

**PORTRAIT
TRISHA
DONNELLY**

**ALONGSIDE
EVERYTHING
ELSE**

**NEBEN
ALLEM
ANDEREN
118**

In Trisha Donnellys Fotografien, Filmen, Skulpturen und performanceartigen „Demonstrationen“ überlagern sich Material und Kontext, die Bedeutungen und Energien fließen. 2011 stellte die in New York lebende Künstlerin auf der Biennale von Venedig einen Marmorblock in ein Abbruchhaus hinter dem Arsenal, dazu lief Ambient. Als sie auf der darauffolgenden Biennale dieselbe Arbeit am selben Ort wieder zeigte, wurden der Akt der Wiederholung und das Vergehen der Zeit auf einmal genauso zum Bestandteil des Werks wie dessen wuchtige Materialität. Sichtbarkeit als Prinzip wird in Donnellys Werk ebenso auf seine Grenzen wie auf seine Möglichkeiten hin ausgelotet: Mit theatralen Gesten treibt sie das Sichtbare in Richtung Spektakel, anderswo verabschiedet sie sich komplett vom Visuellen. Auf der Yokohama-Triennale 2008 gab es nichts weiter als die Nachricht: „Trisha Donnelly arbeitet in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort.“ Doch auch wenn es immer wieder heißt, Donnellys Praxis sei schwer einzuordnen, hat ihr Werk ein präzises Verhältnis zum Objekt. Man könnte sagen, es sei inhärent skulptural – und zwar in der Art und Weise, wie es unsere Vorstellungskraft und die Welt selbst in Beschlag nimmt. Tenzing Barshee spricht mit der Kuratorin der bahnbrechenden Schau bei Modern Art Oxford 2007 und der bevorstehenden Ausstellung von Trisha Donnelly im Serralves Museum Suzanne Cotter.

Trisha Donnelly's work in photography, sculpture, and film works and the performance-like "demonstrations" take place across the wavelengths of materiality and context, inciting exchanges of meaning and energy between objects and situations. At the Venice Biennale in 2011, in a dilapidated outhouse behind the Arsenale, the New York-based artist showed a block of marble to a soundtrack of low-pitched ambient music. When the same piece was in the same place at the following Biennale, in 2013, repetition and the passing of time were suddenly as integral to the work as its heavy materiality. Indeed, Donnelly has repeatedly brought into question the limits of visibility as well as its potential. She has pushed it into spectacle with theatrical gestures (including the famous occasion when she showed up at her own opening atop a white horse), but has also stifled it altogether: a text in the Yokohama Triennale in 2008 informed visitors: "Trisha Donnelly is working in another time and another place." Yet, despite the repeated assertions of critics that Donnelly's practice is hard to classify, her work retains a razor-sharp relationship to objecthood. It is, so to say, inherently sculptural, in the way it occupies our minds and the world itself. Tenzing Barshee spoke to Suzanne Cotter, curator of the artist's upcoming exhibition at the Serralves Museum as well as of her landmark 2007 show at Modern Art Oxford.

D *Tenzing Barsbee: Wann haben Sie zum ersten Mal Trisha Donnellys Arbeiten gesehen?*

Suzanne Cotter: Ich hatte Ralph Rugoff, damals Direktor am CCA Wattis Institute in San Francisco, zu einem Vortrag bei Modern Art Oxford eingeladen. Er sprach über eine Gruppenausstellung, in der auch eine Arbeit von Trisha Donnelly gezeigt wurde, ein Still aus einem Video, das sie noch während ihres Kunststudiums in Yale gemacht hatte. Mich hat es ziemlich fasziniert, und ich begann, mich mit Trishas Arbeit weiter auseinanderzusetzen. In der Zwischenzeit hatte sie dann auch die berühmte Ausstellung bei Casey Kaplan (2002) in New York, wo sie auf einem Pferd in den Ausstellungsraum geritten ist.

Wie kam Donnellys Einzelausstellung bei Modern Art Oxford zustande?

