

Walking through the Frame

Nilbar Güreş and the Performativity of the Moving Image

Lora SARIASLAN

Abstract

Analyzing Nilbar Güreş's video *Stranger* (2004–2006), this paper delves into the relationship between the moving image, mobility, and spatiality to show how she creates an embodied and gendered map of a city as an artist from Turkey. Through the act of walking and using public transport, she embodies mobile spatial practices and means of critical interaction with the city. Walking for Güreş, as for many artists, is a means of mobilizing art beyond specialized artistic containers and allows queries about art's creation and reception. Finding inspiration in the everyday city, Güreş follows in the steps of early 20th century avant-gardes, notably the Dadaists and Surrealists, as well as conceptual, performance, and land artists including the Situationists since the 1960s who understood cities as key terrains of everyday practice, and of tangible and intangible heritage. Güreş's practice of using space and her body in the urban can be regarded as its 21st century extension. Drawing inspiration from everyday urban spaces and experiences, *Stranger* enables readings of art that speak to the politics of mobility and how they can be negotiated, transgressed, and mapped while using the city as its platform for artistic performances. *Stranger* creates an embodied and gendered map of the city, in opposition to the traditional map, which is a disembodied visual representation. Through the moving images, the work underlines the personal and collective characteristics of Güreş's social encounters in urban public space. Her "strange" body becomes the facilitator to problematize the European corpus as each body unfolds a mapping, producing or evincing a new subjectivity, an assemblage of intersections and encounters in relation to other bodies within the city. Those corporeal encounters sketch a wider cartography, that is a bordered and fragmented European corpus beyond the boundaries of painting.

Keywords: Nilbar Güreş – Contemporary Turkish art – Stranger – Painting and moving image – Migrant body – Feminist Cartography

Walking is a fundamental yet often overlooked mode of engaging with the world—both in everyday life and in artistic practice. As an embodied and situated activity, it allows individuals to experience space at a human scale, through rhythm, duration, and sensory perception. In the context of contemporary art, walking has emerged as a critical and performative strategy for navigating, interrogating, and reconfiguring urban environments. This article centers on *Stranger* (2004–2006), the first video work by Nilbar Güreş (b. Istanbul, 1977), and approaches it not only as a moving self-portrait, but also as an instance of performative bodily mapping. In this

work, Güreş constructs an embodied and gendered cartography of Vienna through acts of quotidian movement, positioning her own body as a medium through which to register and respond to the city's textures, rhythms, and social dynamics.

The practice of walking as a form of mobile practice has attracted a plethora of artists, writers, poets, and theorists as means of aesthetic and critical interaction with the environment. Scholars have highlighted the potential of walking for encountering and researching spaces and also have analyzed mobility in recent social and cultural discourses. The attention given to walking has a long historical

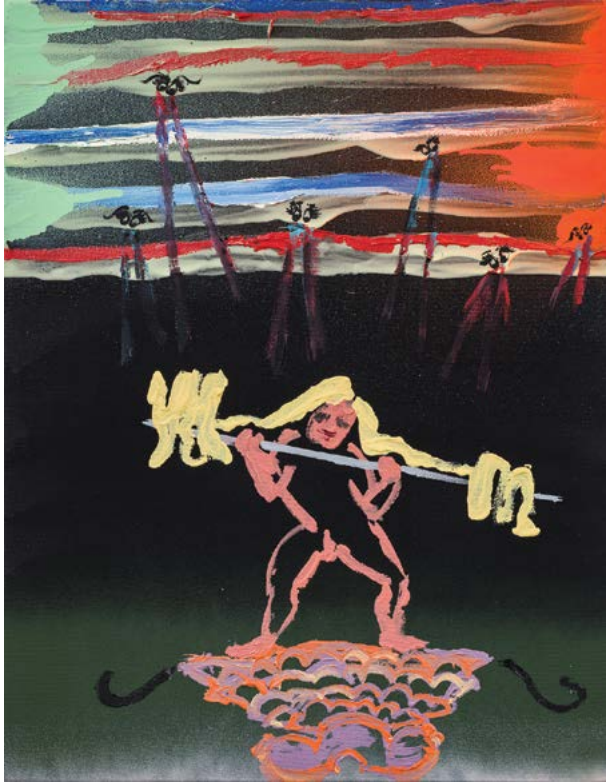


Fig. 1: Nilbar Güreş: *Neon Boy* | *Neónový chlapec*, 2020, oil, canvas, 50 × 40 cm. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna. Photo: Manuel Carreon Lopez.

lineage, commencing in ancient Greece with its links to (political) power since many (male) citizens walked miles to participate in public life. There is a list that encapsulates the intertwining of walking with art: the observations of the 19th century *flâneur*, the urban discoveries of Walter Benjamin, the Dadaist “event,” the *deambulation* of the Surrealists, or the *dérive* of the Parisian avant-garde movement Lettrist International in the early 1950s which developed into the Situationist International (SI) in 1957. What makes walking ordinary yet endlessly fertile is that it is simultaneously an entrance and an exit, a means and an end; it is both the method and content.

Whether explorer, *flâneur*, migrant, resident, or tourist, the act of walking offers a distinct way of encountering and engaging with the city. It is a spatial and embodied practice through which individuals can discover, interpret, claim, resist, or connect to their urban surroundings. Walking enables a form of

situated knowledge—an embodied mode of reading and writing the city through the transient movement of the body. It is not a passive act but a performative one, shaped by the subjectivity of the walker and the social, political, and material conditions of the urban space they inhabit.

In this sense, the walker performs the city. The body in motion becomes a site of meaning-making, enacting a form of spatial storytelling that can both reflect and contest dominant narratives of urban life. When artists engage in walking as a deliberate artistic gesture, they transform this everyday action into a critical and aesthetic practice. By embedding their movements within the fabric of the city, they invite the viewer to see familiar environments in unfamiliar ways. Their trajectories create a kind of “walkscape”—a term that evokes the intersection of walking and landscape, and points to the temporal and sensory qualities of experiencing place through movement.¹

The walkscape is not merely visual; it is multi-sensory and affective. It opens up a space in which the city’s “hard” infrastructures—its architecture, streets, barriers, and institutions—intersect with its “softer” dimensions: social relations, memories, emotions, and rhythms. Walking becomes a method of mapping these layers, not through abstract or disembodied representations, but through the lived and felt experience of inhabiting space. This process of mapping is necessarily partial and provisional; it resists totalizing perspectives in favor of a localized, embodied, and often fragmented understanding of place.

For artists, then, walking functions as both method and metaphor. It allows for a critical negotiation of urban space, particularly for those whose bodies are marked as “other” within the dominant spatial order—whether due to race, gender, class, or migratory status. The artistic walkscape becomes a platform for exploring issues of mobility, access, visibility, and belonging. It is through this embodied traversal that the city’s contours—its exclusions and affordances—are made perceptible, inviting new ways of seeing, sensing, and narrating urban life.

¹ CARERI, F.: *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona 2002.



Fig. 2: Nilbar Güreş: *Trans Form*, 2023, oil, canvas, 35 × 35 cm. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna. Photo: Reba Arcan.

Walking for Güreş, as for many artists, is a means of mobilizing art beyond specialized artistic containers and allows queries about art's creation, formats, and reception. Finding inspiration in the everyday city, Güreş follows in the steps of early 20th century avant-gardes, notably the Dadaists and Surrealists, as well as conceptual and performance artists including the Situationists who understood cities as key terrains of everyday practice. Güreş's practice of using space and her body in the urban can be regarded as their 21st century extension.

The extension of medium is a critical dimension in any artist's practice, often marking a shift into new conceptual territories and opening pathways to different modes of inquiry and expression. Güreş's practice spans a wide range of media, including painting, installation, performance, sculpture, and mixed-media collage. (Fig. 1) She frequently incorporates everyday materials and references domestic, social, and cultural narratives, constructing assemblages that are rich in

symbolism and resistant to fixed interpretation. Her work is often performative, playful, and politically charged, rooted in a deep attentiveness to questions of identity, gender, migration, and cultural representation. (Fig. 2) A change in medium can signal not only a formal evolution but also a deeper engagement with questions that may be inadequately addressed through prior forms. Within this diverse and materially grounded practice, *Stranger* stands out not only as a shift in form but as a medium-specific exploration of mobility, spatiality, and the embodied experience of urban life.

In this context, the first foray into a new medium becomes especially significant—it often represents a threshold moment, a conscious departure from established methods and an embrace of the experimental, the unfamiliar, and the open-ended. This is particularly relevant when considering Nilbar Güreş's *Stranger* (2004–2006), her first work in video, which marks a pivotal shift in her artistic trajectory.



Fig. 3: Nilbar Güreş: *Person of Cloth* | *Osoba v rúchu: Stranger* | *Cudžinka*, 2004–2006, Video, 13' 20"min., video still. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna..

By tracing Güreş's transition into video, one can more clearly see how medium and message are intricately interwoven in her practice. *Stranger* serves an example of urban bodily mapping. In this piece, Güreş has left the artist's studio, transforming the city of Vienna into her playground. It documents an urban performance in Vienna, an example of performative mapping or "an approach to cartography that understands map-making and map-use as performative and embodied," therefore recognizing that maps are produced and used through a diverse set of practices that are contextualized by practices.² The video embodies a different way of mapping the city through the artist's (moving) body while highlighting her preference for entering and intervening in everyday life. This work creates an embodied map, in contrast to the traditional map, commonly a disembodied visual representation or shorthand in this case of Vienna.

Why Vienna? Nilbar Güreş's biography is relevant here as she moved from Istanbul to Vienna in 2000 at the age of 23. She received her bachelor's degree in painting from the Faculty of Fine Arts, Marmara University in Istanbul, and later completed her master's in painting and graphics at the Academy

of Fine Arts in Vienna. After receiving her master's, she studied art and textile pedagogy at the University of Applied Arts Vienna where she created her first video *Stranger*. As an artist who got her preliminary artistic framework and education in Istanbul and later in Vienna, her body of work is grounded in cultural observations and often politically charged, addressing issues such as social injustices, the possibilities and constraints of gender and sexuality, along with (imposed) cultural identity codes.

