

Phyllida Barlow
demo
29.10.2016-
19.02.2017

Kunsthalle
Zürich

Ein spezieller Dank für die grosszügige Unterstützung der Ausstellung /
Special thanks for the generous support of the exhibition:

Georg und Bertha Schwyzer-Winiker Stiftung

GEORG UND BERTHA
SCHWYZER-WINIKER
STIFTUNG

Stanley Thomas Johnson Stiftung

STANLEY THOMAS
JOHNSON FOUNDATION

Die Kunsthalle Zürich wird unterstützt von / Kunsthalle Zürich is supported by:



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur



Stadt Zürich
Kultur

LUMA
STIFTUNG









Die britische Künstlerin Phyllida Barlow hat eine eigenartige und einzigartige Karriere hinter sich. 1944 in Newcastle upon Tyne geboren, stellte sie 1965 erstmals aus und zwar im damals angesagten ICA (Institute of Contemporary Arts) in London. Von einem breiteren Publikum wahrgenommen, gesammelt und geschätzt wird ihre Arbeit aber erst seit etwas mehr als zehn Jahren. Dazwischen liegen fünf Jahrzehnte, aus denen sich nur wenige Werke erhalten haben. So haben wir es mit einer Künstlerin zu tun, die heute zwar von vielen als bedeutend betrachtet wird, deren Werk aber zu einem grossen Teil für immer verloren bleibt.

Die Gründe für diese kunsthistorisch recht einzigartige Situation sind vielfältig. Viele von Barlows Skulpturen konnten wegen ihrer Grösse und Beschaffenheit nicht erhalten werden. Denn es gab dafür weder Stauraum noch Geld und offenbar auch keine Käufer. Das änderte sich erst Anfang 2000, als sich Institutionen, Sammler und Galerien für die Künstlerin zu interessieren begannen. Ein zweiter Grund liegt in der Beschaffenheit der Kunst selbst. Barlow vertritt dezidiert die Haltung einer klassischen Bildhauerin. Es geht ihr um die Skulptur, um ihre Bestandteile, ihre Möglichkeiten, Geschichte und Widersprüche. Dabei verwendet sie jedoch Materialien, Formen und Farben, welche immer wieder mit den klassischen Vorstellungen von Skulptur brechen: Statt Bronze oder Marmor sind es Pappkarton, roher Zement und Bauholz, statt gediegenen Volumen sind es zerklüftete und rohe Gebilde und statt dass die Farbe vereint, besänftigt und dekoriert, bricht sie auf, macht sie deutlich und entwickelt ein Eigenleben. Daraus aber beziehen ihre Werke eine Spannung wie wenig andere – womit es noch länger brauchte, bis ihre formalen und skulpturalen Qualitäten wahrgenommen wurden. Barlows Kunst verteilt keine Komplimente, sie verweigert sich der Bewunderung, sie stellt sich in den Weg und der Architektur entgegen und widersetzt sich gängigen Vorstellungen von Wert, Geschmack und Status. Dieser Widerstand wiederum verleiht ihr eine politische Dimension.

Die Ausstellung in der Kunsthalle Zürich heisst *demo* – wie in *demo*-lieren, *Demo*-kratie oder *Demo*-nstration. Unter der Leitung der Künstlerin wurden zwei massive skulpturale Interventionen aufgebaut. Es beginnt im 2. Stock mit einer Skulptur, die drei Räume in Beschlag nimmt und von den Besucherinnen und Besuchern eine «körperliche» Betrachtung einfordert: Wir müssen aufpassen, nicht zu stolpern, wollen aber den Kopf immer gegen die Decke richten. Denn dort sind die Skulpturen angebracht, schwebend eingelassen in ein Dickicht von Latten und Pfählen. Manchmal denken wir, alles zu sehen, dabei haben wir den Überblick längst verloren. Hier wird einseh- und erfahrbar wie Skulptur funktioniert, wie sie sich im Gehen erschliesst (und wieder entzieht), wie sie mit Architektur spielt, ihr widerspricht und gegen sie antritt. Und wie banalste Materialien durch Formgebung brillieren und unsere Sehweisen auf den Kopf stellen.

Im 3. Stock ändert sich alles. Dort betritt man die Kunsthalle sozusagen von der falschen Seite, das heisst vom Notausgang her. Dieser führt in einen

geschlossenen Raum, darin befindet sich ein Ding zwischen Bühne, Podium und Skulptur. Von dort aus bietet sich den Besucherinnen und Besuchern durch röhrenartige Löcher in der Wand einen Blick auf eine sich über den Boden ausbreitende Skulptur aus zerstörten Wandelementen, heruntergerissem Isolationsmaterial und verbogenen Aluminiumkanälen. Es ist eine Art apokalyptische Landschaft, die sich nie ganz erschliessen lässt, es ist eine tonnenschwere Skulptur, die sich uns entzieht und selber aber auch bedroht ist: Im Hintergrund werden nämlich wegen Renovationsarbeiten während der Ausstellung die Wände entfernt und neu aufgebaut. Baustaub wird die Landschaft bedecken, Lärm wird herüberdringen und Arbeiter werden manchmal sichtbar sein – bevor das Werk am Ende der Ausstellung entsorgt wird. Damit verschränken sich in der Kunsthalle Zürich erstmals die so zentralen Momente von Barlows Karriere und Kunst: Die Skulptur als Fremdkörper, als Abwesenheit und Schatten.

2017 vertritt Phyllida Barlow Grossbritannien an der Biennale von Venedig.

Daniel Bauman,
Direktor und Kurator

The British sculptor Phyllida Barlow has had a strange and unique career up to now. Born in 1944 in Newcastle upon Tyne, her first exhibition was held at the legendary ICA (Institute of Contemporary Arts) in London in 1965. Throughout the following five decades, Barlow created an extensive oeuvre, which has—with few exceptions—not survived, and will largely remain inaccessible forever. Today Barlow’s art is widely recognized, collected and appreciated—a recognition, however, which started only about ten years ago.

The reasons for this art-historically unique situation are manifold. Many of Barlow’s sculptures could not be kept due to their size and material nature, due to lack of storage space and money, and the absence of collectors. This only changed after 2000, when institutions, curators, collectors and gallerists started to look more closely at her work and were ready to assess and discuss its seemingly contradictory nature. Her art is focusing on the basic components of sculpture, its history, possibilities, and discrepancies. At the same time she uses materials, forms and colors that spectacularly break with established ideas of sculpture: Instead of bronze or marble, Barlow uses cardboard, raw cement, mesh wire, and timber. Instead of solid volumes she creates ragged and raw structures, and instead of using color to unify, smooth over, or decorate the surfaces, she uses color to distinguish, set apart, and create divergence. The resulting work is thrilling, challenging and possesses qualities that have gone unrecognized far too long.

