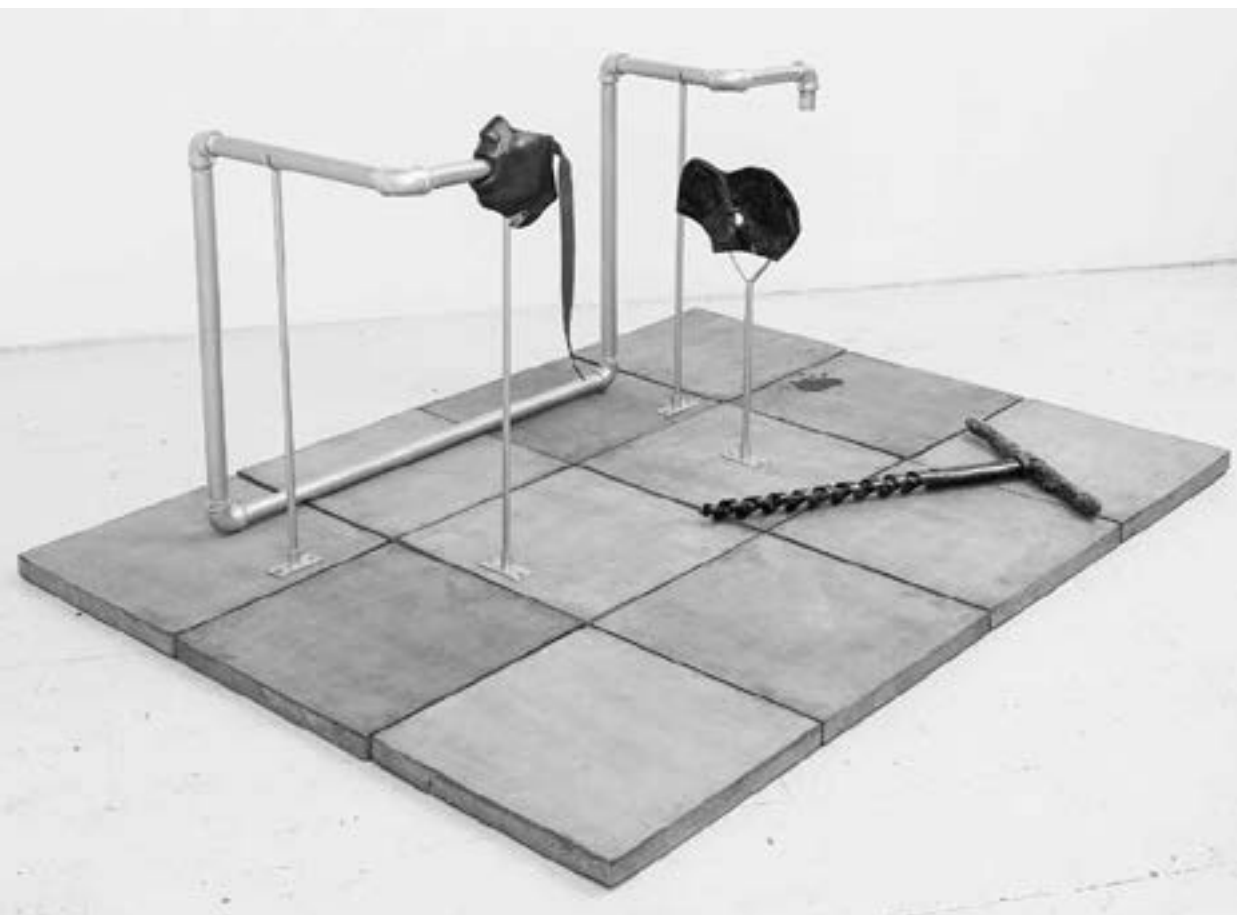


Die HFBK-Absolventin

Julia Phillips hatte in diesem Jahr eine Einzelausstellung im MoMA PS1 in New York und war auf der 10. Berlin Biennale vertreten. *Michael Diers*, bis 2017 Professor für Kunstgeschichte an der HFBK Hamburg, traf die Künstlerin in Berlin.