Güreş's oeuvre has been discussed and exhibited through feminist, queer, and migration perspectives. However, the analysis that follows will focus on it as an act of sociopolitical mapping. Her transversal practice—characterized by her ways of partially inhabiting, moving across, performing, and ultimately mapping the city—is of particular interest. *Stranger* can be considered as both a self-portrait in motion and a moving self-portrait, in terms of both bodily movement and its emotionally moving quality. This work illustrates how artists engage with their self-image and their perceived image: in this case, as a (queer) woman, an artist, a foreigner or stranger.³

Stranger is a moving self-portrait that starts with the section *Person of Cloth* documenting a passenger on the Vienna subway covered in floral fabric wrapped around their face and body, topped with a black headscarf (Fig. 3). The camera captures the protagonist seated cross-legged in the subway car. Most passengers ignore her presence, including a couple sitting across from her. This moment reflects a conscious choice not to look, thereby choosing not to recognize the stranger. As the announcement for the next stop is made in German, this "person of cloth" remains still.

Though we, as the viewer, guess that the protagonist is the artist, there is no way of telling the person's identity or gender, as the textile and the manner of sitting down do not give away any clear clues. Her identity remains indeterminate; the fabric's concealment and her seated position provide no clear clues. Güreş's body, to use managerial language, has not been outsourced for her performance; in that, she is not using someone else's body but is instead position-

² CASTREE, N. – KITCHEN, R. – ROGERS, A.: *A Dictionary of Human Geography*, Oxford 2013.

³ SARIASLAN, L.: "They are all Turks, but very very nice": Re-placing contemporary artists of Turkish origin. In: *European Journal of Futures Research*, 4, 2016, No. 1, pp. 1–9.



Fig. 4: Nilbar Güreş: *Black man | Čierny muž: Stranger | Cudzinka*, 2004–2006, Video, 13' 20" min., video still. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna.

ing and grounding her work in the immediacy of her own body. She embodies anonymity as she uses her body to simultaneously ironic and exemplary effects and turns herself into the work. She is invoking the term enriched performance in that she is not only “doing” but also “being” the work. As art historian and critic Claire Bishop notes: “Artists choose to use people and themselves as material for many reasons: to challenge the artistic criteria by reconfiguring everyday actions as performance; to give visibility to certain social constituencies and render them more complex, immediate, and physically present; to introduce aesthetic effects of chance and risk; to problematize the binaries of lived and mediated spontaneous and staged, authentic and contrived; to examine the construction of collective identity and the extent to which people always exceed these categories.”⁴

The video precludes identification with the clothed figure (the artist) along with the accompa-

nying indifference to her. We have no access to her skin—the body’s surface—that we can think of as an interface between inside and outside, as well as the self and the other. Güreş’s work is both autobiographical and corporeal, intertwining her personal history and encounters with her body—,the height of exilic indexicality“ to harken back to cultural studies scholar Hamid Naficy.⁵ With her body constrained by layers of textile, she visually constructs a foreign body—becoming both a foreigner and an invisible migrant through the material. In doing so, she critiques an environment that represents ignorance and indifference, and, according to the artist, is rife with racism. *Stranger* addresses the ongoing discrimination, exclusion, and alienation experienced in societies. Güreş creates a faceless “Other,” in a state of perpetual passage, seated as a silent, “invisible” stranger.

Güreş’s video encompasses multiple strangers—including the refugee, the migrant, and the Other. In another moment in the video, we see Güreş perched in the seat next to a *Black man*, who occasionally looks at the camera (Fig. 4). This choice is significant and not coincidental. In our interview, she revealed that the issue of racism, specifically Austrian racism and discrimination, was at the heart of that scene. The interview also uncovered previously unpublished details about her graduation project at the Academy of Fine Arts in Vienna, which focused on Marcus Omofuma (May 10, 1973–May 1, 1999) who died because of police brutality during his deportation back to Nigeria. His death galvanized the public and became a symbol of anti-racist movements in Austria.⁶ Adding a personal layer to Güreş’s narrative, her advisor deemed the topic of the video “too political,” and neither supported nor attended her final presentation at the Academy.⁷ In our interview, she confided that creating art is a response to her personal experiences, an act that embodies both resistance

⁴ BISHOP, C.: Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. In: *October* 140, Spring 2012, p. 112.

⁵ NAFICY, H.: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film-making*. Princeton 2001, p. 119.

⁶ Because Omofuma was naturally resisting to be deported with the plane, the policemen “fettered and gagged him and fixed

him on his plane seat. The tape used to fetter him was not checked during the whole flight and made it impossible for him to breathe. He died painfully during the around 1-hour flight[to Sofia]. His death was realized when landing in Sofia.” Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Omofuma and <https://visionscarto.net/IMG/pdf/deportation-omofuma.pdf>

⁷ Author interview with the artist, July 27, 2020.

and recognition of body politics. For Nilbar Güreş, the personal is inherently political.

Writing around the same time as *Stranger*, feminist writer and scholar Sara Ahmed aptly notes that “migrant bodies stretch and contract, as they move across the borders that mark out familiar and strange places,” shaping a fragmented, increasingly divided European landscape.⁸ As the video evokes a particular experience of the “migrant body” around this time, a body that can still move across borders, one cannot help but think if today that is even a possibility. Europe, as a knotty corpus of bodies (trying to be) on the move, is a space fraught with political and cultural divisions. Güreş’s “strange” body fittingly serves as a counter-geography, a presence against the dominant power structures. Through these corporeal encounters, she empowers a broader cartography, one that aligns with feminist scholar Donna Haraway’s views of bodies “as maps of power and identity.”⁹ The act of sitting on the subway, navigating public space, becomes an embodied map of urban realities, highlighting the (artistic) potential in the mundane.

In Güreş’s work, the city of Vienna and the material female body are re-mapped, re-imagined, and estranged. The body—often constrained, controlled, or covered—is a symbol of the shifting boundaries of a Europe on the move. Güreş’s body, as a counter-geography, embodies the contradictions and ambiguities of borders, challenging the notion of fixed entities.

Güreş’s veiled presence obstructs any possible eye contact, evoking sociologist Georg Simmel, who can be considered as the first sociologist of modernity through his extensive focus on Vienna. Simmel posited that eye contact is the purest and most direct form of human interaction, a way to connect and engage with others.¹⁰ Güreş disengages with the people around her and, in addition, the lack of response from the passengers mirrors the

stereotypes and prejudices that govern daily life. Even the couple sitting opposite Güreş fails to engage with her. There are two layers in the audience: first, the fellow subway passengers, who unwittingly participate in the artwork; and us, the viewers of the video, who witness these moments of implicit exclusion. The artist wittily turns the first audience or the ‘non-lookers’ into actual characters or participants in her work. As Sara Ahmed writes, the stranger “is not simply the one whom we have not yet encountered, but the one whom we have already encountered, or already faced,” adding that “we recognize somebody *as a stranger*, rather than simply failing to recognize them.”¹¹ Güreş’s art reminds us that we *do* recognize the stranger, even when we refuse to acknowledge them.

The video denies us access to Güreş’s skin, to the interface between the self and other, inside and outside. The textile, layered as both shield and metaphor, simultaneously reveals and conceals. Wrapped entirely in cloth, Güreş’s body is obscured, evoking a sense of claustrophobia. The fabric covers her but unveils a silent prejudice. The cloth is not only a physical cover; it represents the social fabric, where dressing and undressing are coded acts. Through her work, Güreş challenges the stereotypical image of the “Turkish woman” in Europe, as well as the male-dominated patriarchal system in Turkey. The soft, colorful textiles become a buffer against the harshness of xenophobia, a protective layer in a world of exclusion as it makes her stand out and disappear at the same time.

Urban spaces thus become the arena to confront or connect otherwise unrelated bodies. The anthropologist Johannes Fabian argues that “culture” is not a situation, space, or state of being, but a process of “confrontation—of kinds of praxis, ours and theirs.”¹² By titling the work *Stranger* Nilbar Güreş poignantly points out the “ours and theirs” confronting how her “others” (read Austrians/

⁸ AHMED, S.: *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London 2000, p. 92.

⁹ HARAWAY, D.: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991, p. 180.

¹⁰ SIMMEL, G. – FRISBY, D. – FEATHERSTONE, M.: *Simmel on Culture: Selected Writings*. London 1997, p. 112.

¹¹ AHMED 2000 (see in note 8), p. 21.

¹² FABIAN, J.: *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*. Stanford 2002, p. 4.

Europeans) view the Turks mainly due to her attire that emphasizes an “other” ly nature, creating an opposition. The work thus can be seen as a critical voice that expresses current cultural and social developments as well as the artist’s role in society and the art scene. Working through visual metaphors and exaggeration of clichés, Güreş works like a social researcher as she deals in her work with certain socio-political issues stemming from current identity politics that “touches” her skin. Her visual language is indirect, yet it deftly adopts humor and a dose of the absurd to make its point.

Thus, analyzing *Stranger* not only sheds light on Güreş’s engagement with the politics of space and mobility but also provides critical insight into the artist’s evolving practice. It exemplifies how a shift in medium can be more than a technical or aesthetic decision; it can be a gesture toward new ways of seeing, inhabiting, and intervening in the world.

Through this lens, *Stranger* serves as a crucial entry point into understanding Güreş’s broader artistic concerns. It demonstrates how she uses the moving image to explore intersections between body, place, and identity, while also marking a shift in her practice from static forms such as painting and collage to the temporal, immersive possibilities of video. By mapping the city with her body, Güreş not only charts her own position as a “stranger” in Vienna but also creates space for viewers to reflect on how cities are navigated, inhabited, and shaped by those who are often rendered invisible within them.

The embodied nature of her work persists across media, but it is in *Stranger* that the moving image allows for a heightened sense of temporal and spatial dislocation, echoing the artist’s broader interest in displacement and relationality. Her choice to engage video as a new medium at this early stage in her career underscores her commitment to exploring the multiplicity of lived experiences—particularly from the perspective of those marked as “other” in dominant cultural narratives.

Türk-Head (Fig. 5) is another segment of *Stranger* and derives its name from the German *Türkenkopf*.



