

Giulia Essyad inszeniert und verändert ihren eigenen Körper mittels digitaler Technologien. Sie stellt die Mechanismen der Kommerzialisierung in Frage, die unser Verhältnis zum Begehren in einer von Werbung beherrschten Gesellschaft bestimmen. Mit der Fortsetzung ihrer Erkundung der Beziehung zwischen Selbstdarstellung und Innerlichkeit verwandelt die Künstlerin den Espace Projet in eine Installation, die DIY-Technologie, digitale Bilder und persönliche Erinnerungen miteinander verwebt.

Seit über fünfzehn Jahren kehrt die Künstlerin immer wieder zum Selbstporträt zurück – einem Genre, das sie bereits als Teenager durch Zeichnung erforschte und das sie heute fortführt, indem sie die kommerzielle Ästhetik von Lightboxen unterläuft. In jüngerer Zeit richtet sie ihren Fokus auf die unsichtbaren Aspekte des Körpers: Emotionen, Schmerz, Lust sowie die mit dem Ausdruck dieser Bewusstseinszustände verbundenen Stereotypen. Für *Other Planes* lässt sie sich zudem von mystischer Poesie inspirieren, getragen von der Überzeugung, dass im Herzen aller Dinge ein undurchdringliches Geheimnis liegt.

Die in Lausanne aufgewachsene Künstlerin findet mit dem MCBA einen erinnerungsträchtigen Ort wieder, den sie zu einer Zeit aufsuchte, als hier lediglich eine Industriebrache bestand. Die Ausstellung entfaltet sich als ein emotionaler Prozess, durchzogen von einem ambivalenten Gefühl der Sehnsucht, gefangen zwischen Nostalgie und Begehren.

Giulia Essyad (*1992) ist die Trägerin des 9. Prix Gustave Buchet; sie lebt und arbeitet in Genf.



Pierre-Henri Foulon

Du bist in Lausanne geboren und aufgewachsen. Der Stadtteil, in dem sich Plateforme 10 befindet, hat sich in den letzten fünfzehn Jahren stark verändert. Welche persönliche Beziehung hast du zu diesem Ort?

Du wolltest die Architektur des Espace Projet verändern, um die Besuchenden dazu zu bewegen, einem bestimmten Parcours zu folgen. Diesem Vorgehen liegt eine Reflexion über die Verbindung zwischen Macht und Architektur zugrunde, die in verschiedenen Bereichen deiner Arbeit präsent ist, insbesondere in deinem Verhältnis zur Installation.

Giulia Essayad

Ich wuchs fünf Minuten von hier auf. Vor dem Bau des Museums gab es an diesem Ort Gleise und Schuppen. Mir gefiel diese Landschaft; sie schien offen, surreal zu sein, und ich meinte, dass sie mir gehörte. Als Teenagerin sass ich hier oft mit Freundinnen und Freunden und rauchte. Meine Arbeit heute an diesem Ort zu präsentieren, hat aufgrund der sich überschneidenden Zeit- und Raumschleifen eine besondere Bedeutung. Das kann etwas klischeehaft klingen, doch die Teenagerin, die ich damals war, wäre stolz und aufgeregt, sich die Ausstellung heute anzusehen. Ich beschloss, mich diesem entscheidenden Moment voll und ganz hinzugeben, indem ich mit dieser Giulia von damals zusammenarbeite. Einige Zeichnungen und Gemälde, die ich vor fünfzehn Jahren schuf, sind in Form von Magneten in der Ausstellung zu sehen. Ich habe sie auch als digitale Collagen neu geschaffen.

Jede Architektur übt Macht über den Körper aus. Das Museum besitzt seine eigene Sprache und wendet sich an die Körper, die es betreten. Es scheint zu sagen: «Alles, was sich hier befindet, ist wichtig. Nichts ist dem Zufall überlassen. Schärfe deine Wahrnehmung, alles hier kann Symbol, Portal sein.» In diesem Raum sieht man sich aufgefordert, Objekte als Metapher, Spiegel oder Labyrinth zu betrachten. In diesem Sinne ist es ein Tempel. Als Kind empfand ich beim Betreten eines Museums eine fast religiöse Ehrfurcht. Dieser Aspekt hat eine Kehrseite: Institutionen existieren, um weiterzuleben, koste es, was es wolle. Ihre Langlebigkeit und ihre Stabilität sind genau das, was sie ausmacht. Um dies zu erreichen, werden Zugeständnisse aller Art gemacht, von denen einige weniger verzeihlich sind als andere. Es sind Podeste, die auf dem fragilen Gleichgewicht von Kompromissen errichtet sind.

