





*Headstanding Totem, 2014*

Herausgegeben von / Edited by  
LENTOS Kunstmuseum Linz,  
Hemma Schmutz, Silvia Eiblmayr

Texte / Texts  
Lauren Cornell  
Silvia Eiblmayr

Vorwort / Foreword  
Hemma Schmutz

## Inhalt

## Contents

Hemma Schmutz Vorwort	Foreword	4
Silvia Eiblmayr <i>Haariges Feuer und Blumengesicht</i> Zur Kunst von Nilbar Güreş	<i>Hairy Fire and Flower Face</i> The Art of Nilbar Güreş	7
Werke	Works	17
Lauren Cornell Zwischen Unfreiheit und Freiheit: Anmerkungen zur Kunst von Nilbar Güreş	Between Containment and Freedom: Notes on the Work of Nilbar Güreş	81
Anhang Werkverzeichnis Biografie Impressum	Appendix List of Works Biography Colophon	90 92 96

Nilbar Güreş ist eine außergewöhnliche Künstlerin. Selten hat man das besondere Glück, schon sehr früh an der Genese einer Künstlerinnenkarriere mitwirken zu dürfen. Die Kunsthistorikerin Nicola Hirner machte mich 2009 auf Nilbar Güreş aufmerksam, die sie ganz besonders spannend und herausragend fand. Güreş hatte damals erst an einer Reihe von Gruppenpräsentationen teilgenommen, so kam mir die Ehre zuteil, im Salzburger Kunstverein die erste Einzelausstellung der Künstlerin in Österreich ausrichten zu dürfen.

Konnten die künstlerischen Arbeiten von Nilbar Güreş zum damaligen Zeitpunkt als vielversprechend angesehen werden, so blickt sie heute – fast zehn Jahre später – auf ein ausformuliertes Werk zurück. Neben den damals in Salzburg ausgestellten Collagen und dem Video aus der Serie *Unknown Sports* verwirklichte die Künstlerin in den letzten Jahren mehrere große Fotoserien wie *Çirçir* oder *TrabZONE* und erweiterte ihre Arbeit in Richtung Skulptur und Installation. Die Performances im öffentlichen Raum, die einen großen Teil ihrer frühen Arbeiten ausmachten und in denen die Künstlerin Mut und Unerschrockenheit bewies, ließ sie hinter sich. Den performativen Aspekt bringt sie aber nach wie vor in ihre inszenierten Fotografien und anderen Arbeiten ein. Was Nilbar Güreş' Œuvre so besonders macht und ihren Arbeiten von Anfang an eigen war, ist der außergewöhnliche Reichtum der Bilderfindungen. Diese sind entweder surreal und stellen bestehende Erwartungshaltungen auf den Kopf, oder sie sind ganz besonders poetisch und berühren uns durch diese Poesie in besonderem Maße. Gepaart ist dieser Bilderreichtum mit einem kritischen Geist und dem Wissen um weibliche Stärke und Zusammenhalt.

Nilbar Güreş is an exceptional artist. One seldom has the good fortune of being able to contribute at an early stage to the genesis of an artist's career. It was the art historian Nicola Hirner who drew my attention to the work of Nilbar Güreş in 2009, which she found particularly enthralling. At that time, Güreş had only participated in a number of group shows, so I had the privilege of hosting the artist's first solo exhibition in Austria, at the Salzburger Kunstverein.

Just as the artworks of Nilbar Güreş showed great promise then, so she can now look back at a clearly formulated body of work today – almost ten years later. Alongside the collages shown back then in Salzburg, and the video from the series *Unknown Sports*, in recent years the artist has completed several series of large format photographs, such as *Çirçir* or *TrabZONE*, and expanded her work in the direction of sculpture and installation. She has left behind the performances in public space that comprised a large part of her early work and in which the artist demonstrated her courage and audacity. She continues, however, to infuse her posed photographs and other works with performative elements. What makes Nilbar Güreş' oeuvre so special, and what has been so special about her work from the outset, is the extraordinary wealth of her imagery, which is either surreal and turns the viewer's expectations upside down, or it is particularly poetic with a sensitivity that touches us deeply. This wealth of imagery is coupled with a critical sensibility informed by the strength and solidarity of women.

Güreş' work has already been shown at major international Biennales, such as those in Berlin and Istanbul. The time seems ripe now for a first major retrospective, and so it is a great pleasure for us to be

Erfreulicherweise wurden ihre künstlerischen Werke bereits bei großen internationalen Biennalen wie jenen in Berlin oder Istanbul gezeigt. Für eine erste große Rückschau auf ihre bereits verwirklichten Arbeiten scheint die Zeit nun reif zu sein, und es ist mir eine große Freude, dass wir diese Ausstellung im LENTOS Kunstmuseum in Linz verwirklichen konnten. Vor dem Hintergrund einer sich verändernden Wahrnehmung von kultureller Differenz ist in meinen Augen die Ausstellung mit der in der Türkei aufgewachsenen und ausgebildeten Künstlerin, die zum Studium nach Wien kam, von besonderer Bedeutung. Folgt man François Julliens Diktum, dass es keine kulturelle Differenz gäbe, sondern nur kulturelle Ressourcen, die allen zur Verfügung stünden,<sup>1</sup> dann ließe sich behaupten, dass dies der Künstlerin in vorbildlicher Weise gelingt. Hat sie sich doch bei unterschiedlichsten Anlässen, beispielsweise auch zur Biennale in São Paulo 2014, auf die jeweils vorliegenden kulturellen Spezifika eingelassen und diese in spannender und überzeugender Weise in ihre Werke eingearbeitet.

Ich freue mich sehr, dass Silvia Eiblmayr meine Anfrage, eine Ausstellung mit Arbeiten von Nilbar Güreş zusammenzustellen, angenommen hat. Silvia Eiblmayr arbeitete bereits 2014 an einer größeren Präsentation der Künstlerin in Innsbruck und ist dank ihrer jahrzehntelangen Erfahrung mit Einzelausstellungen außergewöhnlicher Künstler\_innen hervorragend für diese Aufgabe geeignet. Thomas Ehringer konnte ich für die Ausstellungsarchitektur gewinnen. Dies ist ein Glücksfall – ist es ihm doch auf Anhieb gelungen, die geeignete Formensprache für die künstlerischen Arbeiten von Nilbar Güreş zu finden. Zudem kam er mit den herausfordernden

able to realize this exhibition at the LENTOS Kunstmuseum in Linz. Against the background of a shifting perception of cultural difference, I regard this exhibition by the Turkish-raised and trained artist, who came to study in Vienna, as particularly important. Following François Jullien's dictum<sup>1</sup> that there is no cultural difference, just cultural resources that are available to everybody, one can say that the artist's approach has been exemplary. When on various occasions she has engaged with local cultural specifics – at the 2014 Biennale in São Paulo, for example – she has worked these into her art in ways that are both intriguing and convincing.

I am delighted that Silvia Eiblmayr has agreed to curate this exhibition of works by Nilbar Güreş. In 2014 in Innsbruck she worked on a large presentation of the artist's work, and thanks to her decades of experience with solo exhibitions by exceptional artists, she is ideally suited to the task. For the exhibition design, I was fortunate to be able to enlist Thomas Ehringer, who immediately succeeded in finding the right formal vocabulary for Nilbar Güreş' artworks while also adroitly handling the challenging spaces of the LENTOS. My thanks to Andreas Strohammer and Magnus Hofmüller and their team for the in-house technical implementation of the exhibition, which went as smoothly as ever. My thanks also to Lauren Cornell for her elucidating text on Nilbar Güreş' works, as well as to Silvia Eiblmayr for her expert introduction and the brief texts on individual work groups. Christian Schienerl designed this small but fine and visually striking catalogue for the artist with great professionalism. Thanks to Martin Janda and Susanne Rick from Galerie Martin Janda, for their invaluable support during this project's realization.

Räumlichkeiten des LENTOS sehr gut zurecht. Andreas Strohammer und Magnus Hofmüller mit Team danke ich für die technische Umsetzung der Ausstellung vor Ort, die in gewohnt reibungsloser Weise vonstatten ging. Lauren Cornell danke ich für ihren erhellenden Text zu Nilbar Güreş' Arbeiten sowie Silvia Eiblmayr für die kompetente Einführung und die Kurztexte zu einzelnen Werkgruppen. Christian Schienerl hat den kleinen, aber feinen Katalog der Künstlerin in professioneller und ansprechender Weise gestaltet. Martin Janda und Susanne Rick von der Galerie Martin Janda danke ich für die große Unterstützung während der Umsetzung des Projektes. Natürlich und in ganz besonderer Weise möchte ich der Künstlerin meinen Dank dafür aussprechen, dass sie diese Ausstellung im LENTOS Kunstmuseum möglich gemacht und zu diesem Anlass neue Arbeiten produziert hat.

And last but by no means least, I should like to express my very particular gratitude to Nilbar Güreş, for making this exhibition at the LENTOS Kunstmuseum possible, and for producing new works for the occasion.

1. Cf. Jullien, François: *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Editions de L'Herne, Paris 2016

1. François Jullien, *Es gibt keine kulturelle Identität*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2017, S. 7–8.