Fig. 5: Nilbar Güreş: *Türkenkopf* | *Turecká hlava: Stranger* | *Cudzinka*, 2004–2006, Video, 13’ 20“, video still. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna.

The title originates from a conversation Güreş overheard on the subway, where two men were discussing someone “with a large head, a *Türkenkopf*.”¹³ There is an element of eavesdropping through hearing a conversation. In the video, we see a woman (Güreş) with her head covered in layers of textile with her eyes concealed. She emerges from the Viennese subway (at the Neubaugasse station) and enters into the texture and flow of everyday life through the bustling pedestrianized shopping street of Mariahilfer. She walks among “ethnoscapes,” the seminal if elusively metaphorical coinage of anthropologist Arjun Appadurai, connoting “a landscape of moving people who constitute the shifting world in which we live.”¹⁴ According to Appadurai these could be “tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers and other moving groups and persons.”¹⁵

Walking among the crowds on the street—the floor of the city—Nilbar Güreş appears immersed in the flow of everyday life, her hands weighed down with plastic shopping bags. The ambient sounds of the urban environment—the murmur of conversation, the hum of traffic, the footsteps of passersby—fill the audio space of the video, envel-

¹³ Author interview with the artist, July 27, 2020.

¹⁴ APPADURAI, A.: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis 1996, p. 33.

¹⁵ APPADURAI, A.: Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: *Theory, Culture & Society* 7, 1990, p. 297.

oping her body and situating it within the sensory density of public space. These sounds are not merely background noise; they function as a sonic mapping of the city, grounding the work in a specific place and temporality.

We hear a woman say, “Can *this* even see?” A man shouts, “Oh, baby! Look at *this*.” Taking place in Vienna, these comments are surprisingly in Turkish and not in German. This audio-visuality contributes to the idea of (re)mapping Europe. Hearing Turkish rather than German on the streets of Vienna suggests the possibility of alternative cartographies within and of Europe. *Turk-Head* not only documents Güreş walking on the streets of Vienna but also highlights the necessity to understand who can or cannot move, how bodies gain access to diverse spaces, and be “mobile” on the map. Entry into the pedestrian world can be considered as an implication of participation and emancipation. It brings forth questions about belonging and claiming the city through performativity.

As viewers, we follow closely behind Güreş, our perspective aligned with the camera’s framing of her body from the back. This position turns us into silent companions—witnesses to her movement, yet unable to intervene. Her vision is obscured, perhaps deliberately impaired, as she walks through a densely populated shopping district. Laden with bags and seemingly unable to see, she moves with careful determination. The tension in the scene arises not from any overt action, but from the quiet anticipation of disruption—we expect, or even fear, that she will collide with someone or something in the crowd. Yet she does not. Her body navigates the space with uncanny precision, slipping through the urban masses without confrontation or incident.

This moment is deceptively simple, yet it encapsulates the core strategies of *Stranger*. Güreş transforms an everyday act—walking through a crowd while carrying shopping bags—into a charged performance that engages questions of perception, vulnerability, and spatial negotiation. Her apparent blindness amplifies the sense of precarity and estrangement, suggesting a disconnection not only from the visual field but also from the social norms that regulate urban movement and visibility. The shopping bags further emphasize her insertion into the gendered rhythms of the everyday, while

also marking her as simultaneously ordinary and out of place.

By placing her body in this vulnerable yet controlled position, Güreş highlights the embodied labor of navigating public space as a “stranger”—a figure marked by cultural, gendered, and racial difference. Her ability to move through the crowd without collision becomes a quiet assertion of agency, a refusal to be displaced or erased, even as her presence complicates the normative flows of the city. The camera’s steady gaze, combined with the immersive urban soundscape, invites us not just to observe her journey, but to feel its tensions, its ambivalences, and its subtle resistances.

Moreover, rather than employing walking as a mere means of travel, Güreş transforms it into a deliberate artistic and political act. Her movement through the city—laden with shopping bags, navigating crowded streets, and using public transportation—becomes a site-specific performance that subtly challenges dominant spatial orders. These mobile spatial practices foreground the politics of visibility, access, and belonging, particularly as they intersect with gender, ethnicity, and migration. In *Stranger*, the urban environment is not a neutral backdrop but a contested space, charged with both personal memory and structural exclusion. The artist’s body does not simply move through space; it inscribes itself into it, leaving behind ephemeral traces of presence and difference.

The work also draws attention to the everyday as a fertile ground for artistic intervention. By emphasizing routine gestures and familiar public spaces, *Stranger* invites a reconsideration of what constitutes meaningful artistic content. Güreş’s act of walking becomes a mode of embodied observation—one that is slow, deliberate, and attuned to the micro-politics of the street. This orientation aligns her with broader traditions of walking in art history, from the *flâneur* of 19th-century Paris to the psychogeographic *dérives* of the Situationists, as well as with feminist and decolonial approaches that reclaim walking as a critical tool for those whose mobility has historically been constrained.

Focusing on this first video work allows for a nuanced understanding of Güreş not only as a multidisciplinary artist but also as a keen observer—what one might call a “mapper” of people, places, and

social dynamics. The move into video grants her the capacity to work with time, motion, and sound in ways that extend and amplify the concerns already present in her earlier and concurrent works. Unlike the relative fixity of painting or sculpture, video affords a durational and immersive engagement with space and narrative, enabling a real-time unfolding of urban experience. In *Stranger*, the camera becomes an extension of the body—a mobile witness to the rhythms of the city and the subtle negotiations of visibility, vulnerability, and presence.

The final segment of *Stranger* titled *Stairs*, shows the artist descending an escalator in Vienna subway in order to enter the wagon, documenting a “routine choreography” of her daily life (Fig. 6).¹⁶ This “banal or mundane mobility” is a commonplace act, but Güreş transforms it into a performance by holding an egg on a spoon in her mouth as she navigates the space.¹⁷ This playful gesture, a re-enactment of a children’s game—the egg-and-spoon race—requires concentration and balance. By performing it as an adult in public Güreş underscores the disciplined, both interior and exterior, navigation of her body in the urban landscape. Her act of poise and balance signifies both an indifference to, and a defiance of, her marginalization, signaling a sense of belonging in a space where she is othered. As with *Person of Cloth*, *Stairs* is shaped by her experience of othering. Güreş uses her body as a metonym for politicized identity, where bodies are allocated disparate opportunities or reactions—welcomed or barred, listened to or silenced. Her art challenges the assumption that the body is neutral, revealing how bodies are marked by differences in visibility, acceptance, and respect. In her work, the body becomes both object and subject, a moving force that engages with identity, difference, and estrangement.

Nilbar Güreş’s practice departs from personal observations and frustrations, seeking to spark social change by challenging societal norms and habits, while hinting at the increased amount of effort that



Fig. 6: Nilbar Güreş: *Stairs* | *Schody: Stranger* | *Cudzinka*, 2004–2006, Video, 13’ 20“, video still. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna.

someone like Güreş needs to muster to navigate a public space. Her work blurs the boundaries between individual/collective, artist/audience, active/passive, and private/public. The material, relational, and performative aspects of her work make *Stranger* an intimate self-portrait with broader socio-political commentary as she critiques systems of representation and mobility, turning the video into a moving self-portrait.

The maps that Güreş create are charged with “affective and subjective meaning,” which turns them into maps of “personal geographies,” to cite Katherine Harmon.¹⁸ These personal geographies reveal how a map is never an objective representation of reality but rather shows a particular perspective. Güreş’s work explores the contours and textures of the urban environments. We are not only invited to be viewers of her work, but also voyagers and cartographers, navigating the city’s environments both above and below the ground—the vertical and horizontal city—as she is taking us along her mobile mapping. Mobile mapping is “specifically an embodied prac-

¹⁶ LAVRINEC, J.: Urban Scenography: Emotional and Bodily Experience. In: *Limes: Borderland Studies*, 6, 2013, č. 1, p. 25.

¹⁷ BINNIE, J. – EDENSOR, T. – HOLLOWAY, J. – MILLINGTON, S. – YOUNG, C.: Mundane mobilities, banal travels. In: *Social & Cultural Geography*, 8, 2007, No. 2, p. 165.

¹⁸ HARMON, K.: *You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. New York 2004.

¹⁹ WILMOTT, C.: *Mobile Mapping: Space, Cartography and the Digital*. Amsterdam 2020, p. 11.



Fig. 7: Nilbar Güreş: *Mush-Rooms*, 2023, oil, canvas, 35 × 35 cm. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna. Photo: Reha Arcan.

“tice” as critical geographer Clancy Wilmott writes and adds that it is dynamic.¹⁹ She writes: “Mobile mapping is mapping with situation and the situated at the forefront of the mind. It is more than maps and mappers, but a heterogeneity of practices of interpreting the openness and possibilities of space through assemblages of memories, institutions, rationalities, spaces, bodies, and technologies—which are in constant flux and transformation.”²⁰

Through her work, Güreş inserts personal stories into public spaces, affecting the world around her in ways that are not physically permanent but temporarily and spatially distinct. While *Stranger* marks a shift in medium—from the tactile and static to the temporal and durational—it remains in close dialogue with Güreş’s background in painting. Her training at the Academy of Fine Arts in Vienna included a strong foundation in visual composition, material sensitivity, and a critical engagement with representation, all of which continue to inform her broader

practice across media. (Fig. 7) *Stranger*, though realized through video, retains a painterly sensibility in its visual language and compositional awareness. The careful framing of the moving body, the play of color and texture in the urban environment, and the attention to gesture and rhythm evoke concerns central to contemporary painting. The artist’s use of her own body—clothed, positioned, and set in motion through the city—can be understood as an extension of her earlier painted and collaged figures: fragmented, symbolic, and performative. The muted palette of the video, interspersed with vivid everyday details (such as the bright plastic shopping bags she carries), echoes her frequent use of textile, color, and found materials in her installations and mixed-media works, suggesting a transmedial continuity of aesthetic vocabulary. (Fig. 8)

²⁰ Ibid., pp. 27–28.



Fig. 8: Nilbar Güreş: *Sad Plant Sad Sea* | *Smutná rastlina, smutné more*, oil, canvas, 30 × 40 cm. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna. Photo: Manuel Carreon Lopez.

