

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2006)

**Heft:** 77: Collaborations Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel

**Artikel:** Trisha Donnelly : Schwa

**Autor:** Ruf, Beatrix / Elliott, Fiona

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680901>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 15.01.2026

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

# 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.»<sup>1)</sup>

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

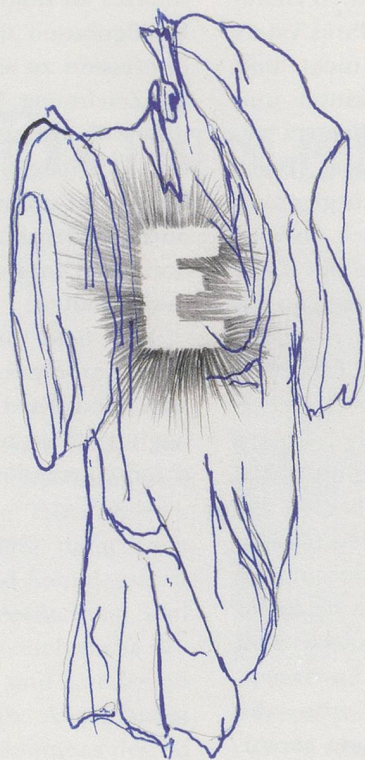
– nicht wer...» (in der Ausstellung zeigte Donnelly eine Zeichnung des Namens von [Joan] Fontaine, für die sie einen ähnlichem Umgang mit der Kamera reklamierte).

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 Re-Konfiguration 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 kreiert, 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, *THE RECEIVER*, 2006, one of 8 drawings, pen and pencil on paper, each  $11\frac{3}{4} \times 9\frac{3}{4}$  /  
DER EMPFÄNGER, eine von 8 Zeichnungen, Tusche und Bleistift auf Papier, je  $30 \times 24,7$  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».

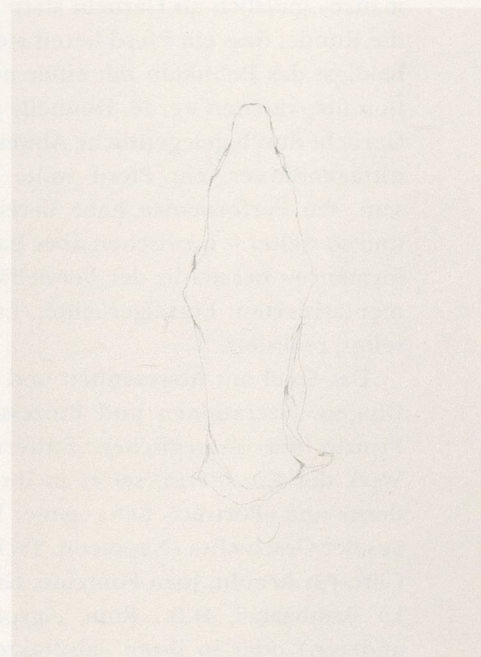
Wenn Trisha Donnelly das Photo einer Sphinxfigur *THE HAND THAT HOLDS THE DESERT DOWN* (Die Hand, die die Wüste unten hält, 2002) betitelt, dann ändert sie nicht nur unsere Wahrnehmung dieses allzu bekannten Bildes (wenn es wirklich so wäre, dass die Wüste, der Sand der Wüste nur durch die massiven Läufe 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.

