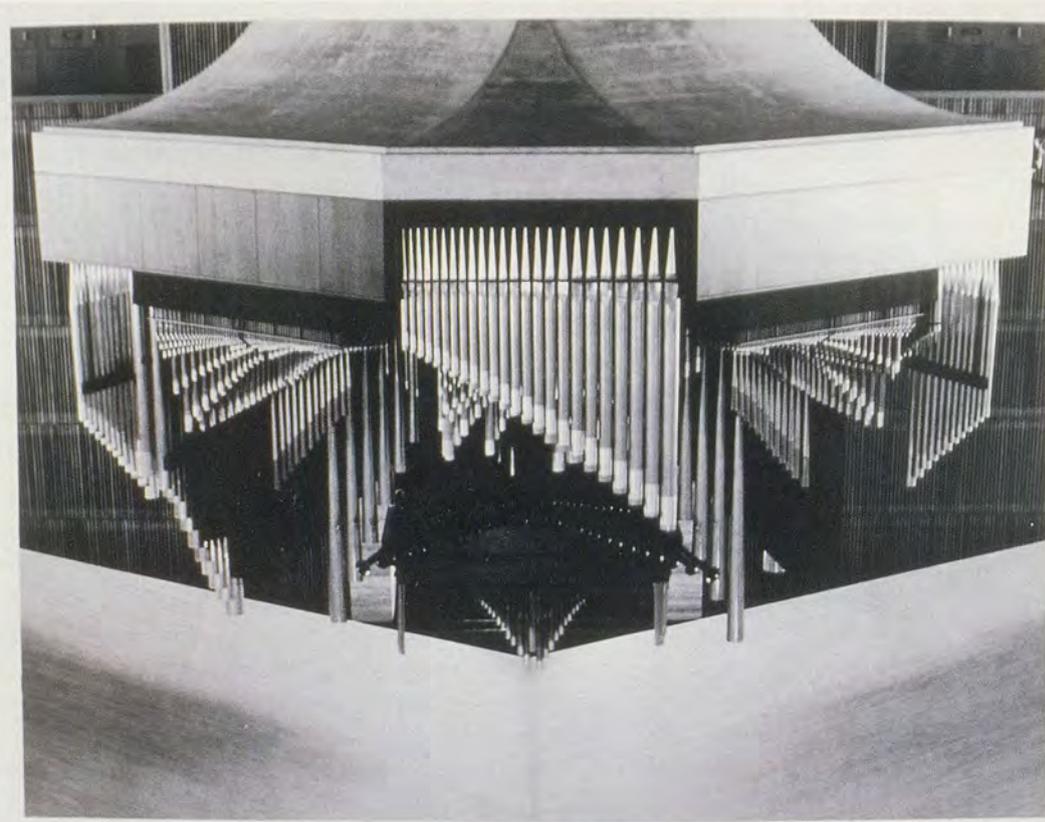


drawings, which, although rendered with careful, almost pedantic attention to detail, can still be extremely reticent, even if the image is recognizable, as in UNTITLED (2005), a slim bell pull—a ripcord—that at first glance seems available only to the wildly imaginative and to those who read wall labels. 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 VIBRATIONSSSTATION, 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.