Julia Phillips, *Extruder*, Ausstellungsansicht, 2018, MoMA PS, New York, Foto: Kris Graves

Michael Diers: Du hast 2012 an der HFBK Hamburg Dein Diplom gemacht – wie ging es danach für Dich weiter?

Julia Phillips: Ich habe von 2013 bis 2015 meinen Masterabschluss an der Columbia University in New York gemacht. Davor war ich eineinhalb Jahre in Berlin – ich musste aus meiner Heimatstadt Hamburg endlich raus und Berlin ist einfach die größte Metropole Deutschlands. Ich habe in dieser Zeit nur eine einzige Videoarbeit produziert, weil ich viel mit anderen Dingen beschäftigt war. Einerseits mit CALL, einer feministischen Plattform, die ich mit anderen HFBK-Absolventinnen aus meinem Jahrgang gegründet habe. Und dann mit einem Netzwerk, das schon länger aktiv war hier in Berlin, *ff*, also die beiden *forte*-Zeichen aus der Musik. Außerdem habe ich mich mit Jobs über Wasser gehalten, unter anderem als Club-Rezeptionistin im Soho House. Über einen Kontakt hat es sich ergeben, dass ich für Monica Bonvicini arbeiten konnte, die eine Studiomanagerin suchte. Da habe ich extrem viel gelernt.

MD: In Berlin hast du auch begonnen, Dich verstärkt mit Deiner eigenen Identität als Künstlerin mit afro-amerikanischen und deutschen, weißen Wurzeln auseinanderzusetzen.

JP: In Hamburg gab es die entsprechenden Diskurse nicht, und ich habe sie anfangs auch nicht vermisst, da ich nicht wusste, dass sie existierten. Die Beschäftigung mit dem Themenkomplex *Race* hat mit kürzeren New York-Aufenthalten während des Studiums begonnen. Ich habe mein Interesse für die schwarze Identität zunächst gar nicht in der bildenden Kunst ausgelebt, sondern indem ich die Jazzszene durchstreift habe. Zum Beispiel während eines Erasmus-Jahres in Madrid. Es scheint, als ob ein Wechsel in eine neue Stadt die Auseinandersetzung mit solchen Fragen anstößt. In Berlin gibt es verschiedene schwarze Kreise, Diskurse und Räume, zu denen ich Kontakt hatte, zum Beispiel zu SAVVY Contemporary oder der Bibliothek EOTO im Wedding.

MD: Hat sich diese Thematik in New York verstärkt?

Hat das an der Columbia auch eine Rolle gespielt?

JP: In New York stellen sich Fragen über Identität, Migration, Ethnizität und Ungleichheit, Gender wie von selbst. Unter den 27 Studierenden meines Jahrgangs gab es nur eine weitere schwarze Studierende, Sondra Perry, die sehr erfolgreich ist. Im Jahrgang über uns waren auch zwei schwarze Frauen, was dazu führte, dass die ebenfalls schwarze Star-Künstlerin und ehemalige Columbia-Professorin Kara

Walker uns tatsächlich zu sich nach Hause einlud – weil sie so überwältigt war, dass es vier schwarze Studentinnen auf einmal gab. Nach unserer Zeit hat es sich drastisch verändert. Da sind die Zahlen angestiegen. Was sehr schön ist.

MD: Ging die Auseinandersetzung über den Kunstbereich hinaus?

JP: Das war ein Grund, weshalb ich mich für die Columbia entschieden habe. Man musste dort auch Wahlfächer belegen. Die konnten zwar im Kunstbereich sein, aber auch in ganz anderen Fachbereichen. Ich habe „African-American History“ gewählt. Auch „Race and Sexuality: Black Queers“ war ein Seminar, das ich belegt habe. Und ich habe auch „West African Dance“ belegt.