By translating her painterly gaze into a moving image format, Güreş simultaneously expands and transgresses the boundaries of painting. The static canvas gives way to the fluidity of video, yet the foundational concerns of composition, embodiment, and surface remain. The street becomes a living canvas, and her passage through it—a choreographed brushstroke—replaces the painter’s hand. In this sense, *Stranger* may be read not as a departure from painting, but as its temporal and spatial extension. The work stages a dialogue between surface and depth, between the fixity of representation and the ephemerality of performance, positioning video as a medium that inherits and reconfigures the logic of painting within the context of lived experience.

This framing allows us to consider Güreş’s work as part of a lineage of expanded painting practices, wherein the medium is not abandoned but reimag-

ined. Her movement through public space, her engagement with the textures of the city, and her use of the body as both subject and surface all reflect an ongoing interrogation of how painting might manifest beyond the canvas. In doing so, *Stranger* reveals the continued relevance of painting’s logic even within ostensibly “non-painterly” practices—especially when addressing complex intersections of gender, mobility, and belonging.

By using the medium of video, she articulates and frames its most significant characteristic as a moving medium, in the triple sense—the moving image, the movement or mobility of the people, and the emotionally moving quality of the interaction, or in this case, lack thereof. It also enables the viewer to move, to travel to the moment that is documented as Güreş uses video, which is also the medium of (our) time—of time traveled, edited, offered, and layered. She integrates the double movement of migration

as Mieke Bal writes that “migration is also an experience of time—as multiple, heterogeneous.”²¹

The unsettled and unsettling nature of Güreş’s videos, their resistance to being pinned down—can and does open spaces for different ways of seeing. The avoidance of formal productiveness, the low visibility, and the clandestine nature of her videos speak to the lived experience of the stranger—one who moves through the world without ever fully belonging. By drawing inspiration from the everyday and transforming it into a potent, performative act, Güreş interrogates the politics of mobility and visibility entangled with (troubled) belongings and the manner in which they are negotiated and rendered.

In *Stranger*, Nilbar Güreş mobilizes the medium of video not only to document but to perform the experience of estrangement within the urban space of Vienna. Through walking, commuting, and dwelling in the city’s public spaces, she turns everyday gestures into acts of resistance against assimilation, spatial exclusion, and visual abstraction. Moreover, by adopting video as her medium, Güreş extends the reach of performance beyond the immediacy of the body in space. The temporal and spatial layering enabled by the moving image allows for a looping, recursive engagement with the urban, where the past, present, and possible futures of belonging and body politics remain in flux. The camera does not merely record; it participates in the unfolding of space, mediating and amplifying the politics of movement and emplacement. Her body, framed by the moving image, acts as a dynamic site of negotiation—between self and other, center and periphery, visibility and invisibility. By positioning her “strange” body within the fabric of the European city, Güreş interrupts dominant narratives of belonging and spatial legibility. What emerges is a lived, gendered, and performative mapping of the city that stands in contrast to static, disembodied cartographies.

This embodied cartography is neither fixed nor linear; it is constantly unfolding through relational encounters. Each step, glance, and pause becomes

part of a processual archive of mobility, one that challenges the presumed neutrality of public space and reclaims it as a terrain of situated knowledge and affective resonance. In this way, *Stranger* foregrounds how the body—especially a racialized, gendered, and migrant body—becomes both a medium and a message, a site through which broader questions of European identity, mobility regimes, and urban inclusion are brought into critical focus.

Ultimately, *Stranger* exemplifies a form of feminist, decolonial cartography—one that foregrounds the embodied, affective, and precarious dimensions of navigating space under conditions of difference. Güreş’s video practice contributes to a growing body of contemporary art that challenges institutionalized aesthetics of inclusion and representation, insisting instead on the complexity of lived experience. In doing so, she opens up new conceptual and aesthetic pathways for thinking about how artists engage with the politics of space, movement, and identity in Europe.²²

Güreş embodies the notion that artists do not assimilate; instead, they disrupt the formation of habit. *Stranger* does not merely document the experience of being a stranger; it embodies it. Drawing inspiration from everyday urban spaces and experiences, *Stranger* enables readings of art that speak to the politics of mobility and how they can be negotiated, transgressed, and mapped while using the city as its platform for artistic performances. *Stranger* creates an embodied and gendered map of the city, in opposition to the traditional map, which is a disembodied visual representation. Through the moving images, the work underlines the personal and collective characteristics of Güreş’s social encounters in urban public space. Her “strange” body becomes the facilitator to problematize the European corpus as each body unfolds a mapping, producing or evincing a new subjectivity, an assemblage of intersections and encounters in relation to another body within the city. Those corporeal encounters sketch a wider cartography, that is a bordered and fragmented European corpus beyond its boundaries.

²¹ BAL, M.: Double movement. In: BAL, M. – HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. – GARCÍA AGUSTÍN, E. Eds.: *2Move: Video, Art, Migration*. Murcia; Cendeac 2008, p. 34.

²² This article draws on the following: SARIASLAN, L.: Mapping Nilbar Güreş. In: *Nilbar Güreş: Velvet Stare*. Istanbul 2025; SARIASLAN, L.: Familiarly Strange/Strangely Familiar: Humor and Contemporary Artists from Turkey.

In: BAYRAKTAR, N – GODIOLI, A. Eds.: *E(n)stranged: Rethinking Defamiliarization in Literature and Visual Culture*. Cham 2024; SARIASLAN, L.: *Pins on the map: Urban Mappings in European-Turkish Contemporary Art*. Amsterdam 2022; SARIASLAN, L. What Moves Artists? Mapping Vienna through the Moving Images of Nilbar Güreş. In: *EuropeNow Journal*, 2021. Accessible at: www.europenowjournal.org.

Prechod cez rám Nilbar Güreş a performativita pohyblivého obrazu

Lora SARIASLAN

Chôdza patrí k základným spôsobom vnímania sveta, ktorý sa však často prehliada tak v každodennom živote, ako aj v umeleckej praxi. Stelesnená a situovaná podstata chôdze umožňuje jednotlivcom prežívať priestor v ľudskom meradle prostredníctvom rytmu, trvania a zmyslových vnemov. V kontexte súčasného umenia sa chôdza stala významnou performatívnou stratégiou navigácie, skúmania a rekonfigurácie mestského prostredia. Táto štúdia sa venuje prvej videoprodukcii umelkyne Nilbar Güreş (nar. 1977 v Istanbule) s názvom *Stranger – Cudzinec* či skôr *Cudzinka* (2004 – 2006), ktorú analyzuje nielen ako pohyblivý autoportrét, ale aj ako ukážku performatívneho telesného mapovania. Güreş v tejto práci vytvára pomocou každodenného pohybu zosobnenú a rodovo podmienenú kartografiu Viedne, kde vlastné telo stavia do pozície média, ktorým zaznamenáva štruktúry, rytmy a sociálnu dynamiku mesta a reaguje na ne.

Chôdza priťahuje množstvo umelcov, spisovateľov, básnikov a teoretikov, ktorým slúži ako nástroj na estetickú a kritickú interakciu s prostredím. V súčasnosti sa v kultúrnych a sociálnych diskurzoch venuje veľká pozornosť chôdzi ako prostriedku na spoznávanie a výskum priestoru. Problematika chôdze má však dlhú históriu, ktorá siaha do starovekého Grécka, kde mnohí občania (muži) prechádzali peši dlhé trasy, aby sa zapojili do verejného života a získali (politickú) moc. Medzi aktivity, v ktorých sa chôdza prelína s umením, patria pozorovania *flâneura* 19. storočia, mestské objavovanie Waltera Benjamina, dadaistická „udalosť“, *deambulácia* surrealistov alebo *dérive* parížskeho avantgardného hnutia Lettrist International na začiatku 50. rokov, ktoré sa v roku 1957 vyvinulo do Situacionistickej internacionály

(SI). Táto nesmierna plodnosť obyčajnej chôdze spočíva v tom, že je zároveň vstupom aj výstupom, prostriedkom aj cieľom, je metódou aj obsahom.

Či už ide o bádateľa, *flâneura*, migranta, obyvateľa alebo turistu, chôdza poskytuje jedinečný spôsob objavovania a interakcie s mestom. Predstavuje priestorovú a stelesnenú činnosť, ktorá ľudom umožňuje mestské prostredie odhaľovať, interpretovať, presadzovať, vzdorovať mu alebo s ním nadväzovať kontakt. Chôdza poskytuje formu situovaného poznania – osobný spôsob vnímania a zaznamenávania mesta pomocou prechodného pohybu tela. Nejde o pasívnu, ale performatívnu aktivitu, ktorú ovplyvňuje osobnosť chodca a sociálne, politické a materiálne podmienky mestského priestoru, ktorý obýva.

Z tohto hľadiska chodec stvára mesto. Telo v pohybe sa stáva zdrojom pre vytváranie významov a priestorového príbehu, ktorý odráža a zároveň spochybňuje dominantné naratívy mestského života. Autori, ktorí využívajú chôdzu na zámerné umelecké účely, pretvárajú túto bežnú činnosť na kritickú a estetickú prax. Svoje pohyby zasadujú do štruktúry mesta, a tým vyzývajú diváka, aby vnímal známe prostredie neznámym spôsobom. Ich trajektórie vytvárajú akoby „krajinu chôdze“ („walkscape“) – pojem, ktorý navodzuje prienik chôdze a krajiny a poukazuje na časové a zmyslové kvality vnímania miesta prostredníctvom pohybu.¹

Táto pešia krajina nie je len vizuálna, je multisenzorická a emotívna. Otvára priestor, v ktorom

¹ CARERI, F.: *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona 2002.

sa „tvrdá“ infraštruktúra mesta, ako je architektúra, ulice, bariéry a inštitúcie, prelína s jeho „mäkšími“ dimenziami v podobe sociálnych vzťahov, spomienok, emócií a rytmov. Chôdza sa stáva metódou mapovania týchto vrstiev, nie cez abstraktné alebo nehmotné reprezentácie, ale cez prežitú a precítenú skúsenosť obývania priestoru. Tento proces mapovania je nutne čiastočný a provizórny; odmieta totalizujúce perspektívy v prospech lokalizovaného, stelesneného a často fragmentárneho chápania miesta.