Die Möglichkeit, einen Raum zu gestalten, den die Besuchenden mit allen Sinnen erkunden, ist eine Verantwortung, die ich sehr ernst nehme. Dennoch kämpfe ich gegen die Idee des Podests an sich. Um das zu betonen, wollte ich stören und mich von weniger feierlichen Räumen inspirieren lassen: von Grenzorten, Dritten Orten–Übergangs- und Transaktionszonen. Ich stellte mir das Labyrinth als Schleife vor, denn es war mir wichtig, eine Abfolge zu schaffen.

Diese Abfolge erlaubt, einen Parcours zu gestalten. Man entdeckt nicht alles auf einmal, sondern die Werke zeigen sich nach und nach in einer festgelegten Reihenfolge. Welchen Stellenwert hat für dich das Narrativ bei der Konzeption einer Ausstellung?

Steht mir nur eine Wand zur Verfügung, zeige ich oft ein Werk, das die Form einer Abfolge hat–zum Beispiel ein Video oder ein Triptychon. Was mich interessiert, ist der Auftakt: Was man zuerst sieht, bestimmt, was anschliessend kommt; die Art und Weise, wie man die ersten beiden Bilder miteinander verbindet, beeinflusst die Wahrnehmung des dritten, und so weiter.

Eine Geschichte hat meines Erachtens mehr Chancen, etwas Konsistentes, Nährendes und Befriedigendes für den Geist zu bieten. Wir verwandeln alles in Erzählungen; das ist, glaube ich, unsere Art, die Welt zu verstehen. Wir sind süchtig nach Narrativen, daher wird das, was ich in einer Ausstellung zeige, zwangsläufig als Geschichte wahrgenommen, unabhängig davon, ob ich eine Abfolge gestalte oder nicht.

Die Art und Weise, wie du deine Arbeit in Zyklen anordnest, passt zu dieser Idee.

Anfangs war es ein Scherz. Als ich mich mit blauer Haut und Identität befasste, nannte ich das meine «blaue Periode». Jetzt wo ich mich nach innen wende, bin ich in meiner «rosa Periode». Vielleicht besteht die nächste Etappe darin, mit den Wortspielen über Picasso Schluss zu machen.

In der Ausstellung finden sich typische Elemente deines ästhetischen Vokabulars, insbesondere die Leuchtkästen mit bearbeiteten Bildern deines eigenen Körpers. Gleichzeitig ist die Schau von einer bestimmten jugendlichen Romantik geprägt, als handle es sich um eine Bilanz und eine neue Etappe zugleich.

Seit mehr als fünfzehn Jahren befasse ich mich ständig mit Selbstporträts, einem Genre, das gewaltsam und kraftvoll ist und wie jede Darstellung das, was es zeigt, verändert. Objekt wie Subjekt werden verändert. Das Herausnehmen von Bildern, die mich darstellen, zwingt dieses «Ich», bei etwas anderem Zuflucht zu suchen.

In letzter Zeit konzentrierte ich mich auf die unsichtbaren Aspekte des Körpers: Emotionen, Gedanken, Schmerz, Lust und die Klischees, die mit dem Ausdruck dieser unsichtbaren, aber sehr realen Phänomene verbunden sind. In dieser Ausstellung interessiere ich mich für verschiedene Bewusstseinszustände, zum Beispiel unfassbare und unaussprechliche Erfahrungen wie die traumatische Amnesie und die Dissoziation, aber auch geistige Erleuchtungen. Es geht um sehr konkrete Erfahrungen, die ihr eigenes Gewicht, ihre eigene Textur, ihren eigenen Rhythmus und ihre eigenen körperlichen Auswirkungen haben. Ich versuche, das Gefühl der Entfremdung zu durchbrechen, das die Unfähigkeit begleitet, über diese Dinge vollständig zu kommunizieren.

Ja, es handelt sich tatsächlich um eine Bilanz, denn mir scheint, ich habe das Genre des Selbstporträts ausgeschöpft und werde vielleicht danach eine Zeitlang etwas anderes schaffen.