The exhibition at Kunsthalle Zürich is titled *demo*—such as in *demo-lition*, *demo-crazy*, or *demo-nstration*. Under the guidance of the artist, two massive sculptural interventions have been installed at Kunsthalle Zürich. The exhibition starts on the second floor with a sculpture that occupies all three gallery spaces and demands downright “physical” attention: We must be careful not to trip while trying to look up at the ceiling constantly. We might miss the sculptures otherwise, suspended above ground, embedded in a thicket of frames and stakes. At times, for an instant, we believe everything comes into view, when in reality we have already lost track long ago. Here, now, sculpture becomes palpable: how it functions, how it unfolds in front of the viewer while he or she moves around it (and withdraws again), how it plays with the architecture, contradicting and competing against it. How banal materials brilliantly take shape and turn things upside down.

Everything changes on the third floor. Upon entering Kunsthalle Zürich from the back, through the emergency exit, as it were, we find ourselves in a sealed-off space. In it there is an object, perhaps a stage, a platform, a sculpture, from where visitors are invited to look through tubular holes in the walls onto another sculpture, made of ruined wall elements, torn-down isolation material, and bent and twisted aluminum columns. This apocalyptic landscape and heavyweight sculpture, inaccessible beyond the offered glimpses, is nevertheless exposed in a different way: directly behind it the outside walls are currently being torn out and rebuilt as part of the building’s refurbishment.

Builder's dust will cover the landscape, construction noise will penetrate the walls, and the workers may come into sight—and in the end the work will be disposed of. Thus, in Zurich, central themes of Barlow's career and art come together: a sculpture as intrusion and the question of its disappearance, or shadow.

Phyllida Barlow will represent Great Britain at the Venice Biennale 2017.

Daniel Baumann
Director and Curator

Das Gespräch zwischen Phyllida Barlow und Nicholas Cullinan fand 2011 in London statt. Eine längere Version des Interviews wurde in *Mousse Magazine* veröffentlicht.

NICHOLAS CULLINAN: Die Installation deiner Werke ist oft absichtlich hinderlich für die Betrachterin oder den Betrachter. Die Art, in der man gezwungen wird, sich einen Weg um die Skulpturen zu bahnen, erinnert mich an die Korridore von Bruce Nauman aus den späten 1960er Jahren. Bei dir bin ich mir aber nie ganz sicher, ob es sich um Promenaden oder Barrikaden handelt. Deine Werke erinnern mich an ein berühmtes Zitat von Barnett Newman, eine Skulptur sei 'das Ding, über das man stolpert, wenn man einen Schritt nach hinten macht, um ein Gemälde betrachten zu können.' Glaubst du, dass uns Skulpturen als Stolpersteine in den Weg gelegt werden?

PHYLLIDA BARLOW: Am Anfang meines Kunststudiums war die Bildhauerei eine aufregende Entdeckung. Später begeisterte mich die Vorstellung von Skulptur als Sprache. Das umfasste mehr als nur eine wortwörtliche Körperlichkeit: Es verwandelte alles in ein materielles und physisches System, insbesondere die nicht-visuellen Erfahrungen von Zeit, Ort, Hitze, Kälte, Geruch, Dimension und dazwischen Haltung, Einstellung, Stimmung, Atmosphäre, Verschiebung, Verlagerung und Abwesenheit. Als ich angefangen habe, mit Ton zu arbeiten war ich fasziniert davon, dass man ein Objekt zum Verschwinden bringen kann. Ich lernte, dass beim Giessverfahren die Gussform den Abdruck eines Tonobjekts erhält, bevor der Ton dann wieder herausgenommen und damit zum Verschwinden gebracht wird. Wenn man die Gussform nun füllt, dann entsteht ein anderes Objekt, das die ursprüngliche Tonfigur ersetzt. Das war für mich wie ein Zaubertrick. Ich dachte darüber nach, dass die Dinge sowohl im Hier und Jetzt existieren und gleichzeitig bereits dabei sind zu verschwinden, unsichtbar zu werden, oder sich in Luft aufzulösen. Mir wurde bewusst, dass dies auch eine Rolle spielt, wenn wir um Dinge herum gehen. Das Objekt verschwindet die ganze Zeit, weil jede Ansicht auf das Objekt eine andere ist. Das Ding verschwindet und erscheint, wird verdrängt und ausgewechselt und verändert das Profil in jeder neuen Ansicht. Dies ist vergleichbar mit dem Akt des Verschwindens beim Giessen.

Die Dichte und das Gewicht eines Objekts, das uns den Weg versperren und uns behindern kann, das wir aber auch in Sekundenschnelle überwunden haben, indem wir daran vorbeigegangen sind, und das nun etwas anderes geworden ist, sich verändert hat oder verschwunden ist: Sogar in der Landschaft kann man etwas, das so massiv oder gewaltig ist wie ein Berg, überwinden oder besteigen. Wenn man oben steht, dann sieht man den Berg nicht mehr. Er ist verschwunden.

Skulptur funktioniert in mancher Hinsicht wie andere Dinge in der Welt, die keine Skulpturen sind. Aber als Sprache eröffnet die Skulptur die Möglichkeit der konstanten Manipulation unserer Beziehung zu Ort, Raum und Zeit. Dazu kommt, dass sie sich selbst immer wieder neu formiert, einer kontinuierlichen Metamorphose unterlegen ist, nämlich dann, wenn wir eine Skulptur antreffen und darum herumgehen.

Bruce Naumans Korridore werfen die Frage auf, was ein Objekt sein könnte. Ist es der leere Raum des Korridors, der eine Art Nicht-Objekt ist, oder sind es die Wände, die diesen leeren Raum überhaupt bedingen? Hier ist die Skulptur als Sprache in ihrer destillierten Form sichtbar, indem sie die widersprüchliche Erfahrung der dinghaften Körperlichkeit vermittelt, bei der Raum und Zeit gleichzeitig materiell und emotional ist, unsichtbar und 'nicht da'. Um also deine Frage zu beantworten, ja, ich denke das Skulpturen auf eine Art Stolpersteine sind, allerdings eher psychologische und zeitliche als wortwörtliche.

NC: Deine Skulpturen sind oft mit leuchtenden Farben angemalt. Oft sind es grelle, industrielle und synthetische Farbmittel. Kannst du mir mehr über die Beziehung zwischen Skulptur und Malerei in deiner Arbeit erzählen? Ist das ein Fingerzeig auf die Spannung zwischen Monochromie und Polychromie in der Bildhauerei?