Trisha verbringt meistens viel Zeit an einem Ausstellungsort, um ein Gefühl dafür zu bekommen, was der Ort braucht. Bei

Modern Art Oxford, das in einer ehemaligen Brauerei aus dem 19. Jahrhundert untergebracht ist, antwortete sie auf die narrativen Qualitäten des Ortes mit strukturellen Interventionen in unterschiedlichsten Materialien – Fotos und Soundarbeiten, Zeichnungen, gefräste Marmorarbeiten, eine riesige Draperie aus Holz. Von einem Balkon im größten, etwa drei Stockwerke hohen Raum, hingen große Nadelbaumäste über die Balustrade. Die Ausstellung war sparsam und reduziert, aber gleichzeitig unglaublich dicht. Der Künstler Cerith Wyn Evans schrieb mir damals nach seinem Besuch: „Danke. Danke! Trishas Ausstellung zu sehen, war eine der schönsten Erfahrungen, die ich jemals gemacht habe.“

Wenn Sie von narrativen Qualitäten sprechen, meinen Sie die Geschichte der Institution, ihre kulturellen und soziopolitischen Verflechtungen?

Nicht wirklich. Es geht eher um Klangformen. Man könnte auch Energieformen dazu sagen. Bestimmte Räume haben einfach eine andere Energie als andere. Das Licht wirkt auf

TRISHA DONNELLY, geboren 1974 in San Francisco. Lebt in New York. AUSSTELLUNGEN: Palais de Tokyo, Paris (solo) (eröffnet 2017); Serralves Museum of Contemporary Art, Porto (solo) (eröffnet im Juli); Images, Fridericianum, Kassel (2016); Apparat, Ballroom Marfa; Number Ten: Trisha Donnelly, Julia Stoschek Collection, Düsseldorf (solo); Air de Paris, Paris (solo); The Noing Uv It, Bergen Kunsthall (2015); Serpentine Gallery, London (solo) (2014); Galerie Eva Presenhuber, Zürich (solo); The Encyclopedic Palace, Venedig Biennale; San Francisco Museum of Modern Art (solo) (2013); Les dérives de l'imaginaire, Palais de Tokyo, Paris; Documenta (13), Kassel; Ecstatic Alphabets/Heaps of Language, MoMA, New York (2012). VERTRETEN VON: Casey Kaplan, New York; Air de Paris, Paris; Eva Presenhuber, Zürich

E *Tenzing Barsbee: What was your first encounter with Trisha Donnelly's work?*

Suzanne Cotter: I had invited Ralph Rugoff, who was the director at the CCA Wattis Institute in San Francisco at the time, to speak at Modern Art Oxford. He talked about a survey exhibition which included a single image by Trisha Donnelly. It was a still from an early video, which she had made when she was still at art school in Yale. I was quite struck by it, so I did a bit of research. By then, Trisha had done her infamous show at Casey Kaplan gallery (2002) in New York, where she rode in on a horse,

Can you describe the process that led to Donnelly's solo exhibition at Modern Art Oxford?

Trisha likes to come and spend time in a place to get a sense of what it needs. At Modern Art Oxford, which is housed in a former nineteenth-century brewery, she responded to the narrative qualities of the institution by making structural interventions to the gallery

spaces and bringing in different materials. There were photographic and sound pieces, drawings, marble carvings, and a huge drapery made of wood. There was also a large piece made of conifer branches that draped over the balcony structure in the largest – a sort of triple-height – space. On one hand, the show was spare, but on the other end it was incredibly tense. The artist Cerith Wyn Evans sent me an email saying, “Thank you, thank you. Trisha's exhibition is one of the most beautiful things I've ever experienced.”

When you talk about the narrative qualities, do you mean the institution's history, its cultural and sociopolitical implications?

Not really, it's more about sonic forms. Let's call them energy forms. Particular types of spaces have different energies. Light functions in a certain way, sound in another. The way your body moves through the space functions differently. Trisha worked against, with or across some of these qualities,

which could be as specific as a wall or window.