## Haariges Feuer und Blumengesicht Zur Kunst von Nilbar Güreş

*Ich muss den Kleiderschrank aufmerksam studieren, bevor ich ihn male. Was sehe ich? Ich sehe, dass der Kleiderschrank eindringlich erscheint, denn er hat zum Eindringen eine Tür. Wenn man sie öffnet, sieht man, dass man das Eindringen auf später verschoben hat: denn auch auf der Innenseite gibt es eine Holzfläche wie eine geschlossene Tür. Funktion des Kleiderschranks: die Verkleidungen im Dunkeln bewahren.*

Clarice Lispector<sup>1</sup>

*Hey, Hairy Fire, don't fall asleep!* – in diesem Imperativ hört man Nilbar Güreş selbst sprechen. In dem anspielungsreichen Satz sind ihr Temperament, ihr intelligenter Humor und ihr poetisch-künstlerisches Universum gleichermaßen aufgehoben. Das „haarige Feuer“, das „nicht einschlafen“ soll, ist eine Skulptur, die im Ausstellungsraum offenbar einmal hell gelodert hat, was die bis unter die Decke mit Ruß geschwärzten Wände beweisen. Das nun ausgegangene Feuer, das in der für Güreş typischen Ambivalenz zum großen Teil aus Wolle und Spitze, sinnlich-körperlichen und besonders leicht brennbaren Materialien, besteht, ist nicht nur ein gezielt unbotmäßiger Akt gegen das institutionalisierte Weiß des Ausstellungsraumes, es ist zugleich eine unverblünte sexuelle Botschaft und ein gewitzter Appell an einen archaischen Topos: die Frau als metaphorische Hüterin des Feuers, die über eine mit Wissen und Können verbundene Macht verfügt, ein Mythos, den Güreş in der ihr eigenen Dialektik auslegt. Für sie bilden die patriarchalisch definierten soziokulturellen Normen, durch die Frauen und queere Menschen – im Spektrum von Güreş ein sehr wichtiger Aspekt – unterdrückt, abgewertet und in vielen Ländern verfemt und verfolgt werden, eine Kernfrage ihrer künstlerischen Arbeit. In *Hairy Fire* spricht sie explizit auch eine Thematik an, die nicht nur in der Türkei, aus der Güreş stammt, zunehmend eine politische und gesellschaftliche Zuspitzung erfährt, nämlich das Verhüllen der Haare durch das Kopftuch. *Hey, Hairy Fire, don't fall asleep!* ist ein Aufruf zur sexuellen Selbstbestimmung und Rebellion, zugleich geht es darin auch um die damit verbundene Fragilität und Gefahr.

In dem seit über fünfzehn Jahren entstandenen Werk von Nilbar Güreş, das als Retrospektive mit

## Hairy Fire and Flower Face The Art of Nilbar Güreş

*I must study the wardrobe before painting it. What do I see? I see that the wardrobe looks penetrable because it has a door. But when I open it, I see that penetration has been put off: since inside is also a wooden surface, like a closed door. Function of the wardrobe: to keep drag and disguises hidden.*

Clarice Lispector<sup>1</sup>

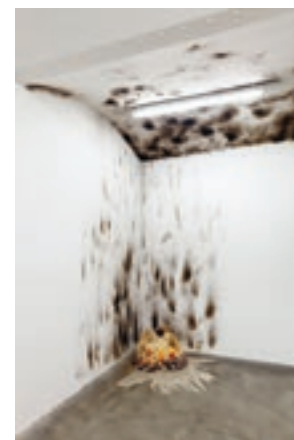
*Hey, Hairy Fire, don't fall asleep!* – we are hearing Nilbar Güreş' voice in this imperative. The allusive sentence reflects her temperament, her wit and her poetic artistic universe in equal measure. The *Hairy Fire* that should not fall asleep is a sculpture which was clearly once ablaze in the exhibition space, as evidenced by the black soot marks going up the walls and on the ceiling. With an ambivalence typical of Güreş, the materials which had burned consisted largely of wool and lace, sensually corporeal and particularly flammable materials. So the fire was not only an intentionally unruly act aimed against the institutionalised white of the exhibition space, at the same time it is an outright sexual message and a witty appeal to an archaic topos: the woman as the metaphorical Guardian of Fire possessing the power associated with knowledge and skill, a myth that Güreş interprets in her own dialectic. She sees a central issue in her artwork in the patriarchal socio-cultural conventions that oppress, malign and in many countries ostracise and persecute women and – important to Güreş' scope – queer people. In *Hairy Fire* she engages explicitly with a topic that is coming to a head politically and socially, and not just in Turkey where Güreş comes from, namely the covering of hair with a headscarf. *Hey, Hairy Fire, don't fall asleep!* is an appeal for sexual self-determination and rebellion, although it is also about the vulnerability and danger that comes with them.

In the retrospective at the LENTOS Kunstmuseum Linz, covering over fifteen years of work by Nilbar Güreş, with important groups of work as well as pieces produced specially for the exhibition, *Hairy Fire* is but one impressive example of the lucidity of Güreş' eye for the symbolic in everything everyday. In

bedeutenden Werkgruppen, aber auch mit eigens für die Ausstellung produzierten Arbeiten im LENTOS Kunstmuseum Linz gezeigt wird, ist *Hairy Fire* nur ein eindrucksvolles Beispiel für Güreş' luziden Blick für das Symbolische in den alltäglichen Dingen. In ihren Performances, Fotografien und Videos arbeitet sie in direktem Austausch mit Menschen aus ihrem Umfeld zusammen und setzt sich mit deren Lebenssituationen auseinander, um mit höchster künstlerischer Treffsicherheit das scheinbar Profane zu transzendieren und dabei zugleich auch strukturelle Inhalte zu verhandeln. Sie besucht Frauen aus ihrer bäuerlichen Verwandtschaft in einem sehr konservativen Teil des Landes (in der Serie *TrabZONE*, 2010, → s. 19-23) oder versammelt in der Serie *Çirçir* (2010, → s. 25-30) weibliche Bekannte, Verwandte und Freundinnen an einem besonderen Ort, einem wegen eines Tunnelbaus zum Abbruch bestimmten Haus ihrer Familie, das traditionsgemäß immer eine männliche Domäne war. Mit den Frauen arrangiert sie jeweils exakt konstruierte Großfotos mit vordergründig alltäglichen Szenen, in die sie mit poetischer Erfindungsgabe und widerständigem Witz irritierende Elemente einschleust. Auf den ersten Blick könnten die Bilder aus dem vertrauten, konventionellen weiblichen Lebenszusammenhang stammen. Unter Güreş' subversiver Dramaturgie verwandelt sich das Vertraute jedoch in merkwürdig rätselhaft, manchmal traumartige Szenarios, die sie zudem oftmals mit (homo)erotischem Überschuss auflädt. Güreş entwirft subtil provokante Gegenbilder, in denen sie traditionalistische Rollenzuweisungen ins Spiel bringt und diese zugleich unterläuft. Diese scheinbar ritualisierten Szenarios haben immer ihre kritisch-politische Unterseite. Es gelingt ihr – in *Unknown Sports* (→ s. 70-71)

her performances, photographs and videos she collaborates with people from her daily life in a direct exchange, and engages with the circumstances of their lives in order to transcend the seemingly profane with the highest artistic precision while at the same time negotiating structural issues. She visits women from among her rural relatives in an arch-conservative part of the country (in the series *TrabZONE*, 2010, → Pp 19-23) or, as in the series *Çirçir* (2010, → Pp 25-30), she assembles female acquaintances, relations and friends at a special location: her family's house, which was scheduled for demolition to make way for the construction of a tunnel, a house that had traditionally always been a male domain. Together with the women, she devised precise compositions for large-format photographs of scenes ostensibly from everyday life into which she catapults elements of irritation with her talent for poetic invention and rebellious humour. At first glance the images could stem from the familiar and conventional context of women's lives. Although under Güreş' subversive dramaturgy the familiar transforms into strangely enigmatic, sometimes dream-like scenarios, which she often also charges with (homo) erotic excess. Güreş designs subtly provocative counter-images in which she brings traditional role models into play and simultaneously undermines them. These seemingly ritualised scenarios always have their critical and political underside. She literally achieves a balancing act, exposing both the patriarchal body politics in her country, and Western society's racist rejection of the dress codes of religious cultures – as is profusely demonstrated in *Unknown Sports* (→ Pp 70-71).

But these images, as well as *Hairy Fire*, are not to be misunderstood as emancipation phantasies.



Hey, Hairy Fire,  
don't fall asleep!, 2017

facettenreich vorgeführt – buchstäblich der Spagat, sowohl die patriarchalische Körperpolitik in ihrem Land als auch die rassistische Abwehr westlicher Gesellschaften gegenüber den Kleidervorschriften religiös geprägter Kulturen bloßzustellen.