MD: Tanz spielt in Deiner jüngeren Arbeit auch wieder eine Rolle.

JP: Ja, also *Movement*. Man sieht einen Körper, der läuft und hadert und es gibt so einige Ausfallschritte. Es war zum Diplom eine befreiende Entscheidung zu sagen, gut, wenn ich eigentlich die ganze Zeit von gesellschaftlichen Phänomenen spreche, dann muss ich irgendwie mit dem menschlichen Körper arbeiten und kann mich nicht mehr hinter Linien und geometrischen Formen verstecken.

MD: In der Zeit nach dem Master ist der Körper Dein Hauptthema geblieben. Du drückst Deinen eigenen Körper ab, formst ihn ab. Das hat kunstgeschichtlich eine große Tradition. Wie hast Du diesen Sprung geschafft, auch diese Schamgrenze zu überwinden?

JP: Meine Arbeiten sind seit der Zeit nach meinem Abschluss an der Columbia viel expliziter und intimer geworden. Es ging mit Körperabdrücken schon während des Studiums dort los. Aber diese Instrumente, die ich mir ausdenke, waren damals deutlich abstrakter

oder zumindest die Körperteile, die vorkommen innerhalb dieser Werkzeuge und Apparate, sind nicht so gut identifizierbar. Es war erst nach dem Masterstudium, dass ich zum Beispiel mein Gesicht abgedruckt habe. Oder mein Hinterteil. Oder meinen Unterleib. Wahrscheinlich bin ich auch deshalb sehr betrachterscheu. Ich gehe nicht in meinen eigenen Ausstellungsraum, wenn meine Arbeiten ausgestellt werden.

MD: Aber wir waren zusammen in Deiner Ausstellung im PS1.

JP: Ja, außerhalb der offiziellen Öffnungszeit. Das war sehr bewusst gewählt. Ich hatte in dem Fall natürlich auch Vertrauen, dass mir keine grenzüberschreitenden Fragen gestellt werden, während man das bei öffentlichen Betrachtenden nicht voraussetzen kann.

MD: Aber das ist ein merkwürdiger Widerspruch. Es gehört doch zum Künstler*innen-Dasein dazu, in eine völlig anonyme Öffentlichkeit zu gehen und sich einem Publikum auszusetzen – wie kann man denn das vereinbaren mit dieser Idee?

JP: Indem man nicht da ist. Die Kunst hat keine Ohren, die kann damit umgehen. Aber ich muss nicht Zeugin davon sein, was gesagt wird. Diese Zurückhaltung hat möglicherweise auch mit der dreidimensionalen Präsenz von Skulpturen zu tun. Im Rahmen eines Vortrags Fotos von meinen Arbeiten zu zeigen, wie ich es an der Akademie der Künste in Berlin getan habe, fällt mir dagegen leicht.

MD: Zurück zu Deiner Ausstellung im PS1: Deine Arbeiten haben in den drei Räumen viel Platz und Luft und können von allen Seiten betrachtet werden. Es gibt ein Video, es gibt aber vor allem Installationen, die im Wesentlichen aus keramischen Objekten oder Gegenständen bestehen. Zum Teil hängen sie an der Wand, zum Teil liegen sie auf *Trolleys*. Und der Betrachter wird es nicht sofort begreifen, erst,



Julia Phillips, *Failure Detection*, Ausstellungsansicht, 2018, MoMA PS, New York, Foto: Kris Graves