Umelcom teda chôdza slúži ako metóda aj metafora. Umožňuje kritické vymedzenie mestského priestoru najmä pre tých, ktorých telá sú v rámci dominantného poriadku označené ako „iné“, a to buď z rasových, rodových, triednych, alebo migračných dôvodov. Umelecká pešia krajina sa stáva platformou na skúmanie otázok mobility, prístupu, viditeľnosti a spolupatričnosti. Vďaka tomuto zosobnenému putovaniu sa obrysy mesta, jeho vylúčenia a príležitosti sprítomňujú a podnecujú k novým spôsobom videnia, vnímania a opisu mestského života.

Chôdza je pre Nilbar Güreş, ako aj pre mnohých iných umelcov, prostriedkom mobilizácie mimo špecializovaných umeleckých náplní a vytvára priestor pre otázky o tvorbe, formátoch a prijímaní umenia. Nachádzaním inšpirácie v každodennom meste sa Güreş vydáva po stopách avantgárd zo začiatku 20. storočia, najmä dadaistov a surrealistov, ako aj konceptuálnych a performatívnych umelcov vrátane situacionistov, ktorí považovali mestá za kľúčové terény každodennej tvorby. Güreşovej metódy využitia priestoru a svojho tela v meste možno považovať za rozvinutie tejto tvorby v 21. storočí.

Rozširovanie média je kľúčovým aspektom v práci každého umelca, pomocou ktorého často preniká do nových konceptuálnych oblastí a odкрýva rôzne spôsoby skúmania a vyjadrovania. Güreşovej tvorba zahŕňa širokú škálu médií vrátane maľby, inštalácie, performance, sochy a zmiešanej koláže. (Obr. 1) Do svojich diel často začleňuje všedné materiály a odkazy na domáce, sociálne a kultúrne naratívy, z ktorých vytvára asambláže bohaté na symboliku a vzdorujúce jednoznačnému výkladu. Jej práca je často performatívna, hravá a s politickým nábojom, zakorenená v hlbokoj pozornosti k otázkam identity, pohlavia, migrácie a kultúrnej reprezentácie. (Obr. 2) Prechod na iné médium sa nemusí týkať len formálneho vývoja, ale aj hlbšieho rozpracovania otázok,

ktoré predchádzajúce formy nedokázali dostatočne riešiť. Spomedzi týchto rôznorodých a materiálne zložitých prác vyniká dielo *Cudzinka* nielen ako formálny posun, ale aj ako médium pre špecifické skúmanie mobility, priestorovosti a zosobnenej skúsenosti mestského života.

V tomto kontexte je prvý vstup do nového média obzvlášť významný, keďže často predstavuje hraničný moment, vedomý odklon od zavedených metód a prijatie toho, čo je experimentálne, neznáme a otvorené. V diele *Cudzinka* je to obzvlášť relevantné, prvá videoprodukcia Nilbar Güreşovej predstavuje kľúčový posun v jej umeleckej dráhe.

Pri sledovaní Güreşovej prechodu k videu je zrejme, ako zložito sa v jej postupoch dômyselne prelínajú médium a posolstvo. *Cudzinka* slúži ako príklad mestského telesného mapovania. V tomto diele Güreş opustila umelecký ateliér a premenila mesto Viedeň na svoje ihrisko. Mestské dianie dokumentuje cez performatívne mapovanie alebo „prístup ku kartografii, ktorý považuje tvorbu a používanie máp za performatívnu a stelesnenú aktivitu“, a teda uznáva, že mapy sa vytvárajú a používajú prostredníctvom rôznorodých postupov, ktoré sú kontextualizované praxou.² Video zosobňuje iné mapovanie mesta cez (pohybujúce sa) telo umelkyne a zároveň zdôrazňuje jej záujem prenikať do každodenného života a ovplyvňovať ho. Vytvára tak zosobnenú mapu ako protiklad k tradičnej mape, ktorá býva nestelesnenou vizuálnou reprezentáciou alebo skratkou, v tomto prípade mesta Viedeň.

Prečo Viedeň? Biografia Nilbar Güreş je v tejto súvislosti dôležitá, pretože sa v roku 2000 vo veku 23 rokov presťahovala z Istanbulu do Viedne. Bakalársky titul v odbore maľba získala na Fakulte výtvarných umení Marmarskej univerzity v Istanbulu a neskôr absolvovala magisterské štúdium maľby a grafiky už na viedenskej Akadémii výtvarných umení. Po získaní magisterského titulu študovala výtvarnú a textilnú pedagogiku na Univerzite úžitkového umenia tiež vo Viedni, kde vytvorila aj svoje prvé videodiela *Cudzinka*. Ako umelkyňa, ktorá získala prvotný umelecký rámec a vzdelanie v Istanbulu a neskôr vo Viedni, sa vo svojej tvorbe opiera

² CASTREE, N. – KITCHEN, R. – ROGERS, A.: *A Dictionary of Human Geography*. Oxford 2013.

o kultúrne pozorovania a často sa politicky angažuje v otázkach, ako je sociálna nespravodlivosť, rodové a sexuálne slobody a obmedzenia a (vnučované) kódy kultúrnej identity.

Güreşovej tvorba je predmetom diskusií a výstav z feministickej, queer a migračnej perspektívy. Nasledovná analýza ju však prezentuje ako akt sociálno-politického mapovania. Jej transverzálna metóda, ktorú charakterizuje čiastočné obývanie, prechádzanie, performovanie a nakoniec mapovanie mesta, je zvlášť zaujímavá. *Cudzinka* sa dá považovať za autoportrét v pohybe aj za pohyblivý autoportrét, a to rovnako z hľadiska telesného pohybu, ako aj emocionálne dojímavaj kvality. Táto práca znázorňuje aj vzťah umelcov k vlastnému sebauvedňovaniu a k percepcii okolím, v tomto prípade ako (queer) ženy, umelkyne a cudzinky.³

Pohyblivý autoportrét *Cudzinka* začína časťou *Osoba v rúchu*, ktorá zachytáva cestujúcu vo viedenskom metre zahalenú v kvetinovej textílii omotanú okolo tváre a tela s čiernou šatkou na hlave (Obr. 3). Kamera sníma protagonistku sediacu so skríženými nohami vo vozni metra. Väčšina cestujúcich jej prítomnosť prehliada, vrátane dvojice, ktorá sedí oproti nej. Tento okamih odráža vedomú voľbu nepozerať sa, teda rozhodnutie nerozpoznať cudzinku. Keďže hlásenie o ďalšej zastávke je v nemčine, táto „osoba v rúchu“ zostáva nehybná.

Hoci ako diváci tušíme, že protagonistkou je umelkyňa, jej identita a rod sa určiť nedá, pretože látka a spôsob sedenia nám nič nenaznačujú. Jej totožnosť zostáva neurčitá; zahalenie v látke a posed neposkytujú žiadne zrejmé nápovede. Güreşovej telo, povedané manažérskym jazykom, nebolo pre jej predstavenie *outsourcované*; nepoužíva teda telo niekoho iného, ale umiestňuje a ukotvuje svoju prácu v bezprostrednosti vlastného tela. Stelesňuje anonymitu, pričom svoje telo využíva súčasne na ironické a názorné účely a samu seba premieňa na dielo. Evokuje termín *obobatená performancia* (*enriched performance*), pretože dielo nielen „robí“, ale ním aj „je“. Ako poznamenáva historička a kritička umenia Claire

Bishop: „Umelci používajú ľudia a seba samých ako materiál z mnohých dôvodov: aby spochybnili umelecké kritériá rekonfiguráciou každodenných činností ako performancie; aby zviditeľnili určité sociálne zložky a urobili ich komplexnejšími, bezprostrednejšími a fyzicky prítomnejšími; aby predstavili estetické účinky náhody a rizika; aby problematizovali binaritu živého a sprostredkovaného, spontánneho a inscenovaného, autentického a fingovaného; a aby preskúmali konštrukciu kolektívnej identity a mieru, do akej ľudia vždy prekračujú tieto kategórie.“⁴

Video neprípúšťa identifikáciu s oblečenou postavou (umelkyňou) a vyvoláva voči nej ľahostajnosť. Nemáme prístup k jej pokožke ako povrchu tela, ktorý sa dá považovať za rozhranie medzi vnútrom a vonkajškom, ako aj medzi sebou a inými. Güreşovej tvorba je autobiografická a telesná zároveň, prelína sa v nej osobná história a strety s vlastným telom – „vrchol exilovej indexicity“, ako to vyjadril kulturológ Hamid Naficy.⁵ Svojím telom obmedzeným vrstvami textilu vizuálne konštruje cudzie telo, čím sa stáva cudzinkou a zároveň neviditeľnou migrantkou. Kritizuje tak prostredie, ktoré predstavuje nevedomosť a ľahostajnosť a podľa autorky je plné rasizmu. Dielo *Cudzinka* poukazuje na pretrvávajúcu diskrimináciu, vylúčenie a odcudzenie, ktoré sa vyskytujú v spoločnosti. Güreş vytvára „inakosť“ bez tváre, v stave neustáleho presunu, sediacu ako mlčky „neviditeľný“ čudák.

Video Nilbar Güreş zachytáva viacero cudzincov vrátane utečencov, migrantov a tých „iných“. V jednom zo záberov vidíme Güreşovú sedieť na sedadle vedľa *Čierneho muža*, ktorý sa občas pozrie do kamery (Obr. 4). Tento výber je dôležitý a zámerný. Počas nášho rozhovoru autorka objasnila, že stredobodom tejto scény je otázka rasizmu, konkrétne rakúskeho rasizmu a diskriminácie. Okrem toho odhalila doteraz nezverejnené podrobnosti o svojej diplomovej práci na Akadémii výtvarných umení vo Viedni zamerané na Marcusa Omofumu (10. mája 1973 – 1. mája 1999), ktorý zomrel v dôsledku policajnej brutality počas deportácie do Nigérie. Jeho smrť podráždila

³ SARIASLAN, L.: „They are all Turks, but very very nice“: Re-placing contemporary artists of Turkish origin. In: *European Journal of Futures Research*, 4, 2016, č. 1, s. 1 – 9.