Aber diese Bilder sind, wie *Hairy Fire* auch, nicht als Befreiungsfantasien zu missverstehen. Güreş' empathische Parteinahme für die Menschen, mit denen sie arbeitet, bedeutet bei ihr, dass sie die Widersprüchlichkeiten, Dilemmata und Verstrickungen in den kulturellen Lebenszusammenhängen ihrer Protagonist\_innen eben nicht ausblendet. Sie versetzt sie hingegen in einer Art Theaterstück auf eine ästhetische, malerisch sinnliche „Bühne“, die ihnen angesichts der Künstlichkeit der Inszenierung die Möglichkeit gibt, als Persönlichkeiten und Individuen aufzutreten und zugleich mit Humor zu sich selbst in Distanz zu gehen. In *Junction* (Serie *TrabZONE*, → s. 22) positioniert sie eine ältere und eine jüngere Frau vor zwei in verschiedene Richtungen zeigenden Wegweisern, die somit zu einer Art symbolischem Scheideweg werden, und vermittelt dessen zwiespältige Bedeutung durch einen Kunstgriff: In einem – nicht unironischen – Spannungsverhältnis bindet sie die beiden Frauen durch ein labyrinthisch gemustertes Kopftuch zusammen, das sie über deren Köpfe drapiert. Es muss offen bleiben, auf welche Wege sich die beiden begeben werden, aber, so merkt die Künstlerin dazu an, beide Wegweiser führen in Orte, die schon in ihren Namen auf die Herrschaft der Väter verweisen. In der Serie *Çirçir* (*Çirçir* ist ein Stadtteil von Istanbul) versammelt Güreş, wie erwähnt, eine Reihe von Frauen, die aus verschiedenen sozialen Milieus kommen. Auf *The Front Balcony* (→ s. 25), dem Straßenbalkon, findet eine etwas bizarre



Junction from the series  
*TrabZONE*, 2010

Güreş' empathic siding with the people she works with means, in her case, that she does not blend out the contradictions, dilemmas and complexities in the cultural context of her protagonists' lives. She places them instead in a kind of play on an aesthetic and sensual, painterly 'stage', the artificiality of which gives these people the opportunity to act as personalities and individuals and, at the same time, to distance themselves from themselves with humour. In *Junction* (the *TrabZONE* series, → p.22), she positions an older and a younger woman in front of two signposts pointing in different directions, so becoming a kind of symbolic parting of the ways, and conveys this ambiguity with a sleight of hand: In a – not unironic – tense relationship, she joins the two women by draping the one maze-patterned headscarf over both of their heads. Which routes the two will take has to remain unclear but, as the artist points out, both signposts lead to communities with clearly paternal connotations to their names. In the series *Çirçir* (*Çirçir* is a district of Istanbul) Güreş assembled a series of women, as mentioned above, who come from different social circles. On *The Front Balcony* (→ p.25) a somewhat bizarre scene is transpiring. A young woman with open hair and wearing a pair of white tights is sitting on a wardrobe dangling her legs on this clearly long-disused balcony. A second young and an old woman, the latter wearing a headscarf, both shown in full profile, are squatting on the dirty ground. The artist creates a precise composition with them and with other items – pieces of furniture, a teddy bear, a wedding dress in a delicate white bundle. It is night and the lamplight blazing from the room structures the scene. The young woman who has remained on the ground is pulling the left leg of

Unknown Sports  
(detail), 2006

Szene statt. Eine junge Frau mit offenem Haar sitzt auf diesem sichtlich schon lange unbenutzten Balkon auf einem Kleiderschrank und lässt ihre in weiße Strumpfhosen gekleideten Beine herabhängen. Eine zweite junge und eine alte Frau, die alte mit Kopftuch, und beide in strenger Seitenansicht gezeigt, hocken auf dem verschmutzten Boden. Alle zusammen bilden mit anderen Gegenständen – Möbelstücke, ein Teddybär, ein zu einem zarten weißen Bausch drapiertes Brautkleid – ein von der Künstlerin präzise zusammengestelltes Arrangement. Es ist Nacht und der Lampenschein aus dem Zimmer strukturiert schlaglichtartig die Szene. Die junge Frau zieht das linke Strumpfhosenbein der anderen bis zu sich hinunter, sodass dieses in der zentralperspektivischen Komposition des Bildes wie eine Fluchtlinie wirkt. Die am Boden gebliebene Junge zieht der „Schwester“, die sich da hoch oben von ihr abgesetzt hat, gewissermaßen die „Hammelbeine lang“, eine rührende Geste, die dennoch viel über Macht (und Ohnmacht) der Mütter über die Töchter aussagt, die quer durch die Generationen geht. Auf dem Balkon eines zum Abbruch bestimmten Hauses inszeniert, ist *The Front Balcony* eine großartige Allegorie auf „das Alte und das Neue“. Der Balkon ist der historisch klassische Ort für die Einschränkung der Bewegungsfreiheit von Frauen im öffentlichen Raum und nicht zufällig ein bedeutendes Sujet in der Kunst, von *Romeo und Julia* bis zu Manets *Balkon* (1868/69) oder der Performance *Triangle* (1979) von Sanja Iveković<sup>2</sup> – eine Reihe, in der Güreş souverän den ihr zustehenden Platz behauptet.

Während die Fotoinszenierungen einen großen Aufwand an Produktionsmitteln erfordern, ist die Collage für Güreş ein Medium, in dem sie ihre poetische Fantasie und vor allem ihren lustbetonten Bildwitz

the other's tights down towards herself so it looks like a vanishing line in the central perspective of the image. The young woman, a conformist, pulls the 'sister' who has moved away from her to be high up, tugging at her to toe the line, so to speak, in a touching gesture that still says much about the mother's power (and powerlessness) over her daughters going back over generations. Set on the balcony of a house scheduled for demolition, *The Front Balcony* is a great allegory of the Old and the New. The balcony is historically the classical location for the restriction of the freedom of movement of women in public space, and not by coincidence an important subject in art, from *Romeo and Juliet* to Manet's *Le balcon* (1968–69), or the performance *Triangle* (1979) by Sanja Iveković<sup>2</sup> – a line-up in which Güreş confidently claims her place.

While the staged photographs require a great deal of effort and resources to produce, for Güreş collage is a medium where she can express her poetic imagination and, above all, her sensual visual wit with more subtlety and more anarchically. Collages allow her to combine spatial situations and motifs with one another in any way she wants. In *Referring* (2018, → p.51), a bright, colourful domestic setting is bordered by a small piece of burka-blue outside world, where there is a football or handball goal with two obviously frozen female figures next to it who are completely or half-caught in a kind of birdcage. In the multi-coloured area, however, everything is erotically charged: scuttling over the surface are female body parts, heads with hair or with a veil, and a leg with a high-heeled shoe, as well as an ironing board, a computer, or a dress that has clearly lost its wearer. The elements that hold this gripping scene together are

The Front Balcony  
from the series Çirçir, 2010

noch differenzierter und anarchischer zum Ausdruck bringt. Die Collage erlaubt ihr, räumliche Situationen und Motive nach Belieben miteinander zu kombinieren. In *Referring* (2018, → s. 51) wird eine helle, bunte häusliche Sphäre gegen ein kleines Stück monotone burkablau Außenwelt abgegrenzt, wo es ein Fuß- oder Handballtor gibt, mit zwei weiblichen Figuren daneben, die ganz oder zur Hälfte und offenbar völlig erstarrt in einer Art Vogelkäfig stecken. Im vielfarbigem Bereich hingegen ist alles erotisch aufgeladen: Teile von weiblichen Körpern, Köpfe mit Haarschopf oder mit Schleier, ein Bein mit Stöckelschuh schwirren hier ebenso über die Oberfläche wie ein Bügelbrett, ein Computer oder ein Kleid, dem offenbar die Trägerin abhanden gekommen ist. Die Elemente, die diese spannungsreiche Szene zusammenhalten, sind die eingebauten textilen Fragmente, mit deren maleischen Mustern Güreş materiell die Alltagssymbolik in das Narrativ der Collage einschleust. Das Ornament einer Bordüre, eine Spitze oder das pflanzliche Motiv eines Kleiderstoffs funktionieren dann auch als Kürzel für die ästhetische Kultur einer Region oder eines Landes, mit der sich alltägliche Praktiken ebenso verknüpfen wie kollektive Vorstellungen von Schönheit und Sinnlichkeit, Vorstellungen, die immer auch etwas über das jeweilige Verhältnis zur Natur aussagen. An diesem Punkt setzt Güreş an, wenn sie sich mit anderen Kulturen beschäftigt, wie mit jener der Aymara, eines indigenen Volkes in Bolivien, bei dem sie Parallelen zur – in ihrer Familie väterlicherseits relevanten – kurdisch-alevitischen, matriarchalisch geprägten Kultur sieht (Serie *La Paz*, 2016, → s. 55–61).

Ihre große Kenntnis und Wertschätzung der beruflichen, handwerklichen oder umfassenderen alltagsästhetischen Kontexte, aus denen ihre Prota-

the textile fragments with painterly patterns, which Güreş uses to incorporate everyday symbolism into the narrative of the collage. The ornamentation on some braid, a piece of lace, or the floral pattern on a dress's fabric function as abbreviations for the aesthetic culture of a region or of a country, which ties in everyday practices along with ideas of beauty and sensuality, ideas which also always say something about the corresponding relationship to nature. This is Güreş' point of departure when she engages with other cultures, like the culture of the Aymara, an indigenous people in Bolivia, where she draws parallels to the matriarchal Kurdish-Alevi culture (*La Paz* series, 2016, → pp 55–61) – relevant in her family on her father's side.

Güreş' extensive knowledge and deep appreciation of local crafts, as well as of the professional or wider everyday aesthetic contexts from which her protagonists come, are decisive factors in her production. In this sense, her works are also political allegories of a society in a changing world.

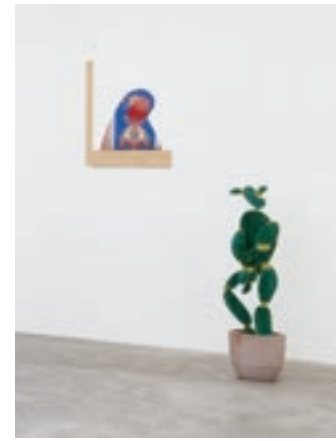
Güreş has also been working with sculpture since the outset. Examples of this are her small early objects made of textiles (2011), almost fetish-like, fascinatingly uncanny reproductions of body parts – a face, a penis adorned with an eye, or a torso wearing a short skirt. In the past five years her selection of motifs has tended more towards nature and she has created works of mythic intensity: Two of her colourful crochet-wrapped belts become a serpent with two buckles for heads, their prongs suddenly looking anything but benign (*Double Headed Snake*, 2015, → p.69). The installation *How I Met Your Mom* (2017, → p.65) is a compression of several narratives: The title of a popular American sitcom where a father tells his children

gonist\_innen kommen, stellen einen entscheidenden Faktor in Güreş' Kunstschaffen dar. In diesem Sinn sind ihre Arbeiten auch politische Allegorien für sich im Umbruch befindende Gesellschaften.