PB: Der körperliche Akt des Malens – Gesten wie Klecksen, Anschmieren, Anstreichen, Anspritzen – kann neben der Farbe mit unterschiedlichen Materialien erfolgen. Solche Handlungen wurzeln in meinen frühen Erfahrungen mit der Bildhauerei, als ich Ton und Gips verwendet habe. Bei Gips ist es wie mit jedem Material, das seinen Zustand von flüssig zu fest verändert. Es gibt nur einen begrenzten Zeitraum, in dem man handeln kann bevor sich das Material verhärtet. Es gibt eine inhärente Dringlichkeit beim Gebrauch dieser Materialien. Ich mag das Tempo. Ich mag, dass Schnelligkeit und impulsive Entscheidungen dabei wichtig sind. Wenn ich zurückdenke an zwei Arbeiten von mir aus den späten 1960er Jahren, dann sehe ich die Farbkleckse auf einem Zelt aus Leinwand und, in einem anderen Werk, auf vier kissenförmigen Objekten aus Fiberglas und Kunstharz. Ich erinnere mich an das anarchische Gefühl, das ich hatte, als ich einen abstrakten expressionistischen Malstil verwendete, um diesen Werken einen dekorativen Anstrich zu geben. Ich tat es mit Vergnügen, aber ich realisierte gleichzeitig, dass es eine Parallele gibt zwischen der Verwendung von Farbe als Oberfläche und der Verwendung von Gips oder Ton. Es war ein Nervenkitzel, der sich durch die Jahrzehnte erhalten hat! Ich habe aber auch seltsame Schuldgefühle wegen der Art, wie ich Farbe verwende, weil sie so dekorativ und schön anzusehen ist ... Es ist immer die letzte Handlung an einem Werk und suggeriert, zumindest mir, dass es immer weiter gehen könnte, dass da immer eine weitere Schicht kommen könnte, und noch eine ... Ich habe in den 1980er Jahren einige Werke gemacht, die einem solchen endlosen Oberflächen-

prozess ausgesetzt waren. Die Arbeiten sind wie Verkrustungen oder Schorf.

Zement- und Gipsschichten wirken wie Farbe auf mich – ein Farbmittel ohne Pigmente, roh und unbehandelt. Diese Oberflächen, die im erhärteten Zustand so kompromisslos endgültig sind, und so unbeständig im nassen Zustand, fügen dem Werk eine physische Schwere hinzu – jedoch ohne die Leichtigkeit der Geste zu verlieren, mit der sie geschaffen wurden. Ich liebe dieses Paradox. Die Festigkeit der Materialien in Kombination mit ihrer Verwundbarkeit durch die kleinste Handlung ... Die Farbigkeit, egal ob als Anstrich oder Textilie, ist wie eine Verkleidung, eine Verschleierung. Die nicht gerade subtilen Farben sind theatralisch und erregen Aufmerksamkeit. Ich möchte all die Aspekte des Schaffens aufgreifen, die in der Vergangenheit auf eine moralisierende Art nicht als Kunst angesehen wurden, obwohl das natürlich vielfach widerlegt wurde durch Künstler und Künstlerinnen wie Jeff Koons, Oldenbergh, Niki de Saint Phalle, Bourgeois, Steinbach – die Liste ist endlos. Dekoration, Nicht-Minimalismus, Unfertigkeit, grobes Gestalten, zusätzliche Farbe ... Ich finde es aufregend all die überflüssigen Prozesse zu erforschen, den Exzess und die unnötigen Extras. Leidenschaft sehe ich als eine Kraft an sich an. Dass ich die Werke anmale und diese leuchtenden Farben von der 'Strasse' nehme, ist ein grosser Teil dieses Prozesses – ein verschämter Luxus, den ich mir leiste, weil es mir gefällt.

NC: Deine Konstruktionen wirken oft wie eine gescheiterte modernistische Utopie, so wie sie zum Beispiel das Bauhaus verwirklichen wollte. Zum Beispiel erinnert mich deine Installation für den Kunstverein Nürnberg letztes Jahr (2011, Anm. d. Übers.) an Tatlins nie realisierte 'Monument der Dritten Internationale'. Sind diese Experimente der Avantgarde wichtig für dich?

PB: Die zwei wichtigsten Vorhaben, die ich in meiner über vierzig Jahre dauernden Laufbahn an Kunsthochschulen durchsetzen wollte, war die Studierenden zunächst zu fragen, welche Art von Experiment sie geplant hatten und ob es ein Ergebnis haben müsse. Mit anderen Worten, muss das aus dem Experiment entstehende Werk fertig werden? Die Kunstwerke, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhundert quer durch Europa entstanden sind, haben diese Qualitäten. So viele Arbeiten aus dieser Epoche hatten keine Vorbilder und waren deshalb in diesem Sinn authentisch 'neu'. Mit seinem Turm setzt Tatlin diese Kombination von Dreistigkeit und Fragilität fort, ebenso wie in seinen anderen kleinformatigen Arbeiten, die überlebt haben. Gabo, Archipenko, Picasso, ... all diese Künstler legen eine Furchtlosigkeit an den Tag, wenn es darum geht, ihre Gedanken in unmittelbare schöpferische Handlungen umzuwandeln. Tatlins Turm enthält all das – es ist beinahe eine absurde halsbrecherische Achterbahn, fast ein biblischer Turm zu Babel, eine Art Wolkenkratzer, vielleicht eine Abschussrampe und beinahe so vieles mehr. Innerhalb dieser Kollision von Referenzen

ist es letztendlich eine Vision der Zukunft. Es ist eine fesselnde Faszination mit dem Versuch und Irrtum und die unausweichliche Konfrontation mit der Erwartung und der Gefahr des immer möglichen Scheiterns, die für mich die sogenannte Avantgarde als solche definiert. Und es ist diese ungezügelt ideenreiche Spekulation der Möglichkeiten, die ich so aufregend finde.

NC: In dieser Hinsicht wäre die raumfüllende und allumfassende Skulptur / Installation von Schwitters 'Merzbau' ein wichtiges Referenzwerk für deine Arbeit, nämlich in der Art, in der es eine Parodie der städtischen Architektur darstellt – zum Beispiel im Vergleich zu deiner fiktiven Landschaft und den Requisiten der Banner, Brüstungen, Ladenschilder und gefallenen Sockel.

PB: Die Dimension ist ein Treffpunkt. Sie erlaubt uns einen Bezug herzustellen. Schau ich hinauf oder hinunter, hinein oder darunter? Kann ich halten, umarmen, berühren? Ist es ausserhalb meiner Reichweite? Wie gross ist gross, oder wie klein ist klein? Massstab ist eine Illusion. Es ist ein Instrument, um der Banalität grossartige Bedeutung zu verleihen. Dabei ist Grösse, die tatsächliche Grösse von irgendetwas, unanfechtbar, schlicht und einfach Realität. Meinen Arbeiten ist die 'Grösse' eingeschrieben. Ich mag 'Grösse'. Parodie der städtischen Architektur gefällt mir aber als Beschreibung. Ich bin mir nicht sicher, ob meine Prozesse der Substitution, der Stellvertretung, des Fakes und der 'schlechten Kopie' der Dinge im ständigen Wandel, gleich ob urban, menschengemacht oder natürlich, als Parodie gelten würden. Ich glaube, dass es mehr um Ersatz geht für das richtige Ding, im Sinn eines Ersatzdarstellers. Womöglich wird hier wieder der Prozess der Bildhauerei aufgegriffen und diese Idee des Austauschs: Im Giessverfahren wird Ton gegen ein anderes Material wie Gips oder Zement ausgetauscht. Es schwingt da auch diese Frage nach dem Status der Dinge mit. Hat ein Bühnenrequisit aus Pappmaché einen geringeren Wert als das eigentliche Ding, das es darstellen will? Dies führt mich zurück zur Idee der Täuschung oder Annäherung. Ich interessiere mich für die Ungenauigkeit und für Dinge, die gerade so funktionieren. Wenn ich etwas kopiere, das ich auf der Strasse gesehen habe, oder in der Umgebung und ich es nur dem Gedächtnis nach reproduziere, dann hat das etwas Absurdes an sich. So, als ob meine Herangehensweise von Anfang an nur das Nächstbeste hervorbringen könnte. Ich liebe diese Ungewissheit, nicht zu wissen, was die Dinge, die ich mache, wirklich sind, welchen Status sie haben und wie dies im Verhältnis steht zu meiner Enttäuschung mit dem ernsthaften Kanon der modernistischen Bildhauerei. Ist eine Skulptur schlussendlich immer nur ein Fake?