⁴ BISHOP, C.: Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. In: *October*, Spring 2012, vol. 140, s. 112.

⁵ NAFICY, H.: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton 2001, s. 119.

verejnosť a stala sa symbolom protirasistického hnutia v Rakúsku.⁶ Osobný rozmer pridala Güreşovej príbehu skutočnosť, že jej školiteľ považoval tému za „príliš politickú“ a jej záverečnú prezentáciu na akadémii nepodporil ani sa jej nezúčastnil.⁷ V našom rozhovore sa zverila, že umenie je pre ňu reakciou na vlastné skúsenosti, aktom, ktorý stelesňuje vzdor a uznanie politiky tela zároveň. Pre Nilbar Güreş je osobné politické vo svojej podstate.

Približne v rovnakom čase, ako vzniklo dielo *Cudzinka*, feministická spisovateľka Sara Ahmed výstižne pomenovala, že „tela migrantov sa roztrhávajú a zmršťujú, keď prekračujú hranice, ktoré vymedzujú známe a cudzie miesta“, a tým formujú roztrieštený a čoraz väčšmi rozdelený európsky priestor. Keďže video evokuje konkrétnu skúsenosť „migrujúceho tela“ v danom čase, tela, ktoré sa ešte voľne presúva cez hranice, nedá sa ubrániť myšlienke, či je to dnes vôbec možné. Európa ako spleť súbor tel (snažiacich sa byť) v pohybe, je priestor pretkaný politickými a kultúrnymi rozporami. Güreşovej „cudzie“ telo príhodne slúži ako antigeografia, ako protiklad k dominantným mocenským štruktúram, čím prispieva k širšej kartografii, ktorá reflektuje poňatie tela feministickej teoretičky Donny Haraway ako „mapy moci a identity“.⁹ Akt sedenia v metre a pohyb po verejnom priestore sa stávajú stelesnenou mapou mestskej reality s dôrazom na (umelecký) potenciál všednosti.

V Güreşovej diele sa mesto Viedeň a fyzické ženské telo navzájom pretvárajú, prekresľujú a vyčleňujú. Telo, ktoré býva často obmedzované, kontrolované alebo zakrývané, tu symbolizuje rozpory a neurčitost' hraníc Európy v pohybe a sponchybnuje koncept pevných útvarov.

Güreşovej zahalená postava bráni akémukoľvek očnému kontaktu, akoby evokovala idey viedenského sociológa Georga Simmela, ktorého možno pova-

žovať za prvého sociológa moderny. Simmel tvrdí, že očný kontakt je najčistejšia a najpriamejšia forma ľudskej interakcie, spôsob, ako sa spojiť a nadviazať vzťah s ostatnými.¹⁰ Güreş sa teda odpútava od ľudí okolo seba a absencia reakcie zo strany cestujúcich navyše odráža stereotypy a predsudky, ktoré ovládajú každodenný život. Dokonca ani pár, ktorý sedí oproti Güreşovej, s ňou nijako neinteraguje. Obecenstvo tu pozostáva z dvoch skupín: jednak sú to spolucestujúci v metre, ktorí sa nevedomky podieľajú na umeleckom diele, a potom sme to my, diváci videa, ktorí sme svedkami týchto momentov nepriameho vylúčenia. Autorka dôvtipne mení prvú skupinu divákov alebo „nepozerajúcich sa“ na skutočných účastníkov svojho diela. Ako píše Sara Ahmed, cudzinec „nie je ten, s kým sme sa ešte nestretli, ale ten, koho sme už stretli alebo videli“, a dodáva, že „niekoho skôr rozpoznávame ako *cudzince*, než aby sme ho jednoducho nespoznali“.¹¹ Güreşovej umenie nám pripomína, že cudzincov *rozpoznávame*, aj keď ich odmietame brať na vedomie.

Video nám upiera prístup ku Güreşovej pokožke, k rozhraniu medzi *sebou* a druhými, medzi vnútrom a vonkajškom. Tkanina, vrstvená ako štít aj metafora, zároveň odhaľuje aj ukrýva. Güreşovej telo je celé zahalené v látke, čo vyvoláva pocit klaustrofóbie. Látka ju zakrýva, no odhaľuje tiché predsudky. Nie je len fyzickým pokrytím, predstavuje aj spoločenskú štruktúru, v ktorej je obliekanie a vyzliekanie kódovaným úkonom. Güreş svojou prácou sponchybnuje stereotypný obraz „tureckej ženy“ v Európe, ako aj patriarchálny systém v Turecku. Jemná farebná látka sa stáva protiváhou voči drsnej xenofóbii, ochrannou vrstvou vo svete vylúčenia, pretože ju necháva vyniknúť a zmiznúť súčasne.

Mestské priestory sa tak stávajú arénou kolízie alebo prepojenia inak nesúvisiacich tel. Antropológ Johannes Fabian tvrdí, že „kultúra“ nie je situácia,

⁶ Keďže Omofuma sa prirodzene bránil deportácii lietadlom, policajti ho „spútali, zapchali mu ústa a pripevnili ho na sedadlo lietadla. Pásku, ktorou ho spútali, počas celého letu neskontrolovali, a pritom mu zabránili dýchať. Počas približne hodinového letu [do Sofie] zomrel v bolestiach. Na jeho smrť prišli až pri pristáti v Sofii“. Pozri https://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Omofuma a <https://visionscarto.net/IMG/pdf/deportation-omofuma.pdf>.

⁷ Rozhovor autorky s umelkyňou, 27. júla 2020.

⁸ AHMED, S.: *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London 2000, s. 92.

⁹ HARAWAY, D.: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991, s. 180.

¹⁰ SIMMEL, G. – FRISBY, D. – FEATHERSTONE, M.: *Simmel on Culture: Selected Writings*. London 1997, s. 112.

¹¹ AHMED 2000 (v pozn. 8), s. 21.

priestor alebo stav bytia, ale proces „konfrontácie druhov praxe, našej a ich“.¹² Názvom diela *Stranger* Nilbar Güreş výstižne zdôrazňuje konfrontáciu medzi „nami a nimi“ a to, ako pre ňu „ini“ (Rakúšania/Európania) vnímajú Turkov najmä na základe odevu, ktorý zdôrazňuje inakosť a tým vytvára vzájomný kontrast. Dielo tak možno považovať za kritický hlas, ktorý poukazuje na aktuálny kultúrny a spoločenský vývoj, ako aj úlohu umelca v spoločnosti a na umeleckej scéne. Güreş pracuje s vizuálnymi metaforami a prehnanými klíšé a vo svojej práci sa zaoberá sociálno-politickými otázkami odvodenými od súčasnej politiky identity, ktorá sa jej priamo „dotýka“. Na vyjadrenie svojho postoja obratne uplatňuje nepriamy výtvarný jazyk s dávkou absurdity a humoru.

Analýza videa tak nielen objasňuje Güreşovej angažovanosť v politike priestoru a mobility, ale poskytuje aj kritický pohľad na vývoj autorkinej tvorby. Znázorňuje, že zmena média môže byť viac než len technickým alebo estetickým rozhodnutím; môže byť krokom k novým spôsobom vnímania, obývania a ovplyvňovania sveta.

Dielo *Cudzinka* z tohto pohľadu slúži ako kľúčový vstupný bod pre pochopenie širšieho umeleckého pôsobenia Nilbar Güreş. Demonštruje, ako autorka využíva pohyblivý obraz na skúmanie priesečníkov medzi telom, miestom a identitou, a zároveň naznačuje posun v jej praxi od statických foriem, ako je maľba a koláž, k časovým, imerziívnym možnostiam videa. Mapovaním mesta svojím telom Güreş zachytáva nielen vlastnú pozíciu „cudzinky“ vo Viedni, ale vytvára aj priestor pre divákov, aby sa zamysleli nad tým, ako mestá navigujú, obývajú a formujú tí, ktorí sú v nich často neviditeľní.

Stelesnená podstata jej práce sa prejavuje vo všetkých médiách, v diele *Cudzinka* však pohyblivý obraz umožňuje zvýrazniť pocit časovej a priestorovej dislokácie, čo odráža širší záujem umelkyne o presídľovanie a o budovanie vzťahov. Výber videa ako nového média v ranej fáze kariéry podčiarkuje autorkino odhodlanie skúmať rozmanitosť žitých skúseností, najmä z pohľadu tých, ktorí sú

v dominantných kultúrnych naratívoch označení ako „ini“.

Turecká blava (Obr. 5) je nasledujúcou časťou *Cudzinky*, ktorá svoj názov odvodzuje od nemeckého *Türkenkopf*. Tento názov pochádza z rozhovoru, ktorý Güreş zachytila v metre, kde sa dvaja muži rozprávali o niekom „s veľkou hlavou, *Türkenkopf*“.¹³ Vypočutie rozhovoru nesie v sebe prvok odposluchu. Na videu vidíme ženu (Güreş) s hlavou pokrytou vrstvami látky, ktorá jej zakrýva oči. Vystupuje z viedenského metra (na stanici Neubaugasse) a vchádza do štruktúry a toku každodenného života na rušnej pešej zóne Mariahilfer. Pohybuje sa uprostred *ethnoscape* – „etnokrajiny“, čo je zásadný, aj keď ťažko uchopiteľný metaforický novotvar antropológa Arjuna Appaduraiho vyjadrujúci „krajinu pohybujúcich sa ľudí, ktorí tvoria premenlivý svet, v ktorom žijeme“.¹⁴ Podľa Appaduraja to môžu byť „turisti, prísťahovalci, utečenci, vyhnanci, dočasní pracovníci a iné mobilné skupiny a osoby“.¹⁵

Nilbar Güreş kráča medzi davom ľudí na ulici, v rukách drží plné igelitové nákupné tašky a zdá sa, že je ponorená do toku každodenného života. Okolité zvuky mestského prostredia, šum rozhovoru, hluk dopravy a kroky okoloidúcich tvoria audioobsah videa, obklopujú jej telo a umiestňujú ho do zmyslovej výplne verejného priestoru. Tieto zvuky nie sú len akustickou kulisou, pôsobia ako sónické mapovanie mesta, ktoré dielo zakotvuje v konkrétnom čase a mieste.