Güreş arbeitet seit Anbeginn immer auch skulptural. Ein Beispiel dafür sind ihre frühen, aus Textilien gefertigten kleinen Objekte (2011), fast fetischartige, faszinierend unheimliche Nachbildungen von Körperteilen – ein Gesicht, ein mit einem Auge versehener Penis oder ein Torso, der ein Röckchen trägt. In den vergangenen fünf Jahren wendet sie sich in ihrer Motivwahl stärker der Natur zu und kreiert Werke von mythischer Intensität: Aus zwei von ihr farbig umhäckelten Gürteln wird eine Schlange mit zwei Schnallenköpfen, deren gespitzte Dorne plötzlich alle Harmlosigkeit eingebüßt haben (*Double Headed Snake*, 2015, → s. 69). Die Installation *How I Met Your Mom* (2017, → s. 65) verdichtet mehrere Geschichten: Der Titel der populären US-Sitcom, in der ein Vater seinen Kindern erzählt, wie er deren Mutter kennengelernt hat, dient Güreş für ihre subversive Umdeutung: Die „Mutter“ ist, von den Umrissen her eindeutig erkennbar, eine Paraphrase der Madonna, die allerdings kein Gesicht hat. Das Brustbild der Madonna wird nämlich durch ein raffiniert ausgesuchtes ornamentales Stück Stoff gebildet, das, erst auf den zweiten Blick erkennbar, ein rosafarbenes Gesicht vortäuscht. Die Madonna mutiert hier zu einer Attrappe, einer völlig verschleierte Figur, die nichts von sich preisgibt. Die männliche Figur hingegen hat sich in einen stacheligen Kaktus verwandelt, der in einem Blumentopf feststeckt und verzweifelt versucht, sein Geschlechtsteil mit den Händen zu verbergen. Güreş stellt hier mehrere Mythen auf den Kopf. Die hermetische Madonna verweigert ihren Segen, und

how he had met their mother serves Güreş' for her own subversive reinterpretation. The Mother is clearly recognisable from the silhouette as a paraphrase of the Madonna, albeit without a face. The half-length portrait of the Madonna is composed of a very astutely selected piece of ornamental fabric that only simulates a pink face at a second glance. The Madonna mutates here into a mock-up, a completely veiled figure that does not divulge anything. In contrast, the male figure has turned into a prickly cactus trapped in a flower pot, desperately trying to cover his genitals with his hands. Güreş turns several myths around here. The hermetic Madonna refuses to give her blessing, and it is not the Venus pudica of Western art history that has to cover her sex but the bashful man who covers his. Furthermore, it is not the female figures who had fled from the violence of gods or satyrs and been turned into trees or plants, like Daphne or Syrinx; in Güreş' version it is a (pitiable) son or father who is now exposed to everybody's gaze in the midst of his own dilemma. With this male figure, Güreş uses her own form of irony to succinctly express the violent relationships that the mothers are involved in. The mothers' complicity with the prevailing system is not restricted to the treatment of their daughters, they also strike back at their sons.

It could be said that Güreş is a visual poet in whose imaginings a culture of myths flashes through from the psycho-geography of the space she comes from that has a thousand years of irrefutable history. *How I Met Your Mom* goes no less under the skin than Ovid's verse about the king's daughter Myrrha, also called Smyrna, who was turned into a myrrh tree by Venus as punishment for committing incest with her father: "her bones strengthened, and in the midst of

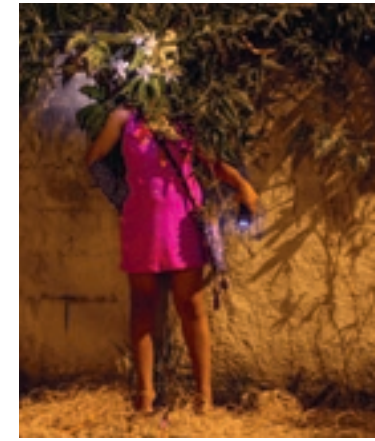


How I Met Your Mom, 2017

es ist nicht die Venus pudica der abendländischen Kunstgeschichte, die ihr Geschlecht bedecken muss, sondern der schamhafte Mann. Und nicht weibliche Figuren, die vor der Gewalt von Göttern oder Satyrn flohen, wurden in einen Baum oder eine Pflanze verwandelt wie Daphne oder Syrinx; in Güreş' Version ist es ein (bemitleidenswerter) Sohn oder Vater, der inmitten seines eigenen Dilemmas nun allen Blicken ausgesetzt ist. Güreş bringt hier mit der ihr eigenen Ironie ein Gewaltverhältnis auf den Punkt, in das auch die Mütter involviert sind. Die Komplizenschaft der Mütter mit dem herrschenden System geht nicht nur an den Töchtern aus, sondern schlägt auch auf die Söhne zurück.<sup>3</sup>

Güreş, so könnte man sagen, ist eine visuelle Dichterin, in deren Fantasie eine Kultur der Mythen aufblitzt, deren Tausende Jahre alte Geschichte aus der Psychogeografie des Raumes, aus dem sie kommt, nicht wegzudenken ist. *How I Met Your Mom* geht nicht weniger unter die Haut als Ovids Verse über die Königstochter Myrrha, auch Smyrna genannt, die als Strafe für den Inzest mit ihrem Vater von Venus in einen Myrrhe-Baum verwandelt wird: „Hartholz werden die Knochen, es bleibt das Mark in der Mitte; Blut geht über in Saft, die Arme in größere Äste, Finger in kleines Gezweig, und es härtet die Haut sich zu Rinde.“<sup>4</sup>

In *Flower Face* (2014, → s. 37), entstanden in São Paulo, deutet Güreş die Metamorphose nur an: Eine junge Frau im pinken Minikleid und in goldenen hochhackigen Sandalen steht auf einer eigens für sie aufgehäuften „Insel“ aus Stroh direkt an einer Mauer, die von den überhängenden Ästen eines blattreichen Gebüsches halb verdeckt ist. Vor ihren Füßen stehen zwei winzige, aus Brasilien stammende Figürchen,



Flower Face (detail), 2014

the remaining marrow, the blood became sap; her arms became long branches; her fingers, twigs; her skin, solid bark.”<sup>3</sup>

In *Flower Face* (2014, → p.37), produced in São Paulo, Güreş only hints at a metamorphosis: A young woman in a pink minidress and golden high-heeled sandals stands on a small island of straw heaped specially for her just in front of a wall that is half-obscured by the overhanging branches of a leafy bush. Standing at her feet are two tiny figures from Brazil, both representing both sexes – an allusion to a way of life that used to be part of the culture among the indigenous peoples of South America. The woman's head disappears under the foliage, in which two wooden serpents are intertwined, and into which the artist has inserted exotic blossoms in the exact position of the face. In this night-time scene lit only by street lamps, the white glow from the star of blossoms competes with the cold blue light of the taser in the sex worker's hand. In the suggestive “flower face”, the reality of urban nightlife tips into fathomless magic, subtly hinted at by the passion flowers and serpents in the tropical branches. *Wildness* and *Non-Sex Belt* (both 2014, → pp 34, 35), which belong to the same series, are further examples for the intensity and empathy that Güreş displays when she engages with this – also queer – scene in São Paulo.

At the São Paulo Biennale, Güreş was inspired by the architectural structure of Oscar Niemeyer's elegant pavilion to make a brilliant intervention in the exhibition space. She literally put one of the round free-standing pillars of the open hall construction in drag, briefly lending these purist icons of postwar modernism female connotations. She slipped a total of seven brightly coloured skirts over



die beide Geschlechter repräsentieren – ein Verweis auf eine vormals in indigenen Kulturen Südamerikas anerkannte Lebensform. Der Kopf der Frau verschwindet unter dem Blattwerk, in das sich zwei hölzerne Schlangen gewunden haben und in das die Künstlerin genau an der Stelle des Gesichts exotische Blüten gesteckt hat. Das leuchtende Weiß der Blütensterne konkurriert in dieser nächtlichen, nur von Straßenlaternen erhellten Szene mit dem kalten bläulichen Licht des Elektroschockers in der Hand der Sexarbeiterin. In dem suggestiven „Blumengesicht“ schlägt das Reale des großstädtischen Nachtlebens in unergründliche Magie um, von der die Passionsblumen und Schlangen im tropischen Geäst eine leise Ahnung geben. *Wildness* und *Non-Sex Belt* (beide 2014, → s. 34, 35), die zu dieser Serie gehören, sind weitere Beispiele für die Intensität und das Einfühlungsvermögen, mit denen Güreş sich dieser – auch queeren – Szene in São Paulo zugewendet hat.