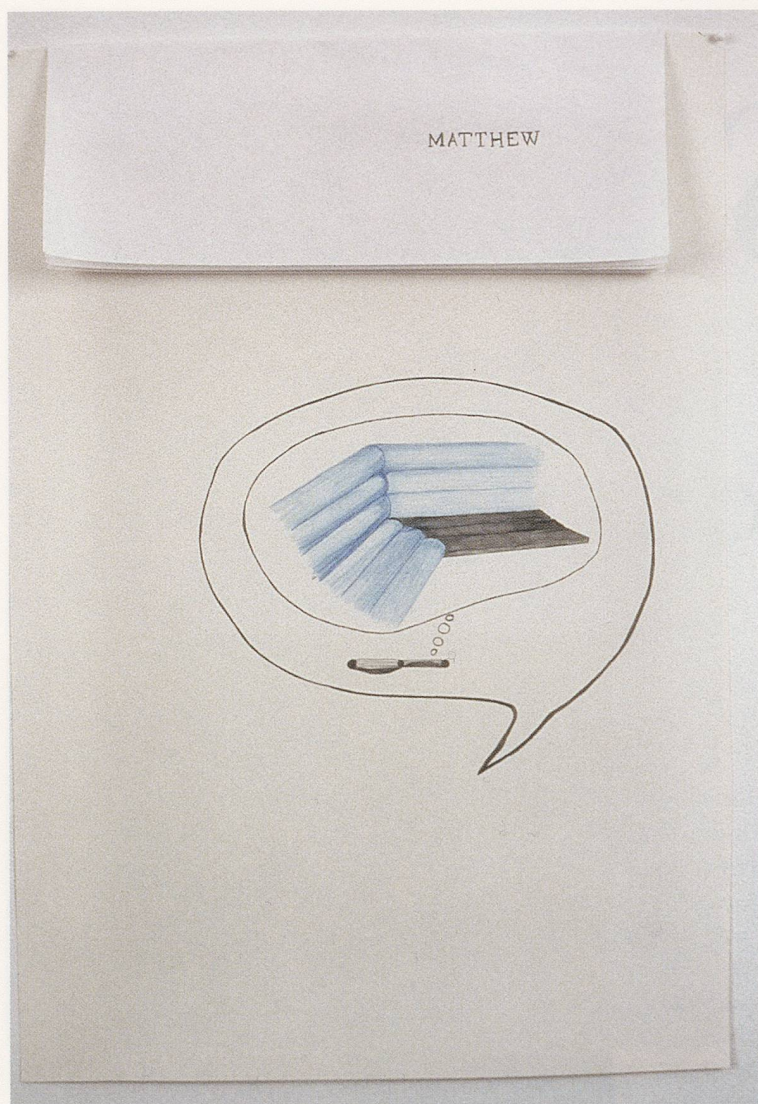
Auffällig häufig setzt Trisha Donnelly das Akronym in ihren Werken ein, sei es in Titeln, die aus Kürzeln bestehen, sei es in der Weglassung und Auslassung von Informationen in zeichnerischen Textarbeiten. Die Arbeit THE PASSENGER (Der Passagier, 2004) etwa ist eine Zeichnung, die das Wort und die Idee ausschliesslich in Form der Konsonanten des Wortes präsent sein lässt: Th PSNGR. Enigmatische Information? Von der SMS und Abkürzungskultur der mobilen Welt geprägte Mitteilungsform? 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

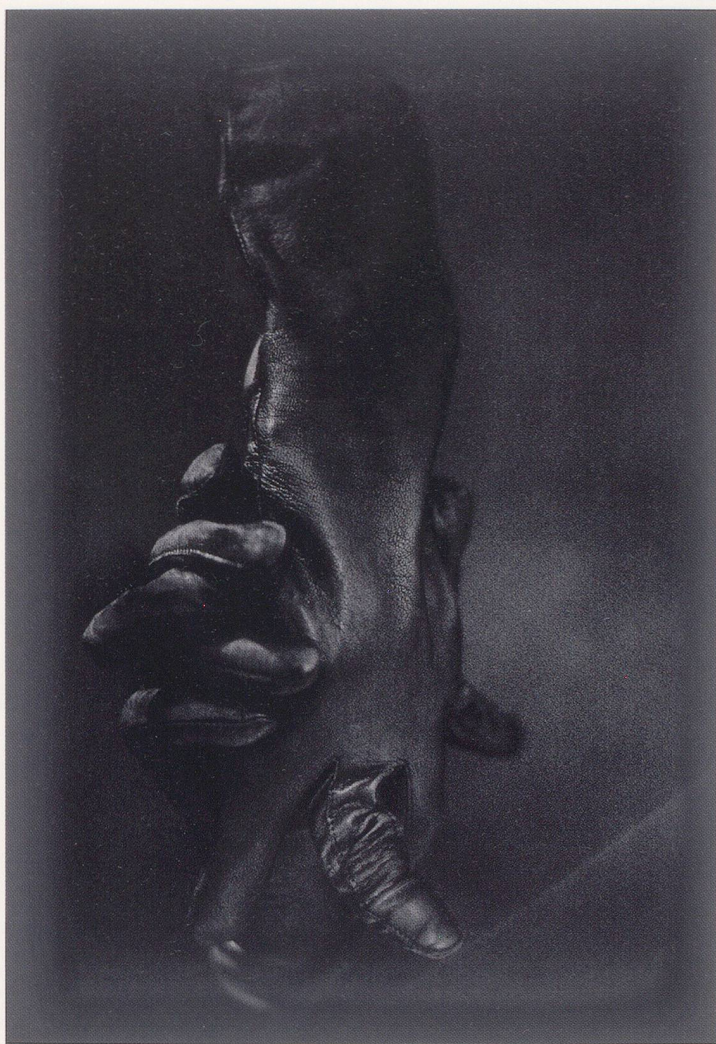
BEATRIX RUF is the director of the Kunsthalle Zürich.