Počujeme ženu, ktorá hovorí: „Vidí to vôbec?“ Muž zakričí: „Ach, zlatko! Pozri sa na *toto*.“ Napriek tomu, že komentáre odzneli vo Viedni, sú napodiv v turečtine a nie v nemčine. Táto zvuková a vizuálna stránka prispieva ku koncepcii (pre)mapovania Európy. Turečtina namiesto nemčiny na viedenských uliciach naznačuje možnosť alternatívnych kartografí Európy a v Európe. *Turecká blava* nielen zachytáva Güreşovej chôdzu po viedenských uliciach, poukazuje aj na potrebu porozumieť tomu, kto sa smie a kto nesmie pohybovať, ako telá získavajú prístup do rôznych priestorov a ako sa „pohybujú“ na mape.

¹² FABIAN, J.: *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*. Stanford 2002, s. 4.

¹³ Rozhovor autorky s umelkyňou, 27. júla 2020.

¹⁴ APPADURAI, A.: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis 1996, s. 33.

¹⁵ APPADURAI, A.: Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: *Theory, Culture & Society* 7, 1990, s. 297.

Vstup do sveta chodcov možno považovať za prejav angažovanosti a emancipácie. Prostredníctvom performativity Güreş nastoľuje otázky príslušnosti a nároku na mesto.

Ako diváci sledujeme Gürešovú tesne pred sebou a naša perspektíva je v súlade s tým, ako kamera zaberá jej telo zozadu. Táto pozícia z nás robí tichých spoločníkov – svedkov jej pohybu, ktorí však nemôžu zasiahnuť. Güreş vidí nejasne, azda zámerne oslabene, keď prechádza husto zaľudnenou nákupnou štvrťou. Zaťažená taškami a zdanlivo nevidiaca sa pohybuje s opatrným odhodlaním. Napätie v tejto scéne nevyplýva zo zjavnej aktivity, ale z tichého očakávania narušenia – predpokladáme, alebo sa dokonca obávame, že sa s niekým alebo niečím v dave zrazí. Ale nestane sa tak. Jej telo sa pohybuje v priestore s neuveriteľnou presnosťou a bez konfrontácie alebo incidentu sa presúva cez mestské masy.

Tento zdanlivo jednoduchý akt vystihuje hlavné stratégie diela *Cudzinka*. Güreş premieňa každodenný úkon pohybu v dave s nákupnými taškami na pútavé predstavenie, ktoré sa zaoberá otázkami vnímania, zraniteľnosti a priestorového vyjednávania. Jej zdanlivá slepota umocňuje pocit neistoty a odcudzenia, čo naznačuje odlúčenie nielen od zrakových vnemov, ale aj od sociálnych noriem, ktoré regulujú pohyb a viditeľnosť v meste. Nákupné tašky ešte viac zdôrazňujú jej začlenenie do rodovo podmieneného rytmu každodennosti, pričom vyvolávajú dojem obyčajnosti a zároveň nemiestnosti.

Güreş vkladá svoje telo do zraniteľnej, ale kontrolovanej pozície, čím zdôrazňuje úsilie, ktoré si vyžaduje pohyb „cudzinka“ vo verejnom priestore ako osoby poznačenej kultúrnou, rodovou a rasovou odlišnosťou. Jej schopnosť pohybovať sa v dave bez kolízií sa stáva tichým potvrdením vlastnej pôsobnosti, odmietnutím nechať sa vytlačiť alebo vymazať, aj keď jej prítomnosť komplikuje normatívne toky mesta. Pevný obraz kamery v kombinácii s pohlcujúcou mestskou zvukovou krajinou nás vyzýva nielen k pozorovaniu jej cesty, ale aj k precit'ovaniu prítomného napätia, rozpoltenosti a jemných prejavov odporu.

Güreş nepoužíva chôdzu len ako spôsob prepravy, tiež ju pretvára na zámerný umelecký a politický akt. Jej pohyb po meste s nákupnými taškami, prechod preplnenými ulicami a cestovanie verejnou dopravou

sa stáva *site-specific* performanciou, ktorá dômyselne spochybňuje dominantné priestorové poriadky. Jej postupy nastoľujú politiku viditeľnosti, sprístupnenia a spolupatričnosti, najmä keď sa prelínajú s rodom, etnicitou a migráciou. Mestské prostredie v *Cudzinke* nie je neutrálnym pozadím, ale sporným priestorom, ktorý je nabitý osobnou pamäťou aj štrukturálnym vylúčením. Autorkino telo sa v ňom nielen pohybuje, ale sa doň aj vpisuje a zanecháva za sebou pominuté stopy prítomnosti a odlišnosti.

Dielo *Cudzinka* poukazuje na každodennosť ako na živnú pôdu pre umeleckú intervenciu. Zdôrazňovaním rutinných úkonov a známych verejných priestorov nabáda k prehodnoteniu toho, čo predstavuje zmysluplný umelecký obsah. Gürešovej chôdza sa stáva spôsobom zosobneného pozorovania, ktoré je pomalé, zámerné a prispôbené mikropolitike ulice. Tento koncept ju spája so širšími tradíciami chôdze v dejinách umenia, od parížskeho *flâneura* 19. storočia až po psychogeografické výpravy situacionistov, ako aj s feministickými a dekolonizačnými prístupmi, ktoré vnímajú chôdzu ako kľúčový prostriedok pre tých, ktorí mali v minulosti pohyb obmedzený.

Rozbor *Cudzinky* ako prvej autorskej videoprodukcie pomáha lepšie pochopiť Gürešovú nielen ako multidisciplinárnu umelkyňu, ale aj ako vnímavú pozorovateľku, ktorú by sme mohli nazvať aj „mapovateľkou“ ľudí, miest a sociálnej dynamiky. Prechod k videu jej umožnil pracovať s časom, pohybom a zvukom spôsobom, ktorý rozširuje a umocňuje problematiku jej predchádzajúcich a súčasných prác. Na rozdiel od relatívnej stálosti maľby alebo sochy umožňuje video trvácne a pohlcujúce zapojenie do priestoru a naratívu, čím rozvíja mestskú skúsenosť v aktuálnom čase. V diele *Cudzinka* sa kamera stáva predĺžením tela, pohyblivým svedkom rytmov mesta a nenápadných procesov viditeľnosti, zraniteľnosti a prítomnosti.

Záverečná časť diela *Cudzinka* s názvom *Schody* zobrazuje umelkyňu ako zostupujúcu po eskalátore vo viedenskom metre, aby nastúpila do vozňa, čím zachytáva „rutinnú choreografiu“ jej každodenného života (Obr. 6).¹⁶ Táto „banálna alebo všedná

¹⁶ LAVRINEC, J.: Urban Scenography: Emotional and Bodily Experience. In: *Limes: Borderland Studies*, 6, 2013, č. 1, s. 25.

cesta“ je bežným úkonom, ktorý Güreş pretvára na performanciu tým, že počas pohybu drží v ústach na lyžici vajce.¹⁷ Jej vtipné gesto pripomína detskú hru na preteky s vajcom na lyžici, ktorá si vyžaduje sústredenie a rovnováhu. Güreş ju predvádza ako dospelá osoba na verejnosti, čím zdôrazňuje disciplinovanú vnútornú aj vonkajšiu navigáciu svojho tela v mestskom prostredí. Jej vyrovnanosť a rovnováha znamenajú ľahostajnosť a zároveň vzdor voči jej marginalizácii, pričom vyjadrujú pocit spolupatričnosti v priestore, v ktorom je iná. Podobne, ako to bolo v časti *Osoba v rúchu*, aj časť *Schody* formuje jej skúsenosť s inakosťou. Güreş používa svoje telo ako metonymiu politizovanej identity, kde sa telám pridelujú rôzne príležitosti alebo reakcie – sú vítané alebo zakázané, vypočuté alebo umlčané. Svojím umením Güreş spochybňuje domnienku, že je telo neutrálne, a odhaľuje, ako sú tela poznačené rozdielmi vo viditeľnosti, prijatí a rešpekte. Telo sa tu stáva objektom aj subjektom, hybnou silou, ktorá skúma identitu, odlišnosť a odcudzenie.

Tvorba Nilbar Güreşovej vychádza z osobných pozorovaní a frustrácií, a snaží sa podnieť sociálnu zmenu spochybňovaním spoločenských noriem a zvykov, pričom poukazuje na zvýšené úsilie, ktoré musí človek ako ona vynaložiť na orientáciu vo verejnom priestore. Jej práca stiera hranice medzi individuálnym a kolektívnym, umelcom a publikom, aktívnym a pasívnym a súkromným a verejným. Materiálne, vzťahové a performatívne aspekty jej práce robia z *Cudzinky* intímny autoportrét so širším sociálno-politickým odkazom, v ktorom premenou videa na autoportrét v pohybe kritizuje systémy reprezentácie a mobility.