Du gehst hauptsächlich von deinem eigenen Körper aus, um die Bilder zu produzieren, die in deiner Arbeit zu finden sind. Zu was ermächtigt dich das digitale Bild im Vergleich zur Selbstdarstellung?

Meinen eigenen Körper als Material zu verwenden, hat den Vorteil, dass ich nur meine eigenen Grenzen respektieren muss. Ich arbeite selten mit anderen Modellen. Ich halte mein Schaffen für gewaltsam–nicht nur was die Objekte selbst, sondern auch was ihre Verbreitung betrifft–, und das einer anderen Person anzutun ist kompliziert.

Deine Arbeit ist auch Teil einer grösseren Geschichte der Darstellung nicht normativer Körper und der Gewalt, die diesen von der Gesellschaft angetan wurde. Diese Körper wurden marginalisiert und zugleich fetischisiert. Du nutzt Elemente aus der Welt des Fetischismus, der im Kontext der Underground-Kultur eine breite Palette an Praktiken und Ausdrucksformen im Zusammenhang mit Sexualität und Identität umfasst. Ist das für dich eine Weise, dir diese Geschichte wieder anzueignen?

Diese Frage zu beantworten fällt mir schwer, vor allem aufgrund der Konnotationen, die bestimmte Begriffe haben. Ein Fetisch ist ein heiliges Objekt, das imstande ist, göttliche Kräfte zu bündeln und zu speichern. Die mit dem Begriff verbundene rassistische Geschichte ist aufschlussreich. Deshalb versuche ich, andere Wörter zu verwenden, um die verschiedenen Prozesse zu beschreiben, von denen du sprichst. Der Körper kann objektiviert, stigmatisiert, idealisiert, vergöttert werden ... All diese Begriffe verweisen auf die Idee, dass ein Lebewesen auf ein lebloses, vereinfachtes Symbol reduziert wird. Der Gebrauch eines Symbols kann sowohl destruktiv und grausam als auch zutiefst befreiend sein.

Ich hoffe, dass meine Arbeit eindeutig beweist, dass ich mich einer Selbstobjektivierung als Akt der Befreiung unterziehe. Die Stärke eines Symbols oder eines markanten Bilds liegt darin, dass man es weder auslöschen noch ignorieren oder zerstören kann. Seine Bedeutung kann sich dagegen weiterentwickeln. Wörter wie «dick», «weiblich», «arabisch» oder «queer» haben nichts mit meinem Körper zu tun; sie bezeichnen Konzepte, die ausserhalb von ihm existieren. Identität ist nicht konsensträchtigt, sie wird uns aufgezwungen.

Die allgemeine Nutzung sozialer Netzwerke hat unser Verhältnis zu unserem eigenen Bild, zu dessen Inszenierung und damit zu unserem Begehren verändert. Auch die Grenzen der Intimität haben sich verschoben, Sexualität wird offen gezeigt und gelegentlich virtuell vermarktet. Das ist eine grundlegende Veränderung unseres Verhältnisses zum Körper.

Ann Hirsch¹, deren Arbeit sich auf fesselnde Weise mit diesen Fragen auseinandersetzt, sagt: «Wenn wir unseren Körper online stellen, beginnen wir einen direkten Dialog mit der Pornografie.» Pornografie und Werbung sind Teil von uns; wir sind Cyborgs, und das gehört zum Programm. Alles hat sich verändert; ich werde nie wissen, wie die Psyche vor Pornografie, Werbung oder dem Internet aussah.

¹ Ann Hirsch (geb. 1985 in Baltimore) ist eine Künstlerin, die das Internet und soziale Netzwerke nutzt, um verschiedene Darstellungen von Sexualität und erotischer Selbstdokumentation zu erforschen, wobei sie einen kreativen Ansatz für feministische Themen verfolgt.

In deiner Arbeit gibt es einen ständigen Dialog zwischen hochproduzierten, digital bearbeiteten Bildern und einem DIY-Aspekt in den Medien oder Installationen, in denen sie präsentiert werden. Was interessiert dich an dieser Spannung?

Skulptur als eine Sprache zu betrachten, in der Materialien verschiedener Herkunft und in unterschiedlichen Verarbeitungsgraden aufeinandertreffen, erinnert mich an die Textur meiner Umwelt, in der massenproduzierte Kleider von einzigartigen Körpern getragen werden und Obst auf einem IKEA-Teller verrottet.