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.

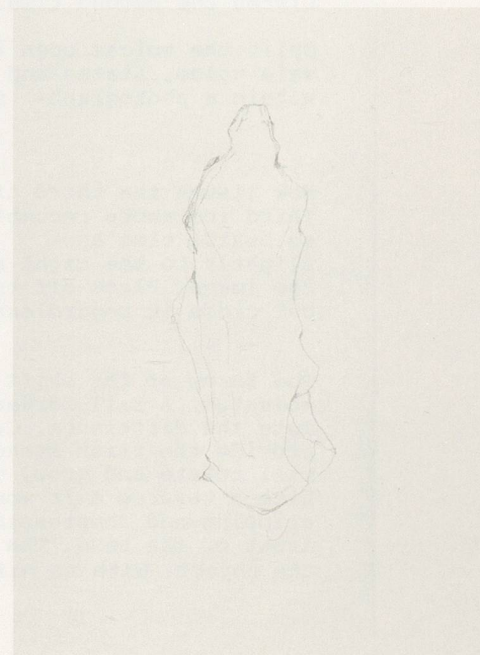


the image in time and form. The photograph thus, so we are told, becomes an object with numerous dimensions; its one-dimensionality begins to stutter, multiplying the presence of its realities, becoming a phantom. "This was not a mystical experience. Do not make the mistake of that interpretation. Instead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

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

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 variegate, 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.





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-



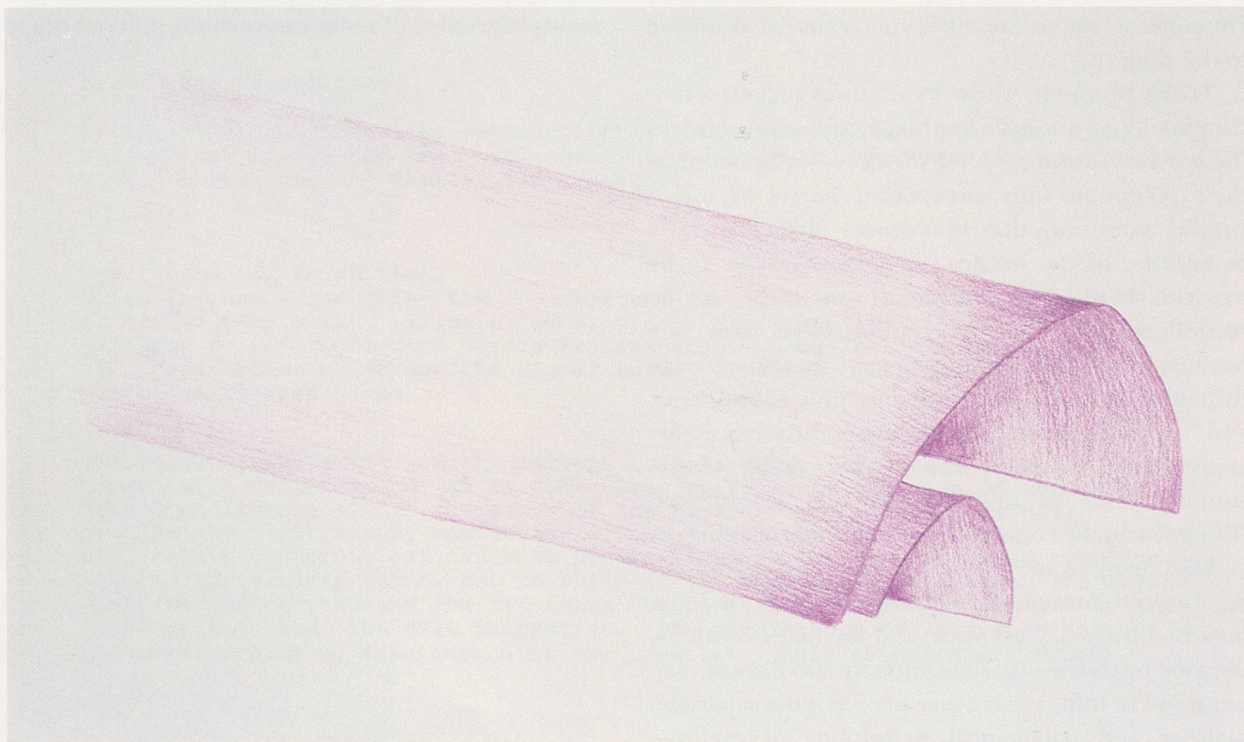


wise distinct from each other—has an important function in Donnelly's work (seeing colors with letters or numbers, perceiving physical forms when listening to music, and much more). This is not so much an indication of the excessively heightened perceptive faculties of the artist (or of artists in general),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

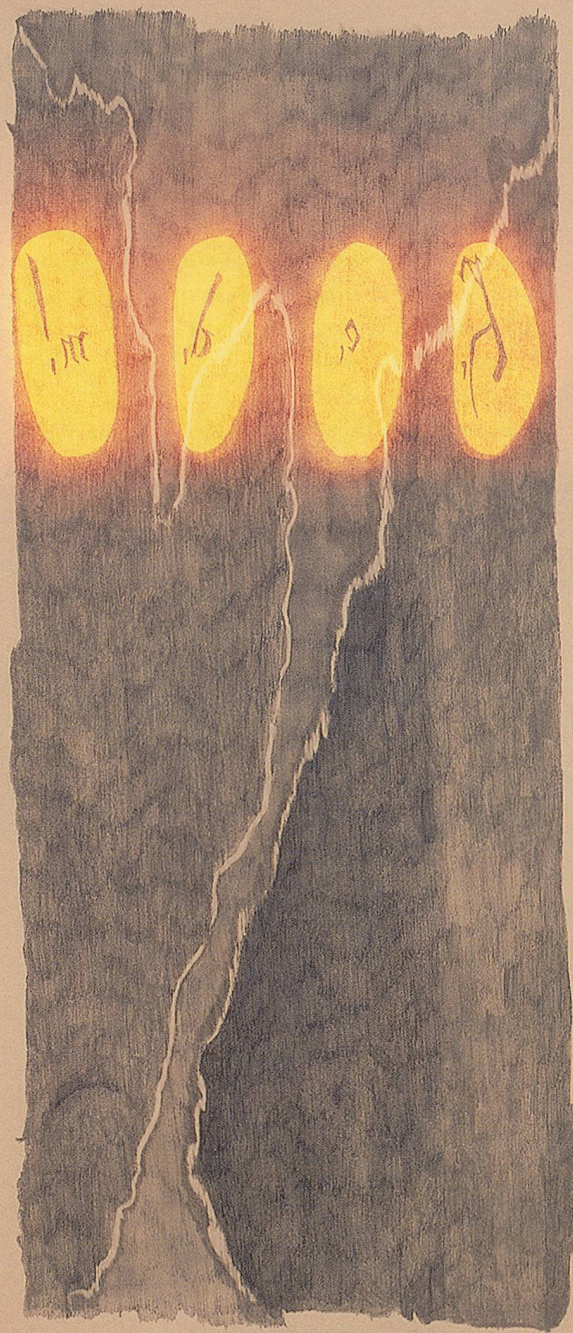




TRISHA DONNELLY, HEDM!, 2005, 2 drawings (see also next page), pencil on paper, 40 x 27 1/2" /  
HEDM! (Herr, erbarme dich meiner / my god have mercy on me), 2 Zeichnungen (siehe auch folgende Seite), Bleistift auf Papier, 100 x 70 cm.









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, galleries, 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 Kölner 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.