So we are speaking about architecture?

There are also other dimensions that are less tangible, but for her they nevertheless constitute a kind of material.

The narrative quality, to me at least, is suggestive of a certain coherence. With Trisha Donnelly's work it's sometimes unclear – especially from the documentation – whether there is a designed coherence between all the elements or if things stand autonomously and somehow deal naturally with one another in the space they're assembled in.

The way Trisha works with objects, these things can stand on their own. She is interested in generating possible narratives, but these can be entirely immaterial or abstract as an experience. How can I describe it? Trisha effects a transformation. By introducing different types of tensions into the space. Sometimes that might be through a lack of visibility. Shortly after we did that show in Oxford, Trisha

PORTRAIT

eine bestimmte Art, der Sound auf eine andere. Auch wie der Körper sich durch den Raum bewegt, ist anders. Trisha arbeitete gegen, mit oder durch einige dieser Eigenschaften hindurch – die genauso konkret sein können wie eine Wand oder ein Fenster.

Es geht also um Architektur?

Es gibt auch andere Dimensionen, die nicht so greifbar sind. Für Trisha sind sie trotzdem eine Art von Material.

Narration legt, zumindest für mich, eine gewisse Kohärenz nahe. Bei den Arbeiten von Donnelly bleibt es aber oft – besonders in der Dokumentation – unklar, ob es zwischen den Elementen eine Kohärenz gibt, oder ob die Dinge für sich alleine stehen und dann auf natürliche Weise im jeweiligen Raum zueinander in Beziehung treten.

Die Objekte können für sich alleine stehen. Auch wenn Trisha versucht, Narrative zu entwickeln, können diese auf der Ebene der Erfahrung komplett immateriell oder abstrakt

bleiben. Das ist schwer zu beschreiben. Trisha geht es um Transformationen, indem sie verschiedene Spannungen in den Raum bringt. Und manchmal geschieht das eben, indem es nichts zu sehen gibt. Kurz nach unserer Ausstellung in Oxford nahm sie an „The World as a Stage“ in der Tate Modern teil, eine Ausstellung zu performativen Praktiken in der Gegenwartskunst. Sie zeigte jeden Tag eine andere Fotografie aus der Serie „The Redwood and the Raven“ (2004). Dass etwas anwesend ist ohne verständlich oder sichtbar zu sein, gibt einem das Gefühl von Kontinuität. So entsteht ihr narrativer Zusammenhang. Die „Demonstrationen“ (Performances) sind ein gutes Beispiel dafür. Natürlich, alles Mögliche passiert – aber ist man sich auch bewusst, dass es passiert, wenn es gerade passiert? Und selbst wenn etwas passiert, bleibt die Frage: Ist es wirklich passiert?

Wenn sie mit Material arbeitet, erreicht sie ähnliche Effekte.

Nehmen wir Trishas Beitrag zu den beiden Venedig-Bienna-

TRISHA DONNELLY, born 1974 in San Francisco. Lives in New York. EXHIBITIONS: Palais de Tokyo, Paris (solo) (opening in 2017); Serralves Museum of Contemporary Art, Porto (solo) (opening in July 2016); Images, Fridericianum, Kassel (2016); Apparat, Ballroom Marfa; Number Ten: Trisha Donnelly, Julia Stoschek Collection, Düsseldorf (solo); Air de Paris, Paris (solo); The Noing Uv It, Bergen Kunstball (2015); Serpentine Gallery, London (solo) (2014); Galerie Eva Presenhuber, Zurich (solo); The Encyclopedic Palace, Venice Biennale; San Francisco Museum of Modern Art (solo) (2013); Les dérivés de l'imaginaire, Palais de Tokyo, Paris; Documenta (13), Kassel; Ecstatic Alphabets/Heaps of Language, MoMA, New York (2012). REPRESENTED BY: Casey Kaplan, New York; Air de Paris, Paris; Eva Presenhuber, Zurich

was part of an exhibition called “The World as a Stage” at Tate Modern that was looking at performative practices in contemporary art. Her intervention was to show a different photograph each day from a series titled “The Redwood and the Raven” (2004). The sense that something is present but not necessarily evident or visible is very much what contributes to a sense of continuity. That’s where her narratives are. The “demonstrations” (performances) are a good example. Clearly, various things have happened, but are you aware that they’re happening when they happen? Even when they’re happening, there’s the question: did they really happen?