NC: Ein System der Brüche ist deinem Werk sichtbar eingeschrieben. Findest du die Materialien, die zur Idee passen oder geben die Materialien selbst vor, was du daraus machst?

PB: Zweckmässigkeit war schon immer essentiell: Die schnellstmögliche Umsetzung hat erste Priorität für jeden Schritt in der Herstellung gehabt. Ich finde die Ausführung nicht leicht, und habe sie auch noch nie leicht empfunden. Daneben bin ich sehr tollpatschig. Ich denke, dass diese zwei Dinge – meine Unbeholfenheit und mangelnde Geschicklichkeit – einen starken Wunsch nach Stabilität, Befestigung und Stille generieren. Ich glaube, dass ich darum eine Faszination für diese Materialien habe, die anfangs aus losen, trockenen Partikeln bestehen, wie Zement oder Gips, um dann flüssig und schlussendlich hart zu werden. Aber natürlich zeigt sich in den Pfützen, dem Durcheinander und den Brüchen, die so sehr zu der Art dazugehören, wie ich Dinge mache und wieder rückgängig mache, auch eine Unruhe darüber, was für ein Objekt ich eigentlich durch all diese Vorgänge und Materialien fassen möchte, und ob mir das jemals glücken wird. Zu Beginn sind die Materialien da, um das zu tun, was ich von ihnen möchte, aber am Ende sträuben sie sich, schlagen zurück und tun doch, was immer sie wollen. Ich stehe dann mittendrin und genieße den resultierenden Konflikt entweder oder versuche ihn beizulegen. Ich weiss bei keinem Werk im Vorhinein, welche Herangehensweise gewinnen wird.

NC: Im April (2012, Anm. d. Übers.) wird das Henry Moore Institute in Leeds Zeichnungen von dir in einer Ausstellung zeigen. Kannst du mir mehr über den Nutzen der Zeichnung in deiner künstlerischen Praxis erzählen und wie du die Beziehung von Skulptur und Zeichnung generell siehst?

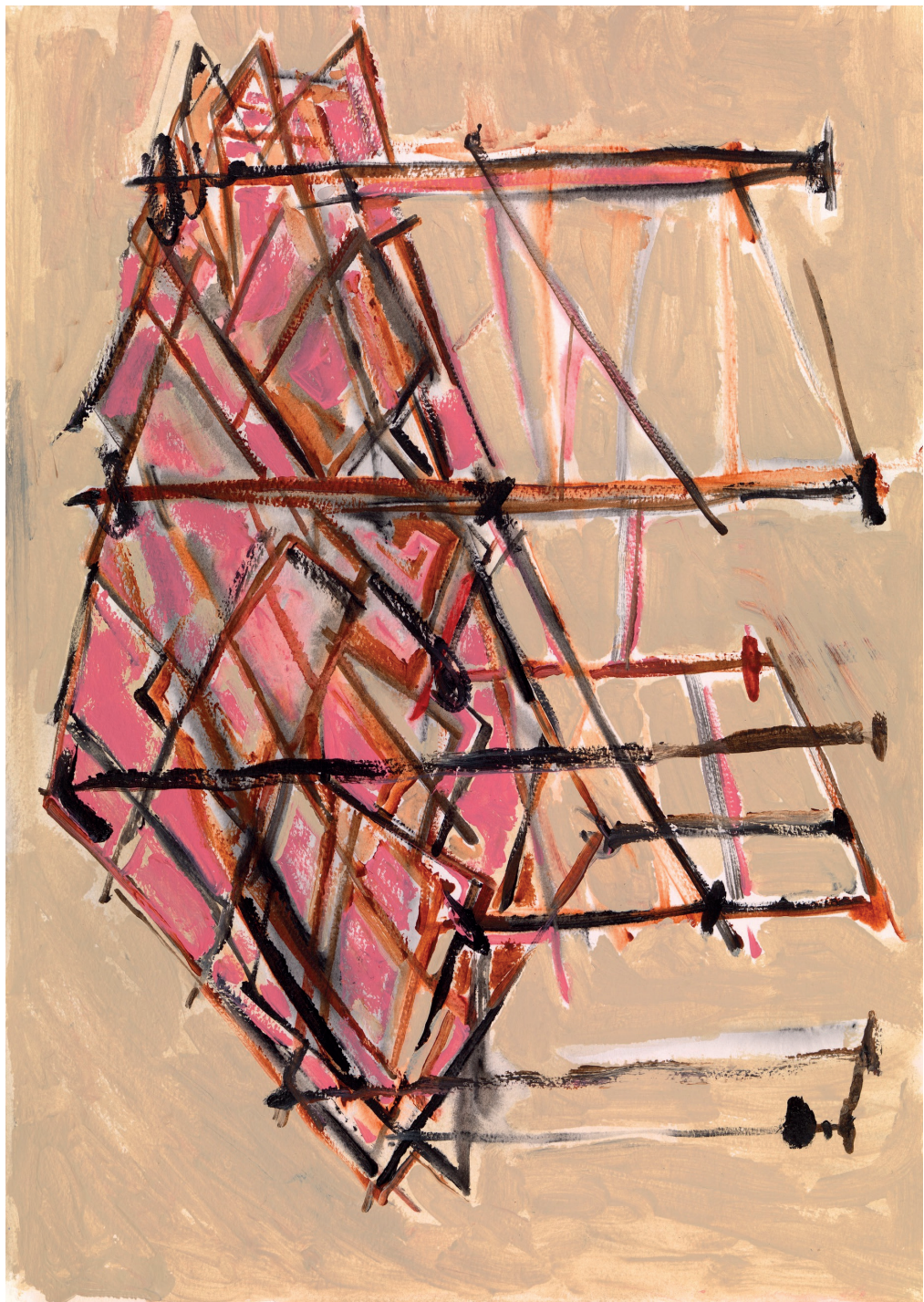
PB: Zeichnung kann, wie mein Gebrauch von Material und Vorgängen, zweckdienlich sein. Es ist eine Möglichkeit, um mir Informationen darüber zu verschaffen, wie ein Werk gemacht werden kann und welche Materialien nötig sind. Sind es lange Holzlatten, Stoffbahnen, Pressholzplatten, Polystyren, Gips, Zement, oder etwas anderes? Zeichnung ist eine Möglichkeit, um Dinge auszutesten. Aber dann schlägt es um und wird zu einer Chance, um mir Momente und Ansichten von Objekten, Orten, Räumen und sogar von Zeit wieder in Erinnerung zu rufen. Das Gedächtnis ist eine wunderbar ungenaue Quelle. Wenn man etwas aus der Erinnerung zeichnet, dann geht es nicht darum, korrekt zu sein. Es geht darum, zu lügen, eine halbe Erinnerung zu vervollständigen und in etwas zu verwandeln, das ich gerne hätte. Ich bin fasziniert vom nächtlichen Anblick von Objekten – sowohl im künstlichen Strassenlicht zum Beispiel, als auch in der Dunkelheit. Viele meiner Zeichnungen basieren darauf, dass ich Dinge bei Nacht anschau. Und das Zeichnen dauert an ... Allerdings, vor einigen Wochen, als ich mein Zeichnungsarchiv aus den 1960er Jahren bis zur Gegenwart durchgegangen bin, da habe ich festgestellt, dass ich ein regelrechtes Vokabular an Bildern besitze. Es war ein Schock und eine lehrreiche Erfahrung, festzustellen, dass ich die Formen, Strukturen, Orte und Gestalten, die ich in den 1960er Jahren gezeichnet habe, auch heute noch zeichne. Es erinnert mich daran,