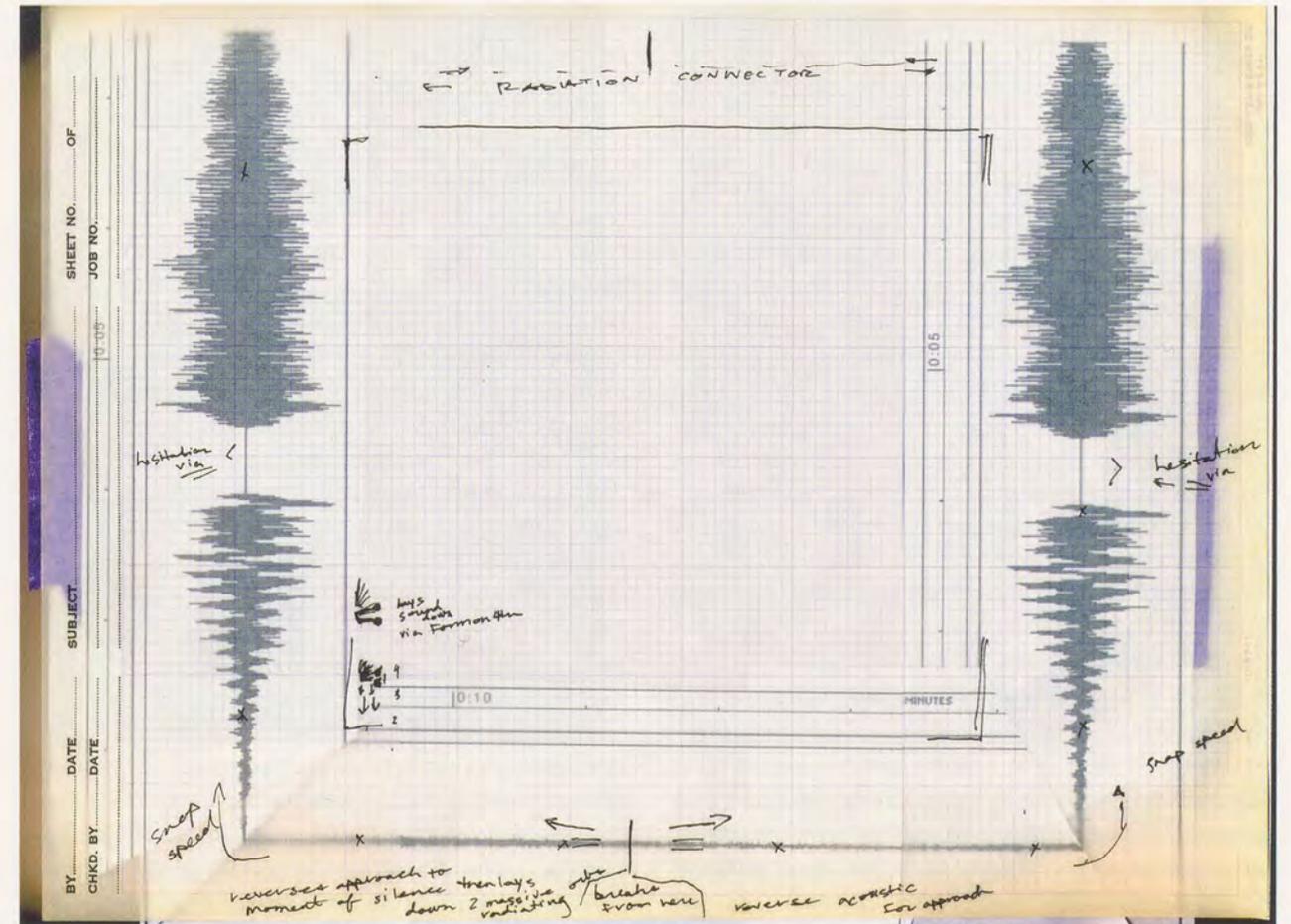
Wie abstrus diese Mitteilung auch klingen mag (falls ihr Kurs erfolgreich ist, wird die juristische Abteilung Zulauf erhalten!), sie überrascht eigentlich nicht, wenn man bedenkt, dass ein beträchtlicher Teil der in den letzten Jahren erschienenen Artikel über die Künstlerin von dem Thema beherrscht 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-

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.