And she manages to produce similar effects with physical materials.

Think of her presence in the two Venice Biennales (2011/2013), when she showed the carved pink marble fragment twice in succession. It was the hardest thing to find and a lot of people didn’t see it. Even the second time

it was shown, in the same place, people missed it. There is an interesting tension between the lack of visibility – or a lack of ease in which things are visible – and an inherent interest in theatre. These things that Trisha makes, if they’re structures or objects or drawings or what she calls sound forms, they are protagonists that follow a narrative.

You also included a pink marble piece in the Sharjah Biennale that you curated in 2011.

It was right before Venice. Trisha called it “the pink baby”. We installed it in the historic heritage area, which has been progressively restored recently. We used one of the most abandoned sections and showed the pink marble together with a sound form that connected to rather disheveled palm trees. It was similar to the Venice situation but it was a much smaller form, sitting amidst this long and unkempt grass, under sandy sky.

What can you say about Donnelly’s upcoming

exhibition at the Serralves Museum?

(laughter) I’m laughing because there are all sorts of possibilities of what can happen. In all honesty, I have no idea how it will look. I can say that Trisha really means to continue something which she’s elaborating with the film- and video-based works. We wouldn’t call them images, I feel safer calling them “different visual forms”. It will be an interesting challenge to work with the Serralves Villa because it’s such a theatrical space. Trisha doesn’t want to overly exploit that theatricality. So we are thinking about something that can be more pared down to what there is.

But didn’t the theatricality of the space play a big role at Documenta 13, when she chose Kassel’s cinema Gloria (opened in 1954) as her venue?

I don’t know if it was all that theatrical. There was something deeply cinematic to the experience. I have a memory of going through the motions of going to the movies to see the latest

D len 2011 und 2013, wo sie zweimal hintereinander dasselbe gefräste rosa Marmorfragment zeigte. Beide Male handelte es sich um den wohl verstecktesten Ausstellungsbeitrag. Auch beim zweiten Mal haben viele die Arbeit übersehen, obwohl sie am selben Ort stand. Es gibt eine interessante Spannung zwischen der Unsichtbarkeit – oder dem Fehlen eines Rahmens, in dem etwas sichtbar werden kann – und einem Interesse am Theatralen. Alles was Trisha produziert – seien es Strukturen, Objekte, Zeichnungen oder was sie „Klangformen“ nennt – sind Protagonisten in einer Erzählung.

In der von Ihnen kuratierten Sharjah Biennial 2011 war auch eine rosa Marmorarbeit ausgestellt.

Ja, das war kurz vor Venedig. Trisha nannte es „das rosa Baby“. Wir installierten sie im gerade erst restaurierten historischen Teil der Stadt. Wir suchten uns eine der verlassensten Ecken und präsentierten sie dort zusammen mit einer Klangform, die mit den zerfledderten Palmen in Verbindung trat. Es war ähnlich wie in Venedig, nur war die Form viel kleiner, die dort inmitten von ungeschnittenem Gras unter dem sandfarbenen Himmel lag.

Können Sie etwas über Donnellys kommende Ausstellung im Serralves-Museum erzählen?