dass ich keine Künstlerin bin mit einem endlosen Repertoire an Ideen. Ich würde sogar so weit gehen, zu sagen, dass ich nicht einmal weiss, was eine Idee ist. Ich glaube, dass ich ein Archiv von Sinneseindrücken verschiedener Formen angelegt habe. Sie sind gespenstergleich, nicht ganz konkret, aber sie tauchen wieder und wieder auf. Zeichnung ist die direkteste Art, in der ich diese obsessiven Gedanken bannen und festhalten kann.

NC: Die Idee des 'Unfertigen' in der Kunst interessiert mich mehr und mehr. Diese Spannung zwischen dem Fertigen und Unfertigen scheint relevant zu sein für deine Arbeiten. Wann ist ein Werk für dich fertig?

PB: Diese obsessiven, jahrelangen Überlegungen zur Sinneswahrnehmung der Form im Gegensatz zum Abbild der Form hängt mit diesem Streben zusammen, das kein Ende findet. Die Wiederholungen in der Arbeit und das darin angelegte Interesse an Höhe, Simulation, Materialität und Zweckmässigkeit haben auch mit Schnelligkeit zu tun, damit, dass man etwas rasch beenden will, weil es vielleicht notwendig wird, danach wieder etwas daran zu ändern. Meine Unsicherheit wurzelt in der Freude an der Möglichkeit, etwas gleichzeitig zu erschaffen und zu zerstören, etwas hinzuzufügen und wegzunehmen, zu konstruieren und abzubauen. Es ist eine unruhige Art zu arbeiten und vielleicht eine Art persönliche und politische Auseinandersetzung mit den bewohnten und unbewohnten Umgebungen, sowohl den natürlichen als auch künstlich geschaffenen. Es gibt immer den konstanten Wandel, immer erschreckenden Verlust und zweifelhaften Gewinn, die Unvereinbarkeit und das Paradox. Dinge kommen und gehen. Ich möchte mich mit der Möglichkeit beschäftigen, nicht mit dem Resultat. Das Werk ist nie fertig. Wenn es keine Zeit mehr gibt, dann lasse ich es los.

Phyllida Barlow und Nicholas Cullinan in: *Mousse Magazine*, Ausgabe 30, September / Oktober 2011, S. 63-71. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung. Übersetzung Rebecka Domig.

















Nicholas Cullinan spoke with Phyllida Barlow in London in 2011. A longer version of this interview consequently appeared in *Mousse Magazine*.

NICHOLAS CULLINAN: The installation of your works is often deliberately obstructive to the viewer. The way you are forced to make a detour to walk around them reminds me somewhat of Bruce Nauman's corridors from the late 1960s, but instead, I am never sure if your works are promenades or barricades. They remind me of the famous quote by Barnett Newman, that sculpture is 'a thing which you trip over when you walk backwards to view a painting'. Do you think sculpture exists to trip us up?

PHYLLIDA BARLOW: When I first went to art school, the most exciting thing was to discover sculpture. Later on, I was even more enthralled by sculpture as a language. This embraced more than just literal materiality: it transformed anything and everything into materiality and physicality, and in particular the non-visual experiences of time, place, heat, cold, smell, dimension, in-betweenness, stance, posture, mood, atmosphere, dislocation, absence, and displacement. When I first started to work with clay, I was intrigued that you could make an object disappear. This was through learning the casting process where a mould takes a print of the clay object, the clay is then removed and the object has vanished. Then by filling the mould a different object displaces and replaces the original clay form. This was like a conjuring trick. It made me think of objects as both here and now—visible and physical - and also about to disappear, to vanish, to become invisible. I realized that this relates to the way we walk around objects, where the object constantly disappears because every view of the object is different: the object is constantly disappearing and appearing, of being displaced and replaced, changing itself as each different profile is revealed. This corresponds with the disappearing act in casting.

The solidity and weight of an object which can block our way and obstruct us but which, in no time at all, is something that we have walked past, and then whatever it was, has disappeared, changed, become something different. Even within the landscape, something as massive or immovable as a mountain, when you are actually on it, you cannot see it, so it has also disappeared.

Sculpture performs in some ways like objects in the world that are not sculpture. But as a language, it enables this constant manipulation between something being there to disrupt our relationship with place, space and time and for it to also be re-forming itself, to be constantly metamorphosing, as we encounter and walk around it.

Bruce Nauman's corridors beg the question of where is the object? Is it the empty space of the corridor, which is a sort of non-object, or

is it the walls that actually make the empty space. This is sculptural language at its most succinct conveying the contradictory experience of the physicality of the object itself whose space and time are equally physical but entirely sentient, invisible and 'not there'. So yes, in answer to your question, sculpture exists to trip us up, psychologically and temporally so rather than literally.

NC: Your sculptures are often painted in bright colours. These tend to be gaudy industrial and synthetic paints. Can you tell me more about the relationship between sculpture and painting in your work? Is this a play on the tension between monochrome and polychrome in sculpture?

PB: The physical act of painting—the daubing, smearing, stroking, splashing gestures can be done with many materials as well as paint. Those actions go back to my early encounters with making sculpture and using clay and plaster. With plaster, as with any liquid to solid material, there is limited time to do what has to be done before the material sets solid. There is an inherent urgency in using these materials. I like this speed. I like the emphasis on quickness and impulsive decision-making.