Auf der Biennale von São Paulo ließ sich Güreş von der architektonischen Konstruktion des eleganten Pavillons von Oscar Niemeyer zu einem genialen Eingriff in den Ausstellungsraum inspirieren. Sie verpasste einem der frei stehenden Rundpfeiler des offenen Hallenbaus eine buchstäbliche Verkleidung, die diese puristische Ikone der Nachkriegsmoderne für einen kurzen Moment unter ein weibliches Vorzeichen setzte. Dem über fünf Meter hohen Pfeiler wurden von der Decke bis zum Boden insgesamt sieben bunt gemusterte Röcke übergestreift, die den Eindruck erweckten, als würden hier Frauen, eine – vom jeweiligen Rock oberhalb verdeckt – auf den Schultern einer anderen stehend, die Halle abstützen. Die oberste aber hatte dann offensichtlich schon die (Beton-)Decke durchstoßen. Güreş hatte sich für

the five-metre-tall pillar, from the ceiling to the floor, creating the impression of four women supporting the hall, one covered by the skirt above and standing on the shoulders of the other. Although the one at the top has clearly already broken through the (concrete) ceiling. For the prominent pavilion, Güreş contrived a very ‘unclassical’ but symbolically apposite form of the caryatid, a sculpture of a female figure used as a support in architecture. An alternative word for a caryatid is more apt here, namely a canephore, which means ‘basket bearer’ in Greek, which says something both metaphorically and literally about contemporary living conditions for women. Güreş also emphasises the contrast between public space and her skirt-wearers with very feminine, intimate and personal references in the title of the work: *Pink & Fur, Pattern & Carpet, Pattern & Necklace, Orange & Earrings, Navy Blue & Messy Hair, Green & Tears, Dark Purple & Pearls*.

The title of this retrospective is taken from Güreş’ piece *Overhead* (2010, → p.19) whose dialectic counterpart is a work also relating to the head: *Headstanding Totem* (2014, → p.33). In *Overhead*, from the *TrabZONE* series, the location is a bedroom in a conservative rural context: An older barefooted woman apparently effortlessly supports a gigantic pile of bedclothes, blankets and pillows on her hands that almost reaches the ceiling, also covering her face – a metaphor for the balancing act between happiness in the home and the burden of obligations. It is an idyll whose inconsistency Güreş accentuates through her humorous and affectionate orchestration, behind which the woman quasi-disappears.

In *Headstanding Totem*, produced in São Paulo in 2014, a female figure stands on her head or, more accurately, the artist asked the model to demonstrate



*Pink & Fur, Pattern & Carpet, Pattern & Necklace, Orange & Earrings, Navy Blue & Messy Hair, Green & Tears, Dark Purple & Pearls, São Paulo Biennale 2014*

den prominenten Pavillon eine sehr „unklassische“, aber symbolisch pointierte Form der Karyatide, jener Skulptur einer weiblichen Figur mit tragender Funktion in der Architektur, ausgedacht. Näher an die Realität führt die alternative Bezeichnung für die Karyatide, nämlich Kanephore, was auf Griechisch „Korbträgerin“ heißt und nicht nur metaphorisch auch über heutige Lebensverhältnisse von Frauen etwas aussagt. Güreş unterstreicht den Gegensatz zwischen öffentlichem Raum und ihren Rockträgerinnen noch, indem sie mit dem Titel der Arbeit auf sehr weiblich Intimes und Privates verweist: *Pink & Fur, Pattern & Carpet, Pattern & Necklace, Orange & Earrings, Navy Blue & Messy Hair, Green & Tears, Dark Purple & Pearls*.

Der Ausstellungstitel dieser Retrospektive ist Güreş’ Arbeit *Overhead* (2010, → s. 19) entlehnt, deren dialektische Gegenfigur ein Werk ist, das ebenfalls etwas mit dem Kopf zu tun hat: *Headstanding Totem* (2014, → s. 33). In *Overhead* aus der *TrabZONE*-Serie gibt es einen ländlich-konservativen Schauplatz, ein Schlafzimmer: Eine ältere, barfüßige Frau trägt scheinbar mühelos einen gigantischen Stapel von Bettzeug, Decken und Polstern auf ihren Händen, der, ihr Gesicht verdeckend, fast bis zur Decke reicht – ein Sinnbild für den Balanceakt eines Frauenlebens zwischen häuslichem Glück und verpflichtender Last. Es ist eine Idylle, deren Widersprüchlichkeit Güreş gerade durch ihre humor- und liebevolle Inszenierung, hinter der die Frau gleichsam verschwindet, hervorhebt.

In *Headstanding Totem*, 2014 in São Paulo produziert, steht eine weibliche Figur auf dem Kopf, genauer gesagt, lässt die Künstlerin ihre Akteurin eine Yoga-Übung vorführen. Wie immer bei Güreş ist die

a yoga exercise. As always in Güreş’ work, the figure is ambiguously coded: the headstand becomes an act of protest, which is symbolised by a *Sita*, the Brazilian word for the colourful bandana around her thigh worn at local demonstrations. The three skirts and the belt are traditional objects from four indigenous ethnic groups, for whom they have a ritual character. The socks come from Kurdistan, the fabrics from Istanbul and São Paulo. On her feet, here inverted as a head, the woman balances an indigenous object held in place by Turkish headscarves. For Güreş, the figure in *Headstanding Totem* is symptomatic of people’s superficiality. Promoted by the equalising effect of the media, they suppress worldwide violence and war and take refuge in yoga exercises to avoid their ‘phantom pain’. The artist comes to the conclusion that: “Man is a totem figure: his body is the tree.”<sup>4</sup> The woman Güreş has turned on her head is a totem pole, which unlike a totem does not have a religious function, it represents the social status of a tribe.<sup>5</sup> Güreş addresses today’s all-important ‘investment’ in the body, too, however *Headstanding Totem* is also a fascinating and enigmatic magical being – perhaps she is an embodiment of Nilbar Güreş’ art itself, keeping “drag and disguises hidden.”

1. Clarice Lispector: *Água Viva*, translated by Ildra Novey, New Directions, New York 2012, p.74
2. Bojana Pejić, „Metonymical Moves“; in: Silvia Eiblmayr/ Galerie im Taxispalais, ed., *Sanja Iveković. Personal Cuts*, catalogue, Triton Verlag, Vienna 2001, Pp 95ff.
3. Ovid, *Metamorphosis*, translated by A.S. Kline, <http://tikaboo.com/library/Ovid-Metamorphosis.pdf>, Book X, verse 490, p.511
4. Nilbar Güreş, translated from unpublished comments in German on *Headstanding Totem*
5. [https://en.wikipedia.org/wiki/Totem\\_pole](https://en.wikipedia.org/wiki/Totem_pole) (last accessed, 16 May 2018)

Figur mehrdeutig codiert: Zum einen wird der Kopfstand hier zum Aufstand, symbolisiert durch ein als „Sita“ bezeichnetes brasilianisches buntes Band am Oberschenkel, das bei dortigen Protestmärschen getragen wird. Die drei Röcke und der Gürtel sind traditionelle Gegenstände aus vier indigenen Volksgruppen, wo sie rituellen Charakter haben, die Socken stammen aus Kurdistan, die Stoffe aus Istanbul und São Paulo. Auf den Füßen, die hier zum Kopf umgepolt werden, balanciert die Frau ein indigenes Objekt, das von türkischen Kopftüchern fixiert wird. *Headstanding Totem* ist für Güreş auch eine Symptomfigur für die Oberflächlichkeit der Menschen. Durch den Egalisierungseffekt der Medien befördert, verdrängen sie weltweite Gewalt und Kriege und flüchten in Yoga-Übungen, um ihren „Phantom-schmerzen“ zu entgehen. Die Künstlerin kommt zu dem Schluss: „Der Mensch ist eine Totem-Figur: Sein Körper ist der Baum.“<sup>5</sup> Die von Güreş auf den Kopf gestellte Frau ist ein Totempfahl, der anders als das Totem keine religiöse Funktion hat, sondern den sozialen Status eines Stammes repräsentiert.<sup>6</sup> Güreş spricht damit auch das heute so entscheidende „Investment“ in den Körper an. *Headstanding Totem* erscheint uns aber auch als ein faszinierendes, geheimnisvoll magisches Wesen – vielleicht auch eine Verkörperung von Nilbar Güreş’ Kunst selbst, die ihre „Verkleidungen im Dunkeln“ behält.

1. Clarice Lispector, *Aqua viva. Ein Zwiegespräch* (1973), aus dem brasilianischen Portugiesisch von Sarita Brandt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 95.
2. Bojana Pejić, „Metonymische Bewegungen“, in: Silvia Eiblmayr, Galerie im Taxispalais (Hg.), *Sanja Iveković. Personal Cuts*, Ausst.-Katalog, Triton, Wien 2001, S. 85–93.
3. Zana Ramadani, *Die verschleierte Gefahr. Die Macht der muslimischen Mütter und der Toleranzwahn der Deutschen*, Europa Verlag, Berlin/München/Zürich/Wien 2017.
4. Ovid, *Metamorphosen*, übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1982, Zehntes Buch, Vers 490, S. 335.
5. Nilbar Güreş, schriftlicher Kommentar zu *Headstanding Totem* (2018).
6. <https://de.wikipedia.org/wiki/Totempfahl>, abgerufen am 15.5.2018.

Mit der Serie *TrabZONE* verbindet Nilbar Güreş Kindheitserinnerungen, da ihre Mutter aus der Gegend um Trabzon stammt. Die Darstellerinnen für die Fotos von Güreş leben im hügeligen Hinterland von Trabzon, einer religiös äußerst konservativen Stadt am Schwarzen Meer. Güreş inszeniert die Frauen – immer in aktiver Zusammenarbeit mit ihnen – in ihrem alltäglichen Umfeld, im Haus und im Freien. Güreş' Fotos sind poetische Bilderfindungen, in denen das Alltägliche leicht verschoben, verrätstelt und mit Humor überhöht wird. In *Overhead* trägt die Hausfrau ihr Haushaltsgut wörtlich auf ihren Händen, um als Person dahinter zu verschwinden. Die bizarre Schutzkleidung der *Imkerin* hat sich offenbar in Teilen zu regelrechten Skulpturen verselbstständigt oder sich in den Bäumen verfangen, als wäre ihre Trägerin längst ausgeflogen. Es scheint, als hätten sich die Frauen den fantasievoll rebellischen Gestus der Künstlerin selbst anverwandelt.