(lacht) Ich lache, weil es komplett unklar ist, was passieren wird. Ich habe keine Ahnung, wie die Ausstellung aussehen wird. Was ich aber sagen kann, ist, dass Trisha vorhat, da weiter zu arbeiten, wo sie mit ihren Filmen und Videos aufgehört

hat. Trotzdem sollte man nicht unbedingt von „Bildern“ sprechen, sondern besser von „verschiedenen visuellen Formen“. Mit der Serralves-Villa zu arbeiten wird eine ziemliche Herausforderung, so theatral wie dieser Ort ist. Wir haben aber nicht vor, diese Theatralität überzustrapazieren, wir denken eher über etwas Reduziertes nach, das zur Situation passt.

Spielte nicht gerade das Theatrale des Raumes für Trisha Donnelly eine große Rolle bei der DOCUMENTA (13), wo sie sich das 1954 eröffnete Kassler Gloria-Kino als Ausstellungsort aussuchte?

Ich bin mir nicht so sicher, ob es in diesem Fall ums Theatrale ging. Es ging eher um eine Kinoerfahrung. Ich erinnere mich ins Gloria gegangen zu sein als würde ich mir den letzten Hollywoodfilm ansehen, vorgefunden habe ich dann aber natürlich etwas total anderes.

Gibt es etwas Verbindendes zwischen den verschiedenen Projekten an verschiedenen Orten über die Jahre?

Wir sprechen hier die ganze Zeit über das Erzählerische, aber wo fangen die Arbeiten überhaupt an und wo hören sie auf? Trisha wird einem nie alles geben. Ihr Werk ist unglaublich widerständig. Es geht um Energieübertragung und Schwellen: vom geschriebenen Wort zur Zeichnung zu Klangwellen zu elektromagnetischen Wellen. Wenn Trisha über die Werkzeuge zum Bearbeiten des Marmors spricht, dann hört sich das an, als handelte es sich um Stift und Papier. Sie stellt sich eine scheinbar unerfüllbare Aufgabe. Aber dieses Weiterführen von Energie über Formen, bestimmte Anweisungen, Si-

E Hollywood release but then it was of course something quite different.

Can you make out a continuing narrative between her different projects in different places over the years?

We talk about narratives, but where is the beginning and where is the end of her work? Trisha isn't going to give it all to you. Her work is incredibly tough. She is interested in the idea of transferrals of energy and their thresholds: From the written word to drawings to sound waves to waves of electromagnetic radiation. Trisha talked about working with the instruments used for the marble carving almost as if she might be working with a pen or pencil on paper. In a way she is giving herself a seemingly impossible task. But I think this continuation of energy with form and with particular instructions and situations that have a temporal dimension to them, all of these things are ... I would suggest the continuity is within the work.

Trisha Donnelly doesn't want to relinquish her position, her work and her practice as an artist into this readily packaged thing which can then perform as part of the whole market of contemporary art

PORTRAIT

tuationen, die eine zeitliche Dimension haben, all diese Dinge Ja, ich denke schon, dass es in ihrer Arbeit eine Kontinuität gibt.

Die Frage nach dem Theatralen scheint sich auch durchzuziehen.

Ja. 2007 nahm Trisha an „Il Tempo del Postino“ teil, einer „Ausstellung als Theater“, die Philippe Parreno und Hans Ulrich Obrist beim Manchester International Festival kuratierten. Sie präsentierte dieses großartige Stück, mit einer riesigen dreidimensionalen Form und einer Opernsängerin, die ein abstraktes Libretto performte.

Was ist das aktuellste Gerücht, das Sie über Trisha Donnelly gehört haben?

Keines. Diese Sache mit den Gerüchten hat sich in der Kunstkritik und anderen Texten verselbstständigt. Es führt auf eine falsche Fährte. Ich glaube, Trisha nervt das. Für sie war es ein Problem, weil die Leute begannen, ihre Arbeit mit dem Irrationalen in Verbindung zu bringen.

Und mit dem Esoterischen.

Ja, das sind auch geschlechtsspezifische Zuschreibungen. Über einen männlichen Künstler würde man nie so sprechen.

Hat die ständige Mystifizierung ihrer Arbeit einen Einfluss auf ihren künstlerischen Ansatz?