Looking back at two works of mine from the late 1960s, I see the daubed paint on a canvas tent-like structure and, in another work, on four fiberglass and resin pillow-like forms. I remember the anarchic feeling of using an abstract expressionist painting style as a decorative 'finish' for these works, and the delight in doing so, but also realizing there was a link between using the paint as a surface in the same way as I might handle plaster or clay. It was a thrill that has sustained throughout the decades! But I have a strange guilt about how I use paint and colour because it is so decorative, and so sensually pleasurableit is always the last action to be done to a work and suggests, for me, that it could go on forever—that there could always be another layer, and anotherI made some works using this endless surface process in the 1980s so the works were like encrustations, scabs ...

The cement and plaster layers act like paint for me ...a paint without pigment ...raw and undressed. These surfaces which are so uncompromisingly solid when set, and so volatile when wet, add physical weight to the work but also retain the lightness of the gesture of its application. I love this paradox: the solidity of these materials combined with their vulnerability to the slightest action ...

The colour, whether it is through paint or fabric, is a dressing up, and a covering up. The unsubtle colours are attention seeking and theatrical. I want to embrace all those aspects of making that, historically, have been sort of morally questioned as not being within the domain of fine art, although of course overturned many times by artist such as Jeff Koons, Oldenbergh, Niki De Saint-Phalle, Bourgeois, Steinbach—the list is endless. So decorativeness, non-minimalism, unfinishedness, rough making, adding on paintall these processes

which are in excess, unnecessary extras, are exciting to explore and take on indulgence as a force in its own right. Painting the works and using these bright 'street' colours is very much part of that process—a guilty luxury borne out of pleasure.

NC: Your constructions often seem to have something of modernism's failed utopias about them, as striven for by groups such as the Bauhaus. For example, your installation at the Kunstverein Nürnberg in Nuremberg last year [2011, ed.] reminds me of Tatlin's never-realised 'Monument to the Third International'. Are these avant-garde experiments important for you?

PB: The two most significant activities I wanted to promote over my forty years of working in art schools, was firstly to ask of a student, what kind of experiment they were planning and secondly, does the experiment have to have a conclusion. In other words, does the resulting work have to be finished?

The works of the early twentieth century produced across Europe hold these qualities. So many of the works produced at that time had no precedence and, in that sense, were authentically 'new'.

Tatlin's monument / tower, along with other small works of his that have survived or which there are some kind of frail record, have this combination of audacity and fragility. Gabo, Archipenko, Picasso ...all these artists evidence a fearlessness in how to render their thoughts into immediate acts of making. Tatlin's monument / tower sustains all that—it is absurdly almost a helter-skelter fairground object, almost a Biblical tower of Babel, almost a skyscraper, almost a launching pad and almost much more. But with this collision of references it is ultimately a vision of the future.

It is the compelling allure of the trial and error processes and the inevitable confrontation with expectation and the threat of ever-possible failure, which defines the so-called avant-garde for me. And it is that unbridled imaginative speculation of possibility that I find so exciting.

NC: On that note, the environmental, all encompassing sculpture / installation of Schwitters' 'Merzbau' would seem to be an important reference point for your practice, and the way it constructs a parodic architecture of the city, for example your fictive landscape and props of banners, parapets, shop signs and fallen columns.

PB: Dimension is a meeting point. It offers a relationship. Do I look up or down, into or under? Can I hold, embrace, touch? Is it beyond my reach? How big is big, or how small is small? Scale is an illusion. It is a device to make the banal become astonishing. But size, the actual size of something, is unappealingly factual and a reality. 'Size' is rooted in what I make. I like 'size'.

I like the phrase parodic architecture. I am not sure that my processes of substitution, surrogacy, fakery and 'bad copying' of things

in a state of flux, whether that is urban, manmade or natural, have been about parody. I think it's been more about substitution—or like understudies, not the real thing. Perhaps this goes back to sculptural processes and an idea of exchange - clay being exchanged for another material like plaster or cement in the casting process. Also questioning the status of things, whether a theatrical prop made out of papier-mâché has a lower status than the original object it is pretending to be. So this brings me to notions of pretence and approximation. I am interested in inaccuracy, and things only just working. Copying something seen on the street, or in the rural environment, using my memory to remake it, has an absurdity about it. It is as though, from the outset, my processes will always result in a 'second best' object. I love this uncertainty as to what the things I make really are, what their status is and how this relates to disenchantment with the seriousness of the canon of modernist sculpture. In the end, is a sculpture always a kind of fake?

NC: The method of facture is inscribed and obvious upon the work. Do you find the materials to fit the idea or do the materials themselves structure what you make?

PB: Expedience has always been essential: the easiest way of doing something has been the first priority for any act of making. I don't find making easy, and never have. Also I am very clumsy. I think these two things - clumsiness and a lack of adroitness- combine to generate a desire for stability, to fix something, to make it still. I think that's why I have a fascination for those materials, which go from being a powder and dry, like cement and plaster, to a liquid which then solidifies. But of course the spillages, the mess, the breakages, which are so much part of how I make things and unmake things, describe a restlessness about what kind of object I am trying to find through these processes and materials, and if that will ever happen. So initially the materials are there to do what I think I want them to do but in the end they seem to fight back and do what they want to do. I seem to be in the middle, either enjoying the conflict between these two encounters or attempting to reconcile them. I am never sure which is going to win for which work.

NC: Next April [2012, ed.] the Henry Moore Institute in Leeds will mount an exhibition of your drawings. Can you tell me a little more about the generative role of drawing within your practice and the relationship between sculpture and drawing more generally as you see it?

PB: Drawing, like my use of materials and processes, can be expedient. It's a way I can inform myself of what is needed to make a piece of work, quite literally what materials are required. Is it to be lengths of timber, rolls of fabric, sheets of ply, polystyrene, plaster, cement, or what? Drawing is a way to work things out. But then it can flip into

being a means of recalling glimpses of objects, places, spaces and even time. Memory is a wonderfully inaccurate resource. Drawing from memory is not about trying to be exact. It's about telling a lie, enjoying the half remembered and distorting something into what I would like it to be. I am fascinated by objects at night, both where there is some artificial street lighting for example or when it is pitch black. A lot of the drawings come from looking at things at nighttime. Drawing is continuous ... However, a few weeks ago, when I was going through my archive of drawings from the 1960s to the present, I came face to face with my vocabulary of images. It was a shock and a salutary experience to realize that the forms, structures, spaces, shapes I was drawing in the 1960s, I am still drawing now. It makes me realize that I am not an artist with a repertoire of many different ideas—in fact I would go as far as to say that I have no idea of what an idea is. I think I have an archive of sensations of forms, phantom-like, not quite there, but which reoccur again and again. Drawing is the most direct way I can exorcise these obsessive thoughts.

NC: I am increasingly fascinated by the concept of the 'unfinished' within art. This tension between finish and unfinish seems germane to your constructions. When is a work finished for you?