Ich interessiere mich nicht für die Ratespiele, die gelegentlich um die Frage nach der Materialität kreisen, während die Hauptfrage lauten sollte: «Woraus ist das gemacht?» Diese Objekte schaffen Distanz; ihre opake Oberfläche und das Geheimnis, das sie ausstrahlen, interessieren mich nicht. Das erinnert mich an den Monolithen von 2001: *Odysee im Weltraum*, an die minimalistische Skulptur und an weiße Männer, die den Raum besetzen, ohne etwas zurückzugeben.

Ich fühle mich von durchlässigen Objekten angezogen, von solchen, die eine Reaktion in mir auslösen, welche die Hände, die Maschinen, die *Brushes* von Photoshop erahnen lassen. Das Objekt ist offen und zeigt etwas von der materiellen Welt, die wir teilen. Das finde ich spannend und wertvoll. Verstecken Sie nicht Ihre Geste. Selbst meine digitalen Bilder sind zutiefst handwerklich. Mit anderen Worten: man muss keine Fachperson sein, um etwas nutzen zu können.

Die Frage der Hybridität und ihre ambivalente Beziehung zur Frage der Monstrosität stehen im Mittelpunkt deiner Arbeit. Im Bereich der Kunst der letzten 30 Jahre denke ich dabei an Vorgänger:innen wie Matthew Barney, der diese Recherche in seinem *Cremaster Cycle* (1994–2002) weit vorangetrieben hat. Hast du dir das angesehen?

Ja, natürlich *Cremaster Cycle* und *Drawing Restraint*. Auch die Videoinstallationen von Ryan Trecartin und Lizzie Fitch. Näher an unserer Zeit sind Bunny Rogers Umgang mit Themen der Nostalgie und des Traumas oder Amalia Ulmans Nutzung sozialer Netzwerke.

Der experimentelle Charakter der Literatur von Virginia Woolf oder die Gedichte von Rainer Maria Rilke, die auf den ersten Blick weit von deinem Schaffen entfernt sind, stellen dennoch wichtige Inspirationsquellen für dich dar. Welche Beziehung hast du zu Literatur und Sprache im Allgemeinen?

Ich begann zu schreiben, bevor ich mit Zeichnung und Skulptur anfang. Als Kind und Teenagerin flüchtete ich mich in Bücher. Ich liebte die Übersetzungen der Dichter Wladimir Majakowski, Marina Zwetajewa und Emily Dickinson. Ich liebte auch Jean Genet. Ich finde es sehr beruhigend, dass Texte die Zeiten überdauern können und dabei ihre Bedeutung behalten. Ein grosser Teil dessen, was wir sind und was wir erleben, scheint sich unmöglich mitteilen zu lassen. Die Poesie trägt die Möglichkeit in sich, diesen Teil der Unkommunikativität zu vermitteln. Da Sprache und Denken miteinander verbunden sind, können wir das, was uns das Leben gibt, in wenige Zeilen verdichten und über die Jahrhunderte hinweg weitergeben. Ich bin sehr empfänglich für die Arbeit der Übersetzung. Es ist ein bisschen so, als würde man das Rezept von jemand anderem mit seinen eigenen Zutaten kochen. Es ist ein intimer und zutiefst menschlicher Vorgang. Eine der wichtigsten Inspirationsquellen für diese Ausstellung ist das gnostische Gedicht *Donner* oder *Die Brontë-Vollkommener Verstand*², in dem sich das Göttliche durch eine Reihe paradoxer Aussagen zu erkennen gibt. Eine weitere Inspiration sind die Rätsel der Schöpfung, eine mittelalterliche Literaturform, welche die gesamte Schöpfung in Form von Rätseln beschreibt und sich weigert, die Natur zu begrenzen oder zu quantifizieren. Die Vorstellung, dass die tiefste Wahrheit nur in Rätseln zum Ausdruck kommt, berührt mich sehr. So nehme ich grosse Gedichte und bedeutende Bücher wahr: als lebendige Rätsel.