Nein. Ich glaube, Trisha ist ohnehin nicht an diesen Dingen interessiert, an diesem „Hast du es gesehen?“ oder „Hat das

wirklich stattgefunden?“. Darum geht es ihr nicht. Mit mir spricht sie eher über andere Dinge, zum Beispiel: „Warum verwenden die Leute diese bestimmte Sprache? Sie passt nicht zu meiner Arbeit.“ Sie widersetzt sich bewusst der Einordnung in feste Kategorien. Daher macht sie auch keine Publikationen. Trisha ist – ich erlaube mir, dieses Wort zu benutzen – badass. Sie möchte nicht, dass ihre Position, ihre Arbeit und ihre künstlerische Praxis zu etwas handlich Verpacktem wird, das auf dem Markt der zeitgenössischen Kunst funktioniert. Sie geht keine Kompromisse ein, und sie will zu keinen gezwungen werden.

Beim Lesen einiger Texte über Donnelly – Texte von Autoren, die ich für sehr integer halte, von Bruce Hainley bis zu ihrem ehemaligen Lehrer John Miller – ist mir aufgefallen, dass viele sich bei der Annäherung an ihr Werk mit ähnlichen Problemen herumschlagen. Sie kämpfen mit der nur oberflächlichen Lesbarkeit und der eigentlichen Undurchsichtigkeit des Werks. Und das endet im immer gleichen Vokabular: „das Ephemere“, „Das Zweideutige“, „das fast nicht Sichtbare oder Erkennbare“, „schwierig zu dechiffrieren“ und so weiter. Sieht ganz so aus, als sei dieses Werk nicht zu greifen – so zumindest die allgemeine Meinung. Stimmen Sie dem zu?

Ich bin anderer Meinung. Was Sie gerade aufgezählt haben, mögen konkrete Eigenschaften dieses Werkes sein, die uns anziehen. Aber wer ein wirkliches Interesse an Trishas Arbeit hat und sich von ihr tatsächlich ansprechen lässt, kennt ihre Substanz, ihre substanzuelle Natur. Etwas ist nicht ungreifbar, nur weil es ein Film ist ...

The question of theatre seems consistent too.

Yes, in 2007 she took part in “Il Tempo del Postino”, curated by Philippe Parreno and Hans Ulrich Obrist at the Manchester International Festival. It was meant to be an exhibition as theatre. Trisha made this incredible piece, which involved huge three-dimensional forms and an opera singer, who performed an abstract libretto.

What is your favourite or most recent rumor you've heard about Trisha Donnelly?

I haven't heard any. The idea of the rumour is something that developed in critical and secondary writings into a red herring, it became misleading. I think Trisha got tired of it. For her it was problematic. People started associating the work with the irrational.

And the esoteric.

Yes, there are gendered connotations too. You wouldn't talk about male artists in this way.

Did the awareness of how people continued to mystify her work affect the artist in ways that

led her to change things, structurally?

No, but I think Trisha is not interested in: “Oh, did you see it?” “Did it happen?” To be frank, our conversations circled around, “Why do people use a certain kind of language? It doesn't make sense for my work.” It's more a sense of wanting to resist pigeonholing. This is related to her resistance to publications. Trisha is truly – I give myself permission to use this term – badass. She doesn't want to relinquish her position, her work and her practice as an artist into this readily packaged thing which can then perform as part of the whole market of contemporary art. She doesn't want to compromise or be compromised.

Having read a number of texts on Donnelly's work by writers – from Bruce Hainley to John Miller (who was her teacher) – whom I'd credit with a lot of integrity, I find that many deal with similar issues when experiencing her work, basically battling an outer layer of illegibility or opaqueness to the work, returning to the same vocabulary: “The ephemeral”, “the ambiguous”, “the barely visible or

recognisable”, “difficult to decode”, and so on. Ultimately many people seem to consider it uncharacterisable. Do you agree with that?