PB: These obsessive thoughts, from over the years, of the sensations of forms, rather than the images of forms, relates to a pursuit, which does not have a finish. The repetitions in the work and their concerns with height, fakery, materiality, expediency of making are also focused on speed, of getting things done quickly because changes might need to be made. My uncertainty is rooted in the delight of the possibility of being able to simultaneously construct and break down, to build and destroy, to add and remove. It is a restless approach to making and possibly has a kind of personal, political association with inhabited and uninhabited environments, both natural and manmade - that there is always constant change, and there is always terrifying loss and dubious gain, and inconsistency and paradox. Things come and things go. I want to engage with possibility, not finality. The work is never finished. When time's up, I let it go.

Phyllida Barlow and Nicholas Cullinan, in: *Mousse Magazine*, Issue 30, September / October 2011, pp. 63–71. Reprinted with permission.

„Skulptur funktioniert in mancher Hinsicht wie andere Dinge in der Welt, die keine Skulpturen sind. Aber als Sprache eröffnet Skulptur die Möglichkeit der konstanten Manipulation unserer Beziehung zu Ort, Raum und Zeit. Dazu kommt, dass sie sich selbst immer wieder neu formiert, einer kontinuierlichen Metamorphose unterlegen ist, nämlich dann, wenn wir eine Skulptur antreffen und darum herumgehen.“

sagt Phyllida Barlow im Interview mit Nicholas Cullinan (S. 10). Wir wollen mehr wissen: In einem Künstlergespräch im Februar teilt Barlow ihre Ansichten und Einblicke aus fünf Jahrzehnten skulpturaler Praxis sowie ihre Gedanken zur aktuellen Ausstellung in der Kunsthalle Zürich. In einem Konzert im Januar interpretiert der Zürcher Komponist Hans-Peter Frehner (ensemble für neue musik zürich) «Klang-Emissionen» dieser Ausstellung. In einer Reihe kostenloser öffentlicher Führungen von und mit unserem Team sowie mit zwei jungen Künstler/innen fragen wir uns gemeinsam: Welche Metamorphosen durchlaufen wir selbst, wenn wir Skulptur antreffen? Unsere Workshops für Familien und Schulen überführen dies ins Praktische und erforschen einige Techniken des Bildhauens, um herauszufinden, ob wir die Materialien, wie sie Barlow verwendet, auch selbst manipulieren können. Ein Seminar mit Studierenden der F+F Schule für Kunst und Design, dessen letzte Sitzung allen offen steht, untersucht die Bedingungen der Entstehung dieser Ausstellung: Was genau sind der Ort, der Raum und die Zeit, die die Kunsthalle Zürich zum Einsatz bringt? Und schliesslich testen wir in unseren beliebten Pop Up Yoga-Stunden in und um Barlows Werken, wie wir auch den eigenen Körper wie Skulptur neu formieren können. Wir freuen uns, all dies gemeinsam mit Ihnen herauszufinden!

Künstlergespräch

It mustn't be sculpture

Mit Phyllida Barlow, Künstlerin, und Daniel Baumann, Direktor und Kurator

- Fr., 03.02., 18:30–19:30 (auf Englisch)

Konzert

Klanginstallation IX, 2016 / 2017

Uraufführung von Hans-Peter Frehner (Komponist) ensemble für neue musik zürich

Mit Hans-Peter Frehner (Flöte), Manfred Spitaler (Klarinetten), Philipp Schaufelberger (E-Gitarre), Viktor Müller (Keyboards & Zimbeln), Sebastian Hofmann (Elektronik, Turntables & Perkussion), Lorenz Haas (Schlagzeug), Urs Bumbacher (Violine), Nicola Romanò (E-Violoncello)

Während des Aufbaus von Phyllida Barlows raumgreifender Skulptur im 2. Stock der Kunsthalle Zürich und den Interaktionen der Bildhauerin mit den Bauarbeiten in der Aufstockung macht der Zürcher Komponist Hans-Peter Frehner Audioaufnahmen der dabei entstehenden «Klang-Emissionen». Anschliessend im Studio produziert, entsteht eine 8-Kanal-Klang-Collage, die in der Uraufführung von in allen «kunstbebauten» Räumen verteilten Musiker/innen als *Klanginstallation IX* bespielt wird.

- Fr., 27.01., 20:00–21:00

Öffentliche Rundgänge

Mit Seline Fülcher, Kunstvermittlerin

- Do., 03.11., 18:30–19:30

Mit Jan Hofer, Künstler

- Do., 08.12., 18:30–19:30

Mit Sveta Mordovskaya, Künstlerin

- Do., 19.01., 18.30–19.30

Mit Daniel Baumann, Direktor und Kurator

- So., 19.02., 15:00–16:00

Familien-Nachmittage

Mit was für Materialien arbeitet Phyllida Barlow? Was erzählen ihre Skulpturen? Wir verschaffen uns einen Einblick, wie diese Kunstwerke entstehen und bauen sie nach. Wir erschaffen eigene Kunstwerke in unserer Vermittlungswerkstatt – mit ungewohnten Techniken und leuchtenden Farben, so wie die 72-jährige Künstlerin es tut.

Mit Seline Fülcher, Kunstvermittlerin

Anmeldung an kids@kunsthallezurich.ch

Unkostenbeitrag CHF 20 / Familie (inkl. Ausstellungseintritte)

- So., 27.11., 15:00–17:00
- So., 18.12., 15:00–17:00
- So., 15.01., 15:00–17:00

Schulklassen-Workshops

Im stufengerechten Dialog (geeignet für Kindergarten bis Gymnasium) erschliessen wir die Ausstellung und nähern uns ihr in der Vermittlungswerkstatt auf praktische Weise: Mit Hilfe einfacher Materialien widmen wir uns – wie Phyllida Barlow – dem Thema Raum und gestalten gemeinsam eine Skulptur.

Mit Seline Füscher, Kunstvermittlerin

Anmeldung an kids@kunsthallezurich.ch

Unkostenbeitrag CHF 50 / Gruppe

- Jederzeit nach Vereinbarung, 90 Min.

F+F Seminar

Reality Check

Mit Daniel Baumann, Direktor und Kurator, und Julia Moritz, Kuratorin

Theorie & Vermittlung

Das Projektseminar *Reality Check* für Studierende der F+F Schule für Kunst und Design Zürich hat die Orientierung innerhalb der Arbeitsbereiche von Institutionen zeitgenössischer Kunst zum Zweck. Am Beispiel der Kunsthalle Zürich untersuchen wir Ausgangslagen, Annahmen und Abläufe hinter den Kulissen. Wir widmen uns Fragen der kuratorischen Recherche, künstlerischen Produktion und experimentellen Präsentation und suchen Wege, diese zu beobachten und uns anzueignen, für neue Ideen und die eigenen Fragen an den Betrieb Kunst. Die letzte Sitzung steht allen offen. www.ffzh.ch

- Mi., 09.11., 10:00–14:00

Pop Up Yoga

Mit Deddou Burkhard

Pop Up Yoga ist eine dynamische Abfolge von Asanas (Yoga-Stellungen), kombiniert mit anregenden Beats, Body Mudras (gestischen Übungen), Atemübungen und Spass. Pop Up Yoga findet an immer unterschiedlichen, ungewöhnlichen Orten statt – in unserer aktuellen Ausstellung auf und um die Werke von Phyllida Barlow und mit dem Team der Kunsthalle Zürich. Packen Sie Ihre Matte ein und registrieren Sie sich bei www.popupyoga.ch.