² Der Gnostizismus ist die Gesamtheit der religiösen Bewegungen, die sich im 2. und 3. Jahrhundert innerhalb des Römischen Reiches entwickelten und durch die gemeinsame Doktrin gekennzeichnet sind, dass eine Erkenntnis (griech.: *gnōsis*) der Geheimnisse der Menschheit, des Göttlichen und der Welt-Ergebnis einer esoterischen Lehre und einer initiatorischen Erfahrung, die zu einer schrittweisen Offenbarung führt-für die Erlösung der Seele nach dem Tod möglich und notwendig ist. Das in koptischer Sprache verfasste Werk *Die Brontë-Vollkommener Verstand Geist* hat die Offenbarung des «Geistes» in Gestalt einer Göttin zum Inhalt, die alle gegensätzlichen Eigenschaften in sich vereint.

Um beim Thema Sprache zu bleiben: die Titel deiner Werke klingen fast wie Slogans. Ist es heute nicht mehr möglich, die Sprache zu betrachten, ohne sich bewusst zu sein, was die Werbung daraus gemacht hat?

Werbung ist zur vorherrschenden Kommunikationsform geworden. Sie wird benutzt, um mit uns zu sprechen, und am Ende benutzen wir sie, um über uns selbst zu sprechen. Ich würde sogar sagen, dass sie unsere gemeinsame Sprache und Kultur ist. Eine der Fragen, die meine Erkundungen für diese Ausstellung leitete, war: Kann man – im Sinne der Werbung – Verkörperung, Souveränität, Präsenz fördern? Kann diese Sprache, die dazu dienen soll, das Bewusstsein zu umgehen und unsere Wünsche und Meinungen zu beeinflussen, umfunktioniert und wiederaneignet werden, um etwas anderes zu vermitteln? Poetisch gesehen reizen mich Affirmationen, das heißt kurze, unveränderliche Sätze. Ganz gleich, wie ätzend oder selbstzerstörerisch der Geist ist, die wohlwollende Kraft eines Satzes wie «Ich bin liebenswert, weil ich existiere» schwächt sich nie ab, solange die Wörter in dieser Reihenfolge stehen. Deshalb habe ich das Video *I AM ALL THAT I CAN BE (PLANET)* mit einem Soundtrack versehen, der Affirmationen aus den Werken von Louise Hay³ enthält. Sie hat diese Form des inneren Dialogs erfunden, um den Standardregungen der Psyche entgegenzuwirken, die ständig Unruhe, Beurteilung und Schuldgefühl erzeugen.

Die Ausstellung präsentiert ein gemeinsam mit Nelson Schaub entwickeltes Klangstück. Die Zusammenarbeit spielt in deiner Arbeit eine zentrale Rolle.

Wie du während der Vorbereitung dieser Ausstellung sicher bemerkt hast, bin ich in meinem kreativen Prozess sehr unabhängig. Gleichzeitig stehen fast alle meine Arbeiten im Zeichen der Zusammenarbeit. Neige Sanchez schuf beinahe sämtliche Fotografien für diese Arbeiten. Wir produzierten sie entsprechend einer Bilddatenbank: tausend Aufnahmen pro Tag vor einem weissen Hintergrund. Leonid Kotelnikov kam zu mir ins C2C in Turin und bestand darauf, mich mit seiner

³ Louise Hay (1926–2007) war eine amerikanische Autorin von Selbsthilfe-Büchern, deren bekanntestes Werk *Heal Your Body* (1976) – in deutscher Ausgabe *Heile deinen Körper* (2000) – ist.

Wärmebildkamera zu filmen, was wir schliesslich in Genf machten. Nelson ist eine Freundin mit magischer Kreativität, die mir sehr am Herzen liegt–wir arbeiten jetzt seit einigen Jahren gemeinsam über Musik.

Wir teilen eine Vorliebe für Ambient-Loops und Glitch-Texturen⁴, mit denen wir den Raum auf sensible Weise gestalten. Ich würde gerne Stimmen einbauen–mal sehen, was dabei herauskommt.

Was Nelson und mich auch verbindet, ist die Freude, Leichtigkeit, sogar einen Hauch Absurdität in die ernstesten und feierlichsten Kontexte einzubringen–als eine Art Schmiermittel.

⁴ In der Informatik bezeichnet ein Glitch eine kurze, unerwartete Fehlfunktion in einem elektronischen System oder einer Software, die oft als Fehler oder vorübergehende Störung wahrgenommen wird. Er kann kreativ genutzt werden, um visuelle oder akustische Werke zu schaffen, welche die Grenzen der Technologie und die Ästhetik des Fehlers ausloten.