No, I disagree. All the things that you just listed are characteristics of the work, which is what compels us. Those of us who are interested and are responsive to the work are conscious of its substance or the substantial nature of it. It's not that it is ungraspable because it's a film ...

... or it's marble, very concrete ...

... it's not ubiquitous but very specific in its moments of appearance: What, where and when.

Do you know whether the afterlife of her work is in any manner planned, constructed or designed, or is it left to be?

For me the afterlife is more the experience of the thing. It's funny. I'm looking at a text that I wrote for when Trisha was nominated for the Hugo Boss prize, where I use terms like: “postulate, pull, drag, contraction, interruption, return, rally, retreat.” These actions and their forces are

D ... oder Marmor, sehr greifbar ...

... es ist eben nicht allgegenwärtig, sondern spezifisch im Bezug auf den Moment, in dem es auftaucht: Was, wo und wann.

Denkt Donnelly über das Weiterbestehen ihres Werkes nach, oder wird es einfach sich selbst überlassen?

Meiner Meinung nach liegt das Nachleben der Arbeiten in deren Erfahrung. In einem Text, den ich zu Trishas Nominierung zum Hugo Boss Prize geschrieben habe, verwende ich Worte wie: „postulieren“, „ziehen“, „schleifen“, „Widerspruch“, „Unterbrechung“, „Rückkehr“, „Zusammenkunft“, „Rückzug“. Aktivitäten, die in die Arbeiten hineinwirken und dort ihren Platz haben. Bei „Nachleben“ bin ich mir nicht so sicher. Sie ist eine Künstlerin, die kein großes Interesse daran hat, ein Produkt herzustellen. Sie will eher einen Effekt herbeiführen – Effekt, weniger Affekt.

Nicht zuletzt setzt sich Donnelly ja auch mit Glaubenssystemen auseinander, um die sich unsere Erfahrung von Kunst dreht. Sie bringt diese Strukturen aber weniger auf zynische, als vielmehr auf subtile Art zum Vorschein – wenn sie etwa im Kölnischen Kunstverein in den Minuten nach der Öffnung und vor der Schließung eine Aufnahme abspielt.

Es ist mir klar, dass Trishas Werk Raum für Spekulation lässt, was aber nicht so wichtig ist. Trisha ist sich der Errungenschaften der Institutionskritik voll bewusst, sie kennt deren Mechanismen und Verfahren zur Aktivierung kritischen Potenzials. Aber sie lässt sich von Schreibern genauso inspirieren wie von anderen Künstlern. Sie hat ein umfassendes Verständnis der Geschichte dessen, was wir heute ein Kunstwerk

nennen. Da geht es um Fragen wie: Was war zu diesem oder jenem Zeitpunkt in der Geschichte überhaupt eine ästhetische Erfahrung? Wie ist überhaupt ein Ereignis verfasst? Sind bestimmte ästhetische Konstellationen und Kategorien notwendigerweise einzigartig, oder hängen sie nicht vielmehr von einem Set von Operationen ab? Und dann kann es plötzlich alles Mögliche sein, von der rituellen Opferung bis zur Aufführung einer Tragödie.

Würden Sie also sagen, dass es Donnelly eher um Beispiele für allgemeines „menschliches Handeln“ geht? Wir machen eben einfach dies oder das, wir haben zu dieser Zeit und an diesem Ort so oder so gehandelt und zu anderen Zeiten und an anderen Orten wieder anders, jeweils entsprechend den konkreten Umständen. Und dabei sollten wir Donnelly kein wie auch immer geartetes spirituelles oder mystisches Interesse unterstellen?