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-

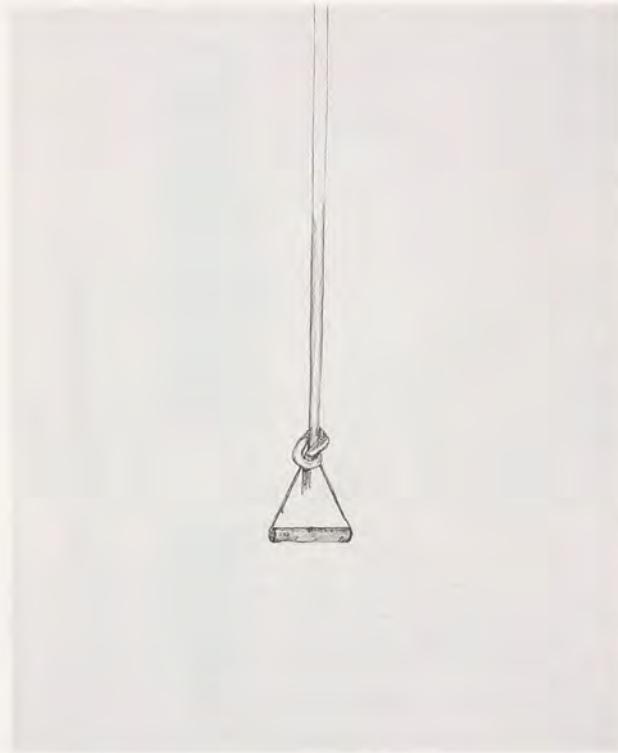
LAURA HOPTMAN



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 verlesen 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 Hinweistafelchen lesen, erschliessbar zu sein. UNTITLED ist ein Beispiel dafür, dass in Donnellys Zeichnungen, aber auch in einigen ihrer Photographien, nicht das zählt,



TRISHA DONNELLY, UNTITLED, 2005,
pencil on paper, 27 1/2 x 19 1/2" /
OHNE TITEL, Bleistift auf Papier, 70 x 50 cm.

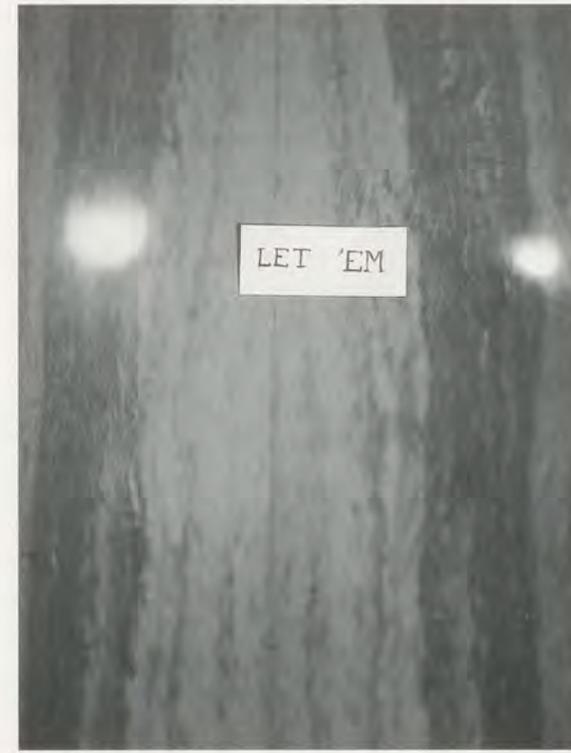
AND THE RAVEN (Der Mammutbaum und der Rabe, 2004), eine Sequenz von 31 Schwarzweissphotos, die Frances Flannery, eine Vertreterin des Modernen Tanzes, bei der Aufführung eines eigenen Werkes zeigen, einer Choreographie zu einem Gedicht von Edgar Allan Poe. Gleichsam als Animationssequenz in extremer 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

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



TRISHA DONNELLY, LET 'EM, 2005,
digital work of variable size /
SIE SOLLEN NUR, Digitales Bild, Format variabel.