Julia Phillips, *Failure Detection*, Ausstellungsansicht, 2018, MoMA PS, New York, Foto: Kris Graves

wenn er sich etwas länger aufhält, dass fast alle Werke auch mit Körper, Körperöffnungen, zu tun haben. Zum Teil medizinisch anmutend. Die Formen sind verfremdet, aber wenn man genauer hinsieht und länger darüber nachdenkt, kommen sie einem wieder sehr konkret vor. Das Video, das gezeigt wird, ist im Grunde auch ein Selbstportrait, der eigene Körper, oder? Was noch? Die Maske, das Gesicht. Die keramischen Teile sind nicht weiß, sondern immer farbig gefasst. Aber nicht in kreisendem Pink, sondern sehr zurückhaltend in einem Beige, Braungrün, Blauschwarz. Gedämpfte Töne. Alles in einer Größe, die nicht überdimensioniert ist, sondern handlich. Also alles Objekte, die wie Werkzeuge in die Hand genommen werden könnten, aber da sie sehr fragil sind, ist das natürlich nicht erlaubt. Aber irgendwie sind es Hantiergeräte, Werkzeuge ...

JP: Hantiergeräte finde ich einen guten Begriff.

MD: Du hast auch gelernt, Dich theoretisch zu artikulieren. Du bewegst dich in feministischen, postkolonialen Diskursen.

JP: An der Columbia hatten wir einen verbindlichen Stundenplan, es war nicht so frei wie an der HFBK Hamburg. Alle mussten zu einem Kurs erscheinen, der „Critical Issues“ hieß. Dadurch haben wir die Standards der Kunsttheorie gelernt. Für mich ging das Theorie-Studium durch das Whitney Independent Study Program nach dem Master weiter. Ich habe gemerkt, dass ich die Theorie sehr inspirierend für die künstlerische Praxis finde, und die richtige Theorie kann auch sehr befriedigend sein, man muss aber danach suchen.

MD: Es gibt kein Übersetzungsproblem zwischen Theorie und der praktischen künstlerischen, manuellen Arbeit?

JP: Finde ich nicht. Aber ich arbeite auch sehr metaphorisch. Der Körper ist bei mir oft eine Metapher für Verhältnisse, die auch gesellschaftlich oder politisch verstanden werden könnten. Die Mechanik, die ich einsetze, ist metaphorisch gemeint.

MD: In diesem Jahr haben sich entscheidende Dinge für Dich ereignet, auch über die Ausstellungsmöglichkeiten an renommierten Institutionen und Orten hinaus. Du ziehst im September von New York nach Chicago, um dort an der University of Chicago im Department of Visual Arts (DoVA) eine Lehrtätigkeit zu beginnen.

JP: Das Prinzip des zweijährigen Fellowships funktioniert in der Kunst genauso wie in der Wissenschaft: Idealerweise konzentriere ich mich auf gute Atelierarbeit, habe gute Ausstellungen und die Universität ist dann glücklich, sich mit diesen Ausstellungen in Verbindung setzen zu können. Gleichzeitig kann ich diese Berufserfahrung direkt an die Studierenden weitergeben und muss deshalb nur ein Quartal pro Jahr unterrichten. Der Rest des Jahres ist frei, abgesehen davon, dass ich ganzjährig Advisor bin für Bachelor- und Masterthesen. Außerdem bin ich Teil der Aufnahmekommission und Prüferin – wie Du es für mich warst.

MD: An der University of Chicago wird der Künstler und Documenta-Teilnehmer Theaster Gates Dein Kollege. Er lädt einmal im Jahr zu einem Black Artists Retreat [B. A. R.] ein, der ausschließlich schwarzen Künstler*innen vorbehalten ist. Warum ist das in einer offenen Gesellschaft noch notwendig?

JP: Einmal kann man das einen *Safe Space* nennen, bei dem man davon ausgehen kann, dass es dort keine Ignoranz gibt. Ignoranz kann sehr gewaltvoll sein. Ein weiteres Argument ist, dass man ein gemeinsames Vokabular voraussetzen kann, was Gespräche auf einer ganz anderen

Ebene ermöglicht. Diskurse erreichen ein ganz anderes Niveau, wenn man nicht immer die Basics erklären muss.

MD: Du hast gesagt, man nimmt sich als schwarze Frau oder Künstlerin tatsächlich auch doppelt wahr.