Nilbar Güreş associates the series *TrabZONE* (2010) with childhood memories: her mother comes from this area. The protagonists for Güreş' photographs live in the hilly backwater of Trebizond, a devoutly religious, ultra-conservative city on the Black Sea. Güreş positions the women in their everyday setting, at home and outdoors; she works in active collaboration with her subjects. Güreş' photographs are poetic images in which the everyday is slightly exaggerated, with humor, and rendered enigmatic. In *Overhead* the housewife literally carries her household goods in her hands, so as to disappear as a person beneath them. Elements of the bizarre protective clothing worn by the *Beekeeper* have clearly changed and have actually become independent sculptures, or they have been caught up in the trees as if their wearer had long ago flown away. It looks as if the women themselves had acquired the artist's own imaginative and rebellious gestures.







22

*Junction* from the series *TrabZONE*, 2010



23

*Censorship* from the series *TrabZONE*, 2010

Çirçir ist ein Stadtteil am Rand von Istanbul, in dem ein Haus der Familie von Güreş stand, das mittlerweile wegen der Errichtung eines Tunnels abgerissen wurde. Nach türkischem Recht war das Haus immer in der männlichen Verfügungsgewalt. Vom Abriss und den damit verbundenen Entschädigungen konnten jedoch auch Frauen profitieren, was ihnen half, sich von den patriarchalen Verhältnissen zu emanzipieren. Güreş wählt diesen symbolisch besetzten Ort, um eine Reihe von Frauen – Verwandte und Freundinnen, die aus verschiedenen sozialen Milieus stammen – dort für ihre Fotoinszenierungen zu versammeln.

In der Serie erscheinen die Frauen in merkwürdig zeremoniellen Posen und Handlungen und in geheimnisvoll oder verschwörerisch wirkenden Zusammenkünften, zum Teil vor dem Hintergrund der gewaltigen Landschaftszerstörung durch den Tunnelbau. In Innenräumen, einem von Güreş in allen Details der Einrichtung und der vorhandenen Gegenstände durchkomponierten Zimmer, bewundert ein lesbisches Paar sein Baby, in einem anderen posiert eine alte Frau neben ihrer Schrankwand mit ihrem Brautschatz, während sich eine von Spitzen völlig verhüllte Figur schmal in eine Ecke drückt. Güreş erschafft gemeinsam mit den Frauen Szenarien, in denen Rollenklischees sowie normierte Vorstellungen von Geschlechterverhältnissen, Sexualität und Identität auf eine allegorische Ebene verlagert und infrage gestellt werden.

Çirçir is a district on the outskirts of Istanbul where a house once stood, but was demolished to make way for a tunnel. The house used to belong to Güreş' family. According to Turkish law, the house was always male-controlled. However, the women were allowed to profit from the compensation offered for the house's demolition, money which helped them to emancipate themselves from the patriarchal status quo. Güreş selected this symbolically charged location as the setting for photographs staged with a series of women, relatives and friends from different social circles.

In the series, the women appear in strange ceremonial poses and activities and in mysterious or conspiratorial-seeming gatherings; sometimes they are seen before a background of the massive destruction of the landscape caused by the construction of the tunnel. Inside, in a room composed by Güreş down to the details of the very fixtures and fittings and objects, a lesbian couple admire their baby. In another, an old woman poses next to a large wardrobe—her dowry—while a figure entirely draped in lace squeezes herself into a corner. Together with the women, Güreş creates scenarios that challenge conventional notions of gender relations, sexuality and identity, placing them on an allegorical level.





26

*A Family Portrait – Hidden Women*  
from the series *Çirçir*, 2010



27

*The Gathering* from the series *Çirçir*, 2010



28

*Demand More!* from the series *Çirçir*, 2010



29

*Playing with a Water Gun* from the series *Çirçir*, 2010





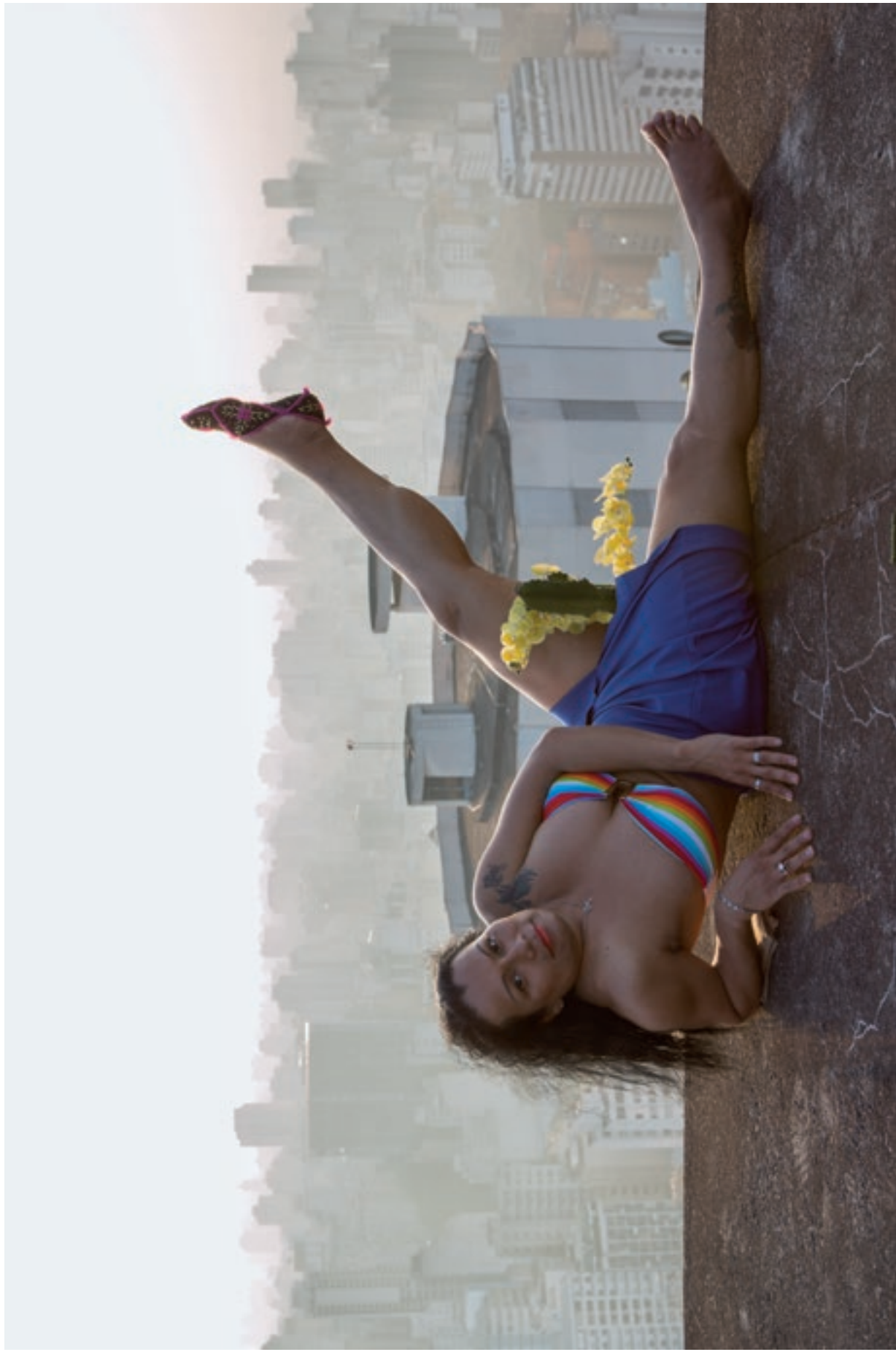
↑ A Promise from the series *Çirçir*, 2010  
↓ *Identity*, 2010



*Headstanding Totem, Wildness, Flower Face* und *Non-Sex Belt* (→ s. 33-37) wurden von Nilbar Güreş in São Paulo als Teil ihres Beitrags zur dortigen Biennale produziert. Wie bei allen ihren inszenierten Fotografien war eine der Voraussetzungen der intensive Austausch der Künstlerin mit den hier lebenden Menschen. Konkret galt ihr Interesse Menschen aus der queeren Szene, die beide Geschlechter repräsentieren, eine vormalig in den indigenen Kulturen Südamerikas anerkannte Lebensform. Güreş stattete ihre Modelle mit verschiedenen symbolisch mehrdeutigen, vielfach erotisierenden Versatzstücken aus, wobei sie kurdische Objekte oder Stoffe mit solchen aus dem brasilianischen Alltag kombinierte. Für die Aufnahmen wählte sie Orte, die zur Attraktion ihrer selbstbewussten Protagonist\_innen noch zusätzlich beitrugen: eine Terrasse mit der Skyline São Paulos im Hintergrund oder ein tropisches Stück Natur in der urbanen Landschaft der Metropole.

*Headstanding Totem, Wildness, Flower Face* and *Non-Sex Belt* (→ pp 33-37) were produced by Nilbar Güreş in São Paulo as part of her contribution to the Biennale held there. As with all her staged photographs, one of the prerequisites was the artist's intense exchange with the people living locally. In particular, her interest was in people from the queer scene who presented themselves with both genders – a form of life formerly part of the culture among the indigenous peoples of South America. Güreş gave her models different, symbolically loaded, often eroticising elements which were a combination of Kurdish objects or fabrics, and items from everyday life in Brazil. For the photographs she selected locations that further enhanced the attractiveness of her self-confident protagonists: a terrace with the São Paulo skyline in the background, or a tropical patch of natural vegetation in the urban context of the metropolis.

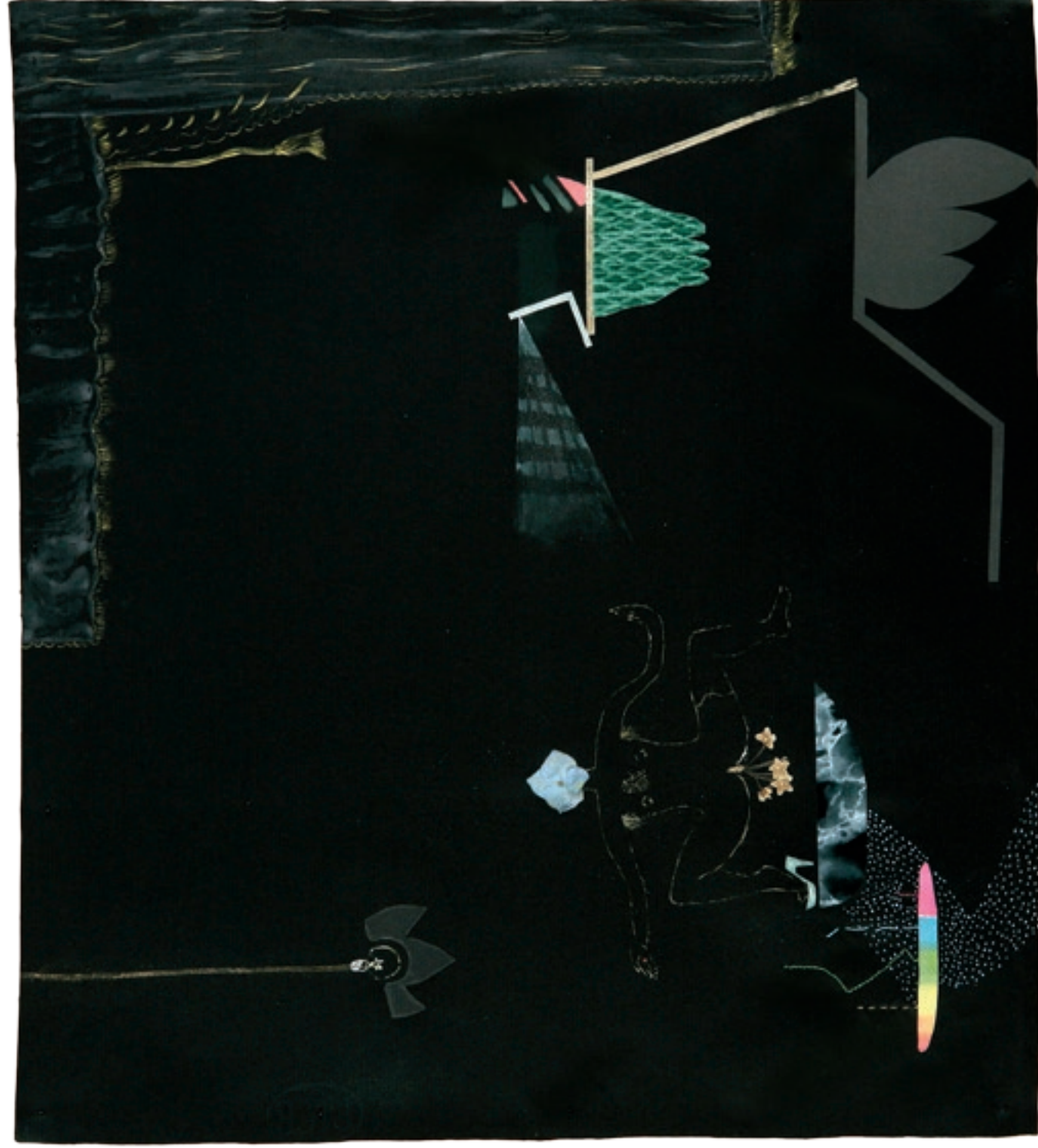




*Flower Face, 2014*







*Webcam-Sex Queer Couple Anal Fisting*  
from the series *Black*, 2010









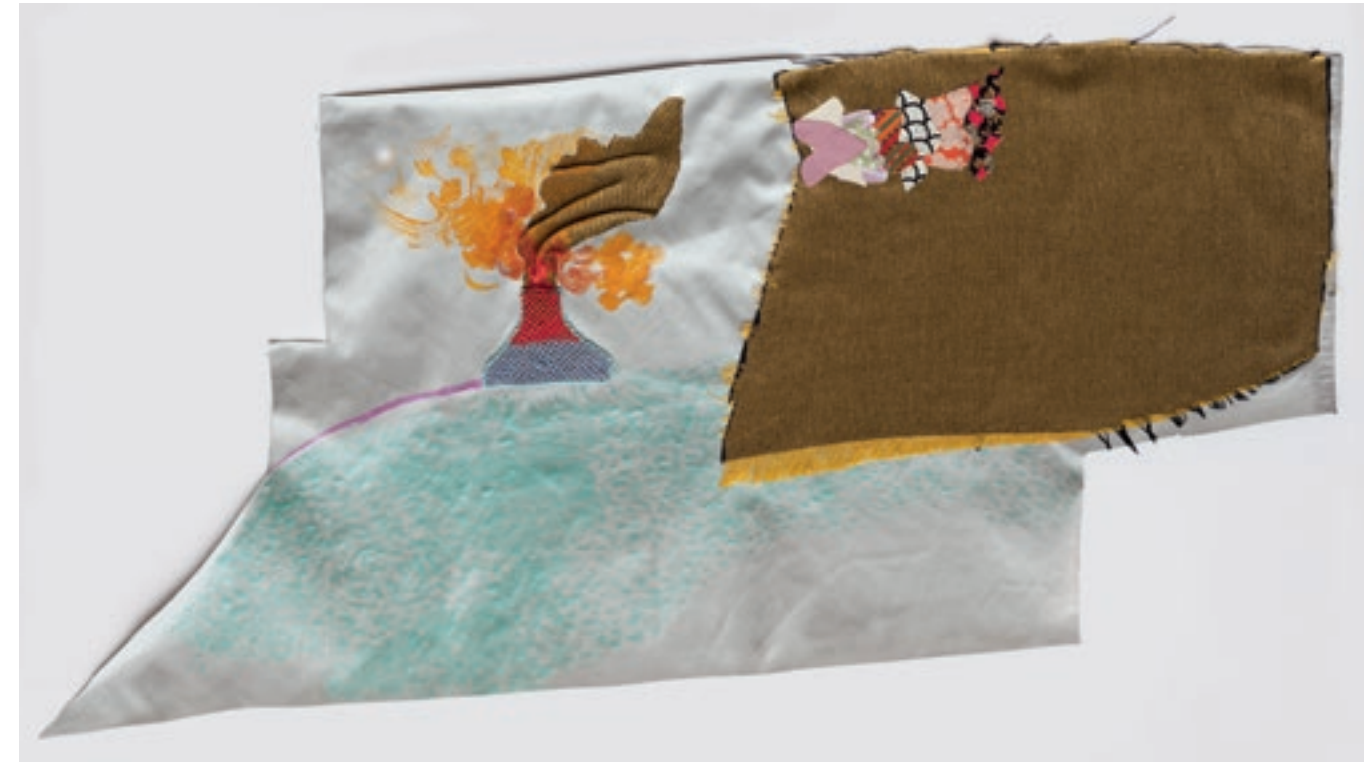






Die Serie *La Paz* ist 2016 für die 9. SIART-Biennale in La Paz entstanden. Die Collagen, in denen verschiedene Medien wie Zeichnungen, Stoffe und Stickereien kombiniert werden, schuf Güreş vor ihrer Reise nach Bolivien als fantasievolle Imaginationen einer unbekannteren Kultur. Die in den Collagen hergestellten Bezüge zur Kultur der Aymara, eines in Bolivien beheimateten indigenen Volkes, sind nicht zufällig, sondern ergeben sich aus Parallelen zwischen der kurdisch-alevitischen und der Aymara-Kultur, die beide deutlich matriarchalisch strukturierte Gesellschaften sind. Die fantastischen bis absurden Szenen der Collagen sowie deren Titel sollen zum Imaginieren und Erzählen von Geschichten anregen.

The *La Paz* series was created in 2016 for the 9th La Paz Biennale in Bolivia. Prior to her trip to Bolivia, Güreş produced these collages that combine various media such as drawings, fabrics and embroideries as fanciful imaginings of a culture yet unknown to her. In her collages, the references to the Aymara culture are not just coincidental; they are derived from the parallels between the Kurdish-Alevi and the Aymara cultures, both of which have distinctly matriarchal social structures. The collage scenes and their titles, ranging from the fantastic to the absurd, prompt us to imagine and tell stories.





↑↑ *Firmly Tied*  
from the series *La Paz*, 2016

↑ *Unmasking*  
from the series *La Paz*, 2016



↑↑ *Stranded Thoughts in a Landscape*  
from the series *La Paz*, 2016

↑ *My Mountains*  
from the series *La Paz*, 2016



↑↑ Embroidered Emotions  
from the series *La Paz*, 2016

↑ Nomads  
from the series *La Paz*, 2016



↑↑ Covered Flamingos  
from the series *La Paz*, 2016

↑ Non Functional Patch  
from the series *La Paz*, 2016









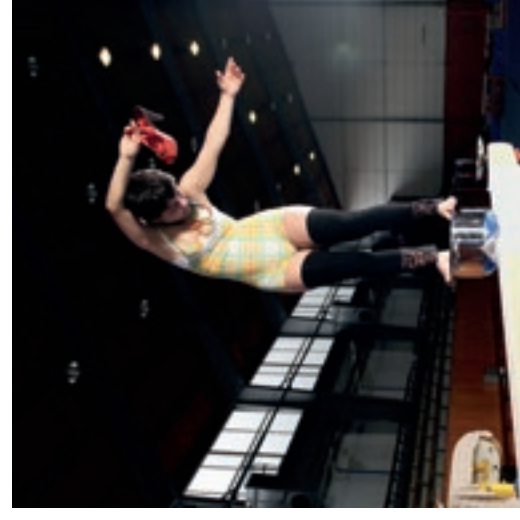




*Balance Board, Girl's Parallel Bar and Pomme! Horse from the series Unknown Sports (Detail), 2006*

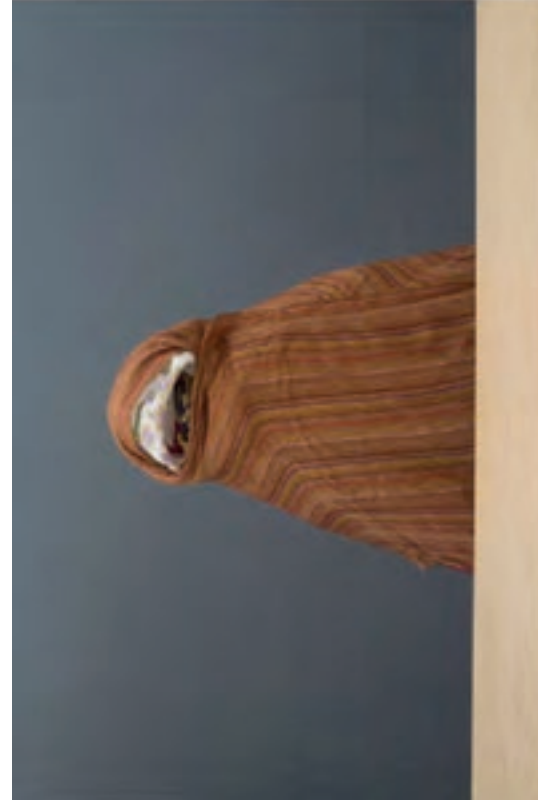
In *Unknown Sports* (Unbekannte Sportarten) versammeln sich Frauen in einer Turnhalle und exerzieren dort ihre Übungen. Sie folgen allerdings nicht dem Kanon der Leichtathletik, sondern stellen auf den Turngeräten in etwas verfremdeter Sportkleidung Verrichtungen aus dem weiblichen Lebenszusammenhang nach. Sie bestücken die Geräte mit häuslichen Gegenständen, Teppichen, Leintüchern, bunten Bändern oder einem Kochtopf und bauen diese Dinge in ihre Übungen ein. Es geht um Haushalt, Mode, Schönheits- und Körperpflege, zum Beispiel um Waxing – Bereiche, die zur Intimsphäre der Frauen gehören. In diesen rituell vorgeführten „unbekannten Sportarten“, für die Güreş die Choreografie skizziert, machen die Frauen das patriarchalisch kontrollierte Private öffentlich und unterlaufen mit Mut und Witz die Ordnungen, die ihnen gesellschaftlich zugewiesen werden.

In *Unknown Sports* women assemble in a gymnasium where they do their exercises. However, they do not follow the canon of light athletics; instead, on the gym equipment they take their positions in somewhat odd-looking sports attire. They adorn the equipment with household items – carpets, tablecloths, colourful ribbons, or a headscarf – and integrate these items into their exercises. The positions are taken from pursuits relating to housework, fashion, beauty treatments and body care, for example waxing a woman's bikini zone. In the rituals performed in these “unknown sports”, for which Güreş planned the choreography, the women make the patriarchal private realm public, subverting the rules imposed upon them by society with courage and wit.



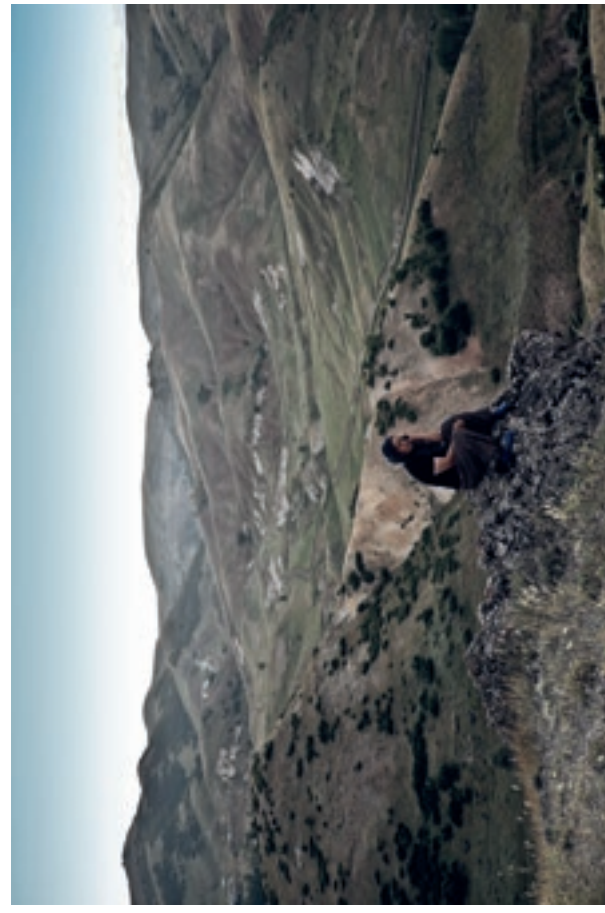
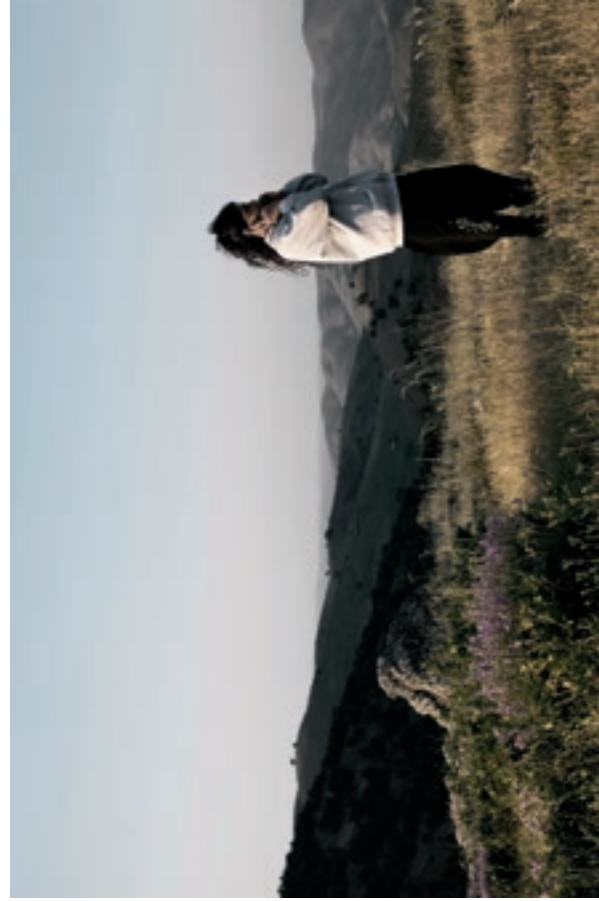
In *Undressing* wendet sich Güreş gegen die diskriminierende Haltung des Westens gegenüber Migrantinnen, die sie selbst, auch ohne Kopftuch, erlebt hat, zugleich aber auch gegen die Bekleidungsregeln, die Frauen vorgeschrieben werden. Eine Frau, die Künstlerin selbst, sitzt in dieser Video-performance mit unförmig verhülltem Kopf und Gesicht vor der Kamera, um sich in der Folge unzählige Kopftücher eines nach dem anderen abzunehmen, wobei sie bei jedem Tuch den Vornamen einer Frau – die Namen von Freundinnen, Bekannten oder Verwandten – ausspricht. Nach dem Abnehmen des letzten Tuches zeigt sie lachend ihr Gesicht. Nilbar Güreş nimmt Partei für die Frauen: „Die Mehrzahl muslimischer Frauen in Europa, mit oder ohne Kopftuch“, stellt sie damals dazu fest, „stehen zuerst und vor allem für sich selbst, für sich als Individuen und nicht für religiöse oder nationalistische Ideen.“

In *Undressing* Güreş engages in countering both the discriminatory attitude of the West towards refugees – which she experienced first hand, even without a headscarf – and the rules of dress prescribed for women. A woman, the artist herself, sits in this video performance with a bulging, covered head and face looking towards the camera. She begins to remove innumerable veils, one after the other. As she does so, she utters a woman's first name with each veil, the name of a friend, an acquaintance or a relative. With the last veil that she removes, she shows her smiling face. Nilbar Güreş sides with women: "The majority of Muslim women in Europe, with or without headscarf", she stated at the time, "stand first and foremost for themselves, for themselves as individuals and not for religious or nationalist ideas."