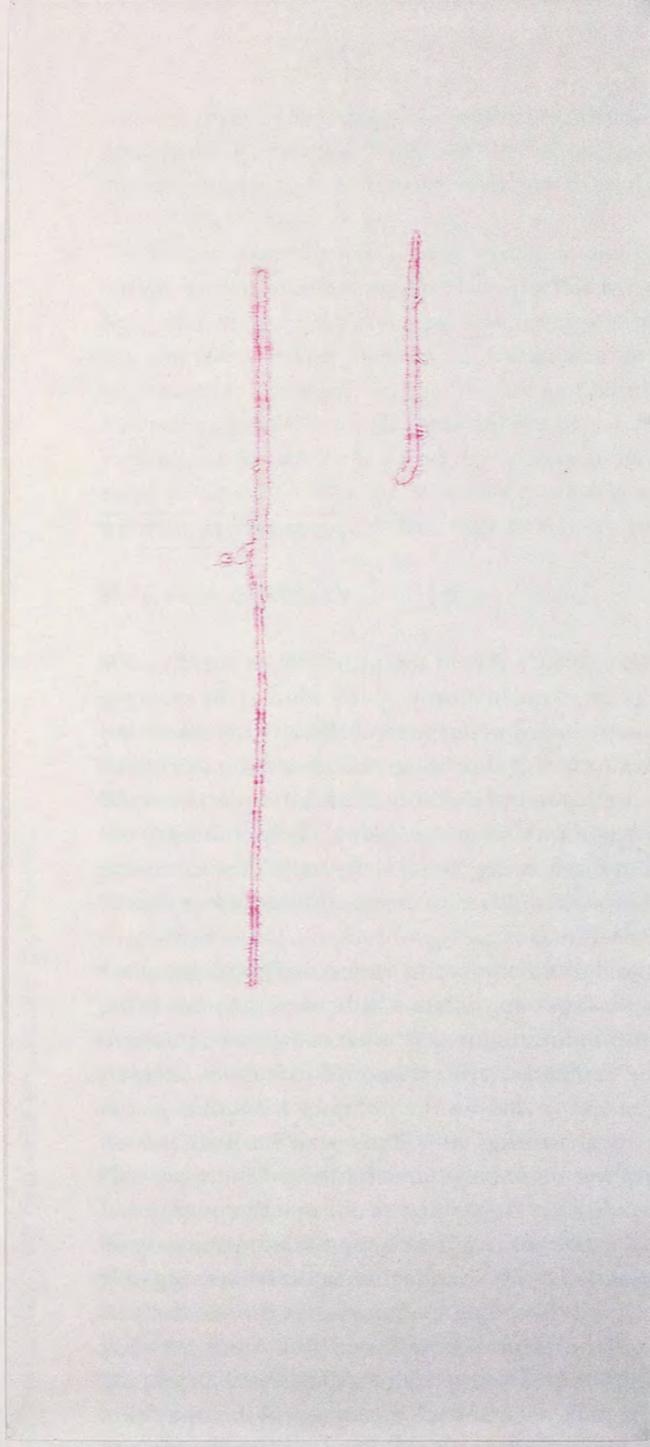
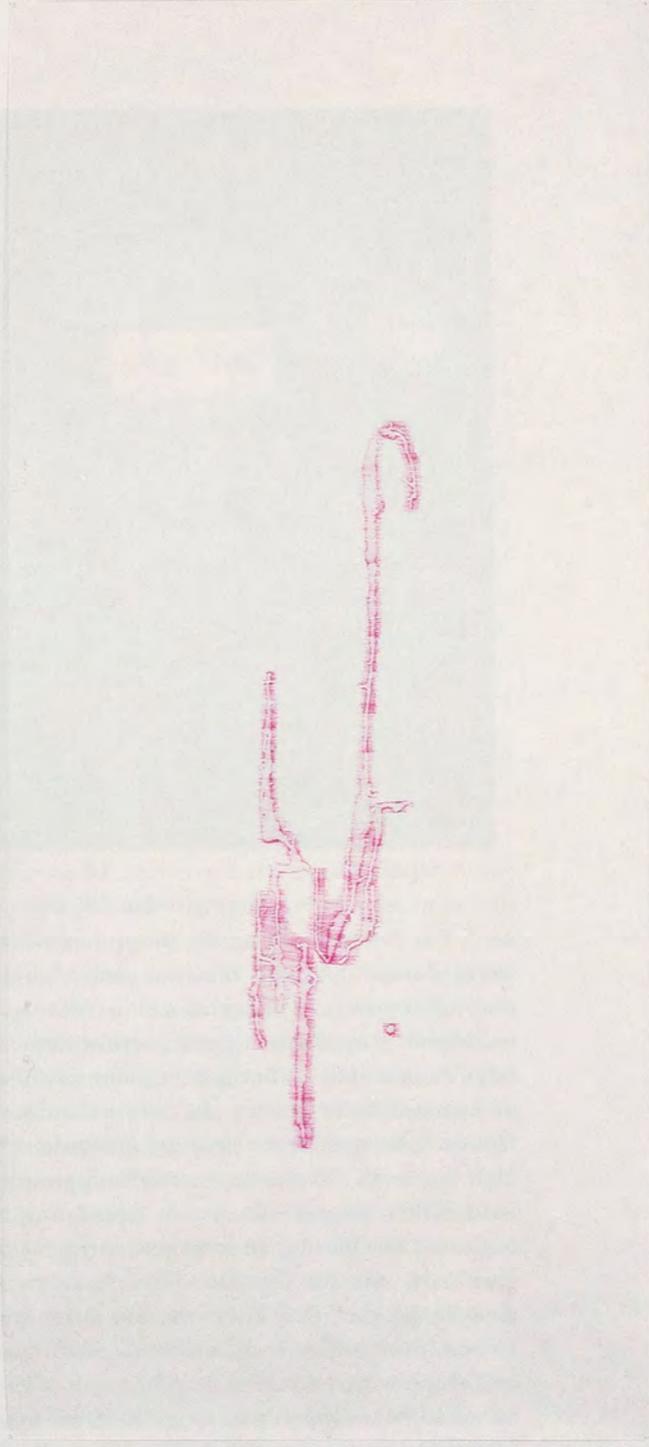
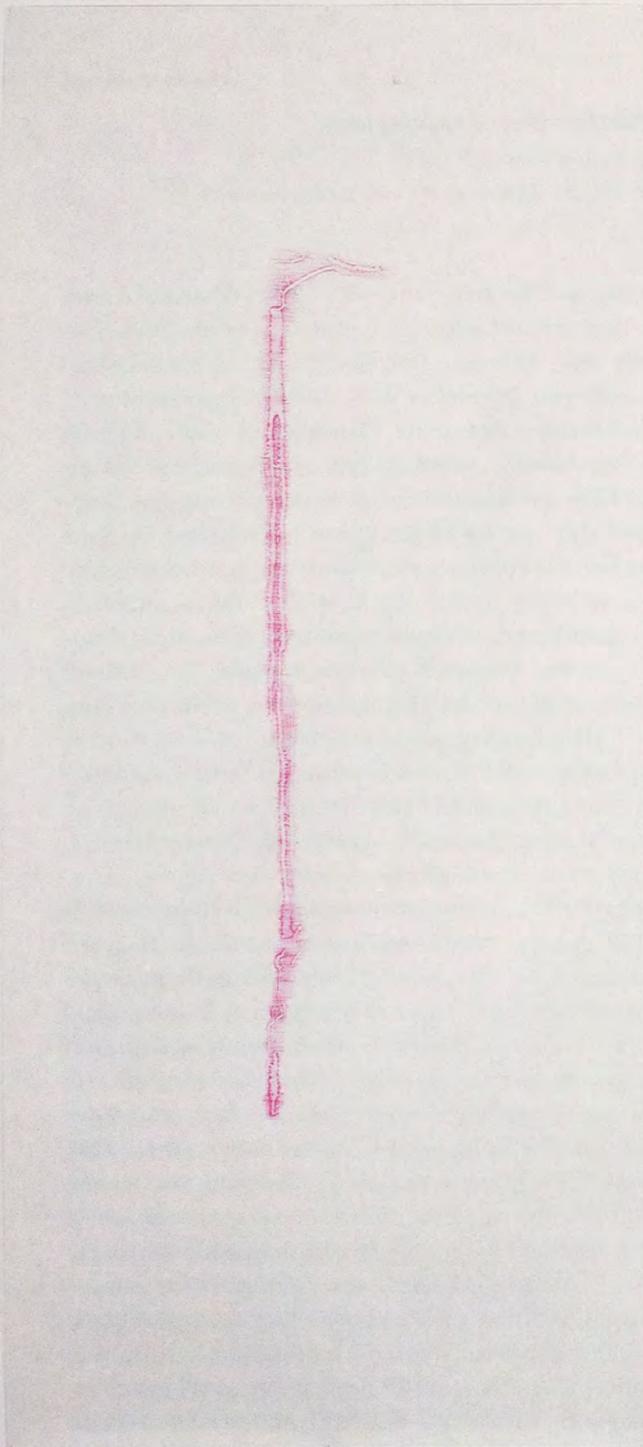
und – nicht minder wichtig – darauf, wie es erlebt wird. Für Donnelly sollte die Rezeption eines Kunstwerks davon abhängig sein, wo man sich befindet und wann man dort angekommen ist, davon, ob man es anhand vorgefasster Ideen einzuordnen versucht oder es *in medias res* betrachtet, oder es auf tausend 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.