Güreş vytvára mapy, ktoré nesú „emočný a subjektívny význam“, čo z nich podľa Katherine Harmon robí mapy „osobnej geografie“.¹⁸ Tieto osobné geografie odhaľujú, že mapa nikdy nie je objektívnym zobrazením skutočnosti, skôr odráža určitú perspektívu. Güreş vo svojej tvorbe skúma kontúry a štruktúry mestského prostredia. Pozýva

nás, aby sme sa stali nielen divákmi jej diela, ale aj cestovateľmi a kartografmi, ktorí sa pohybujú v prostredí mesta na povrchu aj pod ním, jeho vertikálnymi aj horizontálnymi rovinami – zatiaľ čo nás sprevádza svojím vlastným *mobilným mapovaním*. Kritická geografka Clancy Wilmott označuje mobilné mapovanie za „špecificky zosobnenú činnosť“¹⁹ a dodáva, že je dynamické. Píše: „Mobilné mapovanie je zobrazovanie so zreteľom na situáciu aj situovaných. Ide o viac ako mapy a kartografov, znamená to tiež rôznorodosť postupov pri interpretácii otvorenosti a možností priestoru prostredníctvom zoskupení spomienok, inštitúcií, racionalít, priestorov, tiel a technológií, ktoré sú v neustálom pohybe a transformácii.“²⁰

Svojou prácou Güreş vnáša osobné príbehy do verejných priestorov a ovplyvňuje svet okolo seba spôsobom, ktorý nie je hmotný, ale časovo a priestorovo osobitý. Hoci dielo *Cudzinka* znamená posun v médiu od hmatového a statického k časovému a trvalému, zostáva v úzkom dialógu s Güreşovej maliarskym zázemím. Štúdiom na Akadémii výtvarných umení vo Viedni jej poskytlo pevný základ v oblasti vizuálnej kompozície, materiálovej citlivosti a kritického prístupu k reprezentácii, ktoré ovplyvňujú jej širšiu tvorbu naprieč médiami. (Obr. 7) Video si vo svojom vizuálnom jazyku a kompozičnom povedomí zachováva maliarsku citlivosť. Dôsledné rámcovanie pohybu tela, hra farieb a štruktúr v mestskom prostredí a pozornosť, ktorú venuje gestu a rytmu, evokujú kľúčové aspekty súčasnej maľby. Autorkino zahalené telo, umiestnené a uvedené do pohybu v meste, môžeme chápať ako nadväzujúce na jej skoršie fragmentárne, symbolické a performatívne figúry v maľbách a kolážach. Tlmená paleta videa sa prelína s pestrými každodennými detailmi (napr. žiarivé igelitky, ktoré nosí), odrážajúce jej časté používanie textilu, farieb a nájdenných materiálov v inštaláciách a objektoch vytvorených kombináciou techník, čo naznačuje transmediálnu kontinuitu jej estetického vokabuláru. (Obr. 8)

¹⁷ BINNIE, J. – EDENSOR, T. – HOLLOWAY, J. – MILLINGTON, S. – YOUNG, C.: Mundane mobilities, banal travels. In: *Social & Cultural Geography*, 8, 2007, č. 2, s. 165.

¹⁸ HARMON, K.: *You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. New York 2004.

¹⁹ WILMOTT, C.: *Mobile Mapping: Space, Cartography and the Digital*. Amsterdam 2020, s. 11.

²⁰ Ibidem, s. 27–28.

Güreş prenáša svoj maliarsky prístup do formátu obrazu v pohybe, čím rozširuje a zároveň prekračuje hranice maľby. Statické plátno ustupuje plynulosti videa, no základné princípy kompozície, zosobnenia a povrchu zostávajú zachované. Ulica sa stáva živým plátnom a jej prechod ňou – choreografický ťah štetcom – nahrádza maliarkinu ruku. Z tohto pohľadu *Cudzinka* nepredstavuje odklon od maľby, ale jej časové a priestorové rozšírenie. Dielo inscenuje dialóg medzi povrchom a hĺbkou a medzi stálosťou reprezentácie a prchavosťou performance, pričom sa video stáva médiom, ktoré dedí a pretvára metódu maľby v kontexte žitej skúsenosti.

Toto rámcovanie nám umožňuje považovať Güreşovej tvorbu za súčasť línie maľby v rozšírenom poli, v ktorých nedochádza k opusteniu média, ale k jeho novému stvárneniu. Svojím pohybom vo verejnom priestore, narábaním so štruktúrou mesta a používaním tela ako predmetu aj povrchu Güreş neustále hľadá možnosti prejavu maľby mimo plátna. Dielo *Cudzinka* tak odhaľuje pretrvávajúci význam maliarskej metodiky aj pri zdanlivo „nemaliarskych“ postupoch, najmä keď sa týkajú komplexných priestorov, mobility a spolupatričnosti.

Použitím videa ako média autorka stvára a rámcuje jeho najvýznamnejšiu črtu – pohyb trojitým spôsobom: ako obraz v pohybe, mobilitu ľudí a emotívnu pôsobivosť interakcie, alebo v tomto prípade jej nedostatku. Zároveň umožňuje divákovi presunúť sa do snímaného okamihu, keďže video je médiom (nášho) času – a to času precestovaného, editovaného, ponúknutého a navrstveného. Spája dvojité pohyby migrácie, o ktorej Mieke Bal píše: „Migrácia je tiež skúsenosťou času – ako viacnásobného, heterogénneho.“²¹

Znepokojivá povaha Güreşovej videí, ich odolnosť voči zaškatuľkovaniu, dokáže otvoriť a aj otvára priestor pre odlišné spôsoby vnímania. Neformálna produkcia, nenápadnosť a skrytá podstata jej videí vypovedajú o životnej skúsenosti cudzinca, ktorý sa

pohybuje vo svete bez toho, aby doň úplne patrili. Güreş čerpá inšpiráciu z každodennosti a pretvára ju na účinný performatívny akt, čím skúma politiku mobility a viditeľnosti spojenú s (problematickou) príslušnosťou a spôsobmi, akými sa tieto otázky prekonávajú a stvárajú.

V diele *Cudzinka* Nilbar Güreş mobilizuje médium videa nielen na zdokumentovanie, ale aj na performovanie skúsenosti odcudzenia v mestskom priestore Viedne. Prostredníctvom chôdze, dopravy a pobytu vo verejnom priestore mesta mení každodenné aktivity na akty vzdoru proti asimilácii, priestorovému vylúčeniu a vizuálnej abstrakcii. Okrem toho Güreş používa video na rozšírenie dosahu performance za hranice bezprostrednosti tela v priestore. Časové a priestorové vrstvenie pohyblivého obrazu umožňuje cyklickú, rekurzívnu účasť na mestskom dianí, kde sa minulosť, prítomnosť a možné budúcnosti príslušnosti a politiky tela neustále pretvárajú. Kamera nielen zaznamenáva, tiež sa podieľa na vývine priestoru tým, že sprítomňuje a umocňuje politiku pohybu a „vmiestnenia“. Jej telo ohraňované obrazom v pohybe pôsobí ako dynamické miesto vyjednávania medzi sebou a inými, centrom a perifériou, viditeľnosťou a neviditeľnosťou. Umiestnením svojho „cudzieho“ tela do štruktúry európskeho mesta Güreş narúša dominantné naratívy príslušnosti a priestorovej čitateľnosti. Vzniká živé, rodovo podmienené a performatívne mapovanie mesta, ktoré je v protiklade k statickým, nehmotným kartografiám.²²

Táto zosobnená kartografia nie je ani pevná, ani lineárna; neustále sa rozvíja prostredníctvom stretu vzťahov. Každý krok, pohľad a zastávka sa stáva súčasťou procesuálneho archívu mobility, ktorý spochybňuje predpokladanú neutralitu verejného priestoru a vníma ho ako terén situovaného poznania a afektívnej rezonancie. Dielo *Cudzinka* tak predstavuje rasovo, rodovo a migračne podmienené telo, ktoré sa stáva médiom aj posolstvom, miestom,

²¹ BAL, M.: Double movement. In: BAL, M. – HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. – GARCÍA AGUSTÍN, E. (eds.): *2Move: Video, Art, Migration*. Murcia; Cendeac 2008, s. 34.

²² Táto štúdia vychádza z nasledujúcich publikácií: SARIASLAN, L.: *Mapping Nilbar Güreş*. In: *Nilbar Güreş: Velvet Stars*. Istanbul, 2025; SARIASLAN, L.: *Familiarly Strange / Strangely Familiar: Hu-*

mor and Contemporary Artists from Turkey. In: BAYRAKTAR, N. – GODIOLI, A. (eds.). *E(n)stranged: Rethinking Defamiliarization in Literature and Visual Culture*. Cham, 2024; SARIASLAN, L.: *Pins on the Map: Urban Mappings in European-Turkish Contemporary Art*. Amsterdam, 2022; SARIASLAN, L.: *What Moves Artists? Mapping Vienna through the Moving Images of Nilbar Güreş*. *EuropeNow Journal*, 2021. Dostupné na: www.europenowjournal.org

kde sa do popredia dostávajú širšie otázky európskej identity, režimov mobility a mestskej inklúzie podrobené kritickému pohľadu. V neposlednom rade je *Cudzinka* príkladom feministickej, dekolonizačnej kartografie, ktorá vyzdvihuje zosobnený, emočný a neistý rozmer navigácie v priestore v podmienkach odlišnosti. Güreşovej videotvorba patrí k rastúcemu spektru súčasného umenia, ktoré spochybňuje inštitucionalizovanú estetiku inklúzie a reprezentácie, a namiesto toho trvá na zložitosti životnej skúsenosti. Svojou tvorbou otvára nové konceptuálne a estetické cesty pre úvahy o prístupe umelcov k politike priestoru, pohybu a identity v Európe.

Güreş zosobňuje myšlienku, že umelci sa neasimilujú, ale narúšajú formovanie zvyku. V *Cudzinke* nielen dokumentuje skúsenosť cudzincov, zároveň ju stelesňuje. Inšpiráciu čerpá zo všedných mestských

priestorov a skúseností a vytvára umenie, ktoré vypovedá o politike mobility a o tom, ako sa dá riešiť, prekračovať a mapovať, pričom využíva mesto ako platformu pre umelecké predstavenia. Dielo *Cudzinka* vytvára stelesnenú a rodovú mapu mesta v protiklade k tradičnej mape, ktorá je neosobnou vizuálnou reprezentáciou. Pohyblivé obrazy zdôrazňujú osobné a kolektívne črty Güreşovej sociálnych stykov v mestskom verejnom priestore. Jej „cudzie“ telo sa stáva sprostredkovateľom problematizovania európskeho korpusu, pretože každé telo objavuje mapovanie, produkovanie alebo prejavovanie novej subjektivity ako sústavy prienikov a stretov vo vzťahu k ďalšiemu telu v meste. Tieto telesné stretnutia načrtávajú rozsiahlejšiu kartografiu, prekračujúcu hranice tohto presne vymedzeného, ale fragmentarizovaného korpusu.

Dr. Lora Sariaslan

Department of History and Art History
Utrecht University
l.sariaslan@uu.nl