JP: Damit beziehe ich mich auf W. E. B. Du Bois und einen seiner ganz wichtigen Begriffe *Double Consciousness*. Danach nimmt man sich einmal aus seiner individuellen, nicht-weißen Perspektive wahr UND durch die weiße Perspektive. Wenn ich zum Beispiel gefragt werde, woher ich komme, dann ist meine individuelle Perspektive „aus Hamburg“, aber ich weiß ganz genau, dass diese Antwort nicht reicht. Dass ich eigentlich immer für Weiße mitdenken muss.

MD: Gehst Du darauf ein, oder spielst Du das ironisch herunter?

JP: Kommt drauf an, in welcher Stimmung ich bin. Und ob ich Lust habe auf die meistens verschwendete Energie.

MD: Hat Dich diese zweifache Identität beflügelt oder behindert? Kann das nicht auch produktiv gewendet werden?

JP: Ich glaube, sie bringt Privilegien mit sich. Vor allem im Vergleich zu anderen Identitäten, die nicht vom Weiß-Sein profitieren. Ich profitiere, glaube ich, sehr davon, dass ich mich zwischen Welten bewegen kann und vor allem die *Codes* der trotzdem vorherrschenden weißen Gesellschaft verstehe und auch einzusetzen weiß. Und das wiederum zu einer Zeit, in der man möchte, dass nicht-weiße Personen zur Sprache kommen. In dem Moment habe ich das Gefühl, so eine Brückenidentität zu bilden.

MD: Mir erschien es während meines Forschungsaufenthaltes 2017–2018 am Getty Research Institute in Los Angeles so, dass die Kunst in den USA in Segmente zerfällt und der Freiraum zerstört wird, in dem gesellschaftliche und politische Fragen konstruktiv verhandelt werden können. Selbst kritische Intellektuelle lassen ihre DNA untersuchen. Der Künstler Jimmie Durham ist plötzlich kein Cherokee-Native mehr, weil ihm die Cherokee diese Zugehörigkeit absprechen. Dana Schutz darf sich als weiße Künstlerin nicht mit der Geschichte der Schwarzen beschäftigen. Sam Durant wurde wegen einer Skulptur, die die Geschichte des *Capital Punishment* in den USA untersucht, attackiert (siehe auch den Text von Raimar Stange auf den Seiten 49–50, Anm. der Redaktion). Ich finde diese Entwicklung sehr bedenklich und habe darüber auch kritisch geschrieben (erscheint im nächsten Heft der amerikanischen Zeitschrift *October*).

JP: Man muss aufpassen, was man als Material benutzt. Wenn man sich Geschichten aneignet, dann werden die auch Material.

MD: Was heißt aneignet? Durant ist ein historisch bewusster amerikanischer Künstler, der über die amerikanische Geschichte arbeitet, die auch seine Geschichte ist. Appropriation ist ja an sich schon ein Vorwurf.

JP: Also ich sehe in dieser Entwicklung eher Möglichkeiten, als Einschränkungen. Dass man sich ganz anders Gedanken macht über Autorschaft und wer über was spricht. Und wer auch mal leise sein und zuhören kann. Ich glaube, das ist ein tiefgreifender Diskurs, den können wir im Rahmen dieses Gesprächs nicht klären.

Das Gespräch fand im Juli 2018 in Berlin statt.



Julia Phillips, *Operator I (with Blinder, Muter, Penetrator, Aborter)*, 2017 und *Expanded IV*, 2015, Ausstellungsansicht, 10. Berlin Biennale, 2018, KW Institute for Contemporary Art, Berlin; Foto: Timo Ohler

Julia Phillips, *Failure Detection*, 15. April–3. September 2018
MoMA PS1, New York
www.momaps1.org

10. Berlin Biennale – *We Don't Need Another Hero*
Julia Phillips, Mildred Thompson u. a.
9. Juni–9. September 2018
KW Institute for Contemporary Art, Akademie der Künste, ZK/U – Zentrum für Kunst und Urbanistik, Volksbühne Pavillon, Berlin
www.berlinbiennale.de