- Daten & Preise siehe auch www.kunsthallezurich.ch

Gerne arrangieren wir auch spezielle Führungen, Workshops und Gruppenbuchungen: info@kunsthallezurich.ch.

Theory & Programs

„Sculpture performs in some ways like objects in the world that are not sculpture. But as a language, it enables this constant manipulation between something being there to disrupt our relationship with place, space and time and for it to also be re-forming itself, to be constantly metamorphosing, as we encounter and walk around it.“

says Phyllida Barlow in the interview with Nicholas Cullinan (p. 23). We want to know more: How does the language of sculpture translate to the image (the drawing, documentation), the object world (the materials, the market), the subject (to us)? In an extensive artist talk Phyllida Barlow will share her insights from five decades of sculptural practice and articulate her ideas behind this exhibition. A concert by Zurich-based composer Hans-Peter Frehner (ensemble für neue musik zürich) will interpret the „sound-emissions“ of Barlow’s exhibition. A series of free public guided tours with our team, and two young artists will devise and discuss how we metamorphose ourselves when encountering sculpture. Our hands-on workshops for families and schools will explore several sculptural techniques. ‘What exactly is the place, space, and time at stake at Kunsthalle Zürich for this exhibition?’, asks a seminar for and with students of the F+F School for Art and Media Design Zürich, which you can join for the concluding session. And can we re-form our own bodies like sculpture? No better place to find out than during our popular Pop Up Yoga sessions in and around Barlow’s work. We look forward to figure it all out with you!

Artist Talk

It mustn't be sculpture

With Phyllida Barlow, Artist, and Daniel Baumann, Director and Curator

- Fri., 03.02., 6.30–7.30pm

Concert

Klanginstallation IX, 2016 / 2017

Premiere by Hans-Peter Frehner, Composer, ensemble für neue musik zürich

With Hans-Peter Frehner (flute), Manfred Spitaler (clarinets),
Philipp Schaufelberger (e-guitar), Viktor Müller (keyboards & cymbals),
Sebastian Hofmann (turntables & percussion), Lorenz Haas (drums),
Urs Bumbacher (violin), Nicola Romanò (e-violoncello)

During the installation of Phyllida Barlow's spacious sculpture on the whole 2nd floor of Kunsthalle Zürich and her interaction with the construction works on the 3rd floor, Zurich-based composer Hans-Peter Frehner takes audio-recordings of the „sound-emissions“. Subsequently produced at the studio, an 8-channel-sound-collage is created, which will be premiered by the participating musicians as *Klanginstallation IX* in all “art-constructed” gallery spaces.

- Fri., 27.01., 8–9pm

Guided tours

With Seline Füscher, Art Educator

- Thu., 03.11., 6.30–7.30pm

With Jan Hofer, Artist

- Thu., 08.12., 6.30–7.30pm

With Sveta Mordovskaya, Artist

- Thu., 19.01., 6.30–7.30pm

With Daniel Baumann, Director and Curator

- Sun., 19.02., 3–4pm

Family Workshops

With Seline Füscher, Art Educator

Entry CHF 20 / family (incl. exhibition tickets),

booking: kids@kunsthallezurich.ch

- Sun., 27.11., 3–5pm
- Sun., 18.12., 3–5pm
- Sun., 15.01., 3–5pm

School Workshops

With Seline Füscher, Art Educator

Entry CHF 50 / group, booking: kids@kunsthallezurich.ch

- 90 min., individual dates

Reality Check

With Daniel Baumann, Director and Curator, and Julia Moritz, Curator
Theory & Programs

The project-seminar *Reality Check* for students of the F+F School for Art and Media Design Zürich seeks to supply orientation within the various fields and daily businesses of institutions for contemporary art. By way of Kunsthalle Zürich as the main example we explore the preconditions, presumptions, and processes behind the scenes of exhibition making. We look into methods and questions of curatorial research, artistic production, and experimental presentation and look for ways to position our individual practices within this world of Art. The last session will be open for everyone. www.ffzh.ch

- Wed., 09.11., 10am–2pm

Pop Up Yoga

With Deddou Burkhard

Pop Up Yoga is a dynamic flow of asanas combined with uplifting beats, body mudras, breathing practices and fun—in ever changing locations, this time at Kunsthalle Zürich, in and around the work of Phyllida Barlow. Come and share your flow with us! Just register for a class and bring your own mat.

www.popupyoga.ch

- Dates & fees see www.kunsthallezurich.ch

We will be pleased to arrange special guided tours and workshops for you, also in English: info@kunsthallezurich.ch.

Impressum

Ausstellung / Exhibition

Direktor und Kurator / Director and Curator: Daniel Baumann
Presse, Kommunikation & Veranstaltungen / Press, Communication & Events:
Michelle Akanji
Ausstellungsmanagement / Exhibition Management: Rebecka Domig
Sponsoring & Development: Barbara Gerber
Content Developer & Administration: Lily-Pauline Koper
Leitung Administration / Head of Administration: Monika Milakovic
Kuratorin Theorie & Vermittlung / Curator Theory & Programs: Julia Moritz
Kunstvermittlung / Art Education: Seline Fölscher
Cheftechniker / Chief Technician: Attila Panczel
Techniker/innen / Technicians: Jöelle Allet, Soraija Baumgartner, Adrian
Eberhard, Boris Knorpp, Carol May, Thomas Ospelt, Gregory Polony, Jessica
Pooch, Roland Rüegg, Simon Rüegg, Florian Wagner
Team Barlow: Adam Burge, Sam Risley Billingham, James Taylor, Joel Wycherley
Kordinatorin Besucherservice / Coordinator Visitor Services: Julia-Faye
Mangisch
Empfang / Front Desk: Konstantinos Manolakis, Sveta Mordovskaya,
Joke Schmidt, Michael Zimmermann

Mit grossem Dank an Hauser & Wirth / With gratitude to Hauser & Wirth.

Ausstellungsführer / Exhibition Guide

Redaktion / Editor: Daniel Baumann
Koordination / Editorial Coordination: Michelle Akanji
Übersetzung / Translation: Rebecka Domig
Gestaltung / Design: Dan Solbach
Bilder / Images: Skizzen zur Ausstellung *demo* von / Drawings for the
exhibition *demo* by Phyllida Barlow, 2016 (Photographie / Photography:
Todd White); Installationsansichten von *demo* in der Kunsthalle Zürich /
Exhibition views of *demo* at Kunsthalle Zürich (Photographie / Photography:
Annik Wetter)
Druck / Print: OK Haller Druck AG

© 2016 Kunsthalle Zürich und die Autoren / and the authors









Kunsthalle Zürich
Limmatstrasse 270
CH-8005 Zürich
T +41(0)44 272 15 15
F +41(0)44 272 18 88
info@kunsthallezurich.ch
www.kunsthallezurich.ch

CHF 1.-