Ich würde es einfacher ausdrücken. Ich sage nur, dass Trisha ein Bewusstsein für eine größere Geschichte hat, die sich nicht auf den Formalismus reduzieren lässt, den wir vom Modernismus erben oder vielleicht sogar von der westlichen Kunst überhaupt. Trisha will wissen, was ein Kunstwerk ausmacht und was seine Funktion sein könnte. Und sie nähert sich diesen Fragen über Koexistenz: Dass ein Kunstwerk und das, was man damit hervorruft, ein eigenes Leben hat – und dass dieses Leben wiederum mit allem, was darum herum passiert, koexistent ist. Es gibt gemeinsame, zusammen existierende Formen und Formationen. Sie fallen in konkreten Momenten zusammen und können kulturelle Bedeutung produzieren, sei diese nun banal oder transzendental Aber um ehrlich zu sein: In Wahrheit ist das Ganze viel nüchterner

E present in the work. Afterlife, I don't know. I'm not sure. She is an artist who is less interested in producing a product than in producing an effect. Not so much affect but effect.

In her work she deals with the structure of belief that revolves around our experience of art in general. She doesn't make these structures visible in a cynical but rather in a subtle way – as when she played a recording in the Kölnischer Kunstverein for minutes after the opening of the gallery and minutes before its closing.

I realise there are certain assumptions that are made which really are not so relevant. Trisha's aware of the important work that has been done in the realm of institutional critique and its mechanisms or modes of activating critical ways of engagement. But she's as inspired by writers as she is by other artists' works. Trisha has a deep understanding and interest in civilisational histories of what we today call a work of art. What constituted an aesthetic experience? The constitution of

such an event, that aesthetic constellation or convergence, was not necessarily singular but was in fact contingent on a number of operations, which could have been anything from ritual sacrifice through to the performance of tragedy.

Would you say that she is mainly interested in these things as examples of human activity? That they are things we do and have done in time, in different places and under different circumstances, and so not really to be understood in terms of any spiritual or mystical interests on her part?

I'd keep it simpler. I'm saying she has a consciousness of a broader history that's not limited to the formalism that we have inherited from modernism on, or even from Western art. Trisha is interested in what constitutes a work of art and what its function might be. And this is considered in terms of the idea of coexistence: that the work of art and what's she's interested in making somehow have a life that coexists alongside everything else

that happens. So you have these coexistent forms that actually converge to perform a cultural meaning, from the most banal to the most transcendental – but it's much more objective. She's not saying that her work is transcendental.

But she also objectively looks at the transcendental as part of human experiences?

This is where it gets tricky. Don't try and put her in that category. I'm saying there's a clarity, lucidity and objectivity in what Trisha is doing that may touch upon these various aesthetic dimensions, historical and contemporary, in all sorts of ways. She's not a transcendentalist, she's not a shaman.

PORTRAIT

als es sich anhört. Trisha würde nie sagen ihre Arbeit sei transzendent.

Aber sie blickt nüchtern auf das Transzendente als Teil der menschlichen Erfahrung?

Hier wird es jetzt wirklich schwierig. Man sollte sie nicht in diese Kategorie stecken. Ich sage nur, dass es eine Klarheit, eine Übersichtlichkeit, eine Objektivität in Trishas Arbeit gibt. Und das ist etwas, das eventuell verschiedene ästhetische Kategorien berühren könnte, historische und zeitgenössische, auf jede erdenkliche Art und Weise. Aber sie ist keine Anhängerin des Transzendentalismus und auch keine Schamanin.

Tenzing Barsbee ist Kurator und Autor und lebt derzeit in Berlin. / Tenzing Barsbee is a curator and writer currently based in Berlin.

Suzanne Cotter ist Direktorin des Serralves Museum of Contemporary Art in Porto, Portugal. Zuvor war sie Kuratorin für das Guggenheim Abu Dhabi Projekt, co-kuratierte die 10. Sharjah Biennale und war Seniorcuratorin und Vizεδirektorin von Modern Art Oxford. / Suzanne Cotter is director of the Serralves Museum of Contemporary Art in Porto, Portugal. Previously, she was curator of the Guggenheim Abu Dhabi project, she co-curated the 10th Sharjah Biennial, and was senior curator and deputy director of Modern Art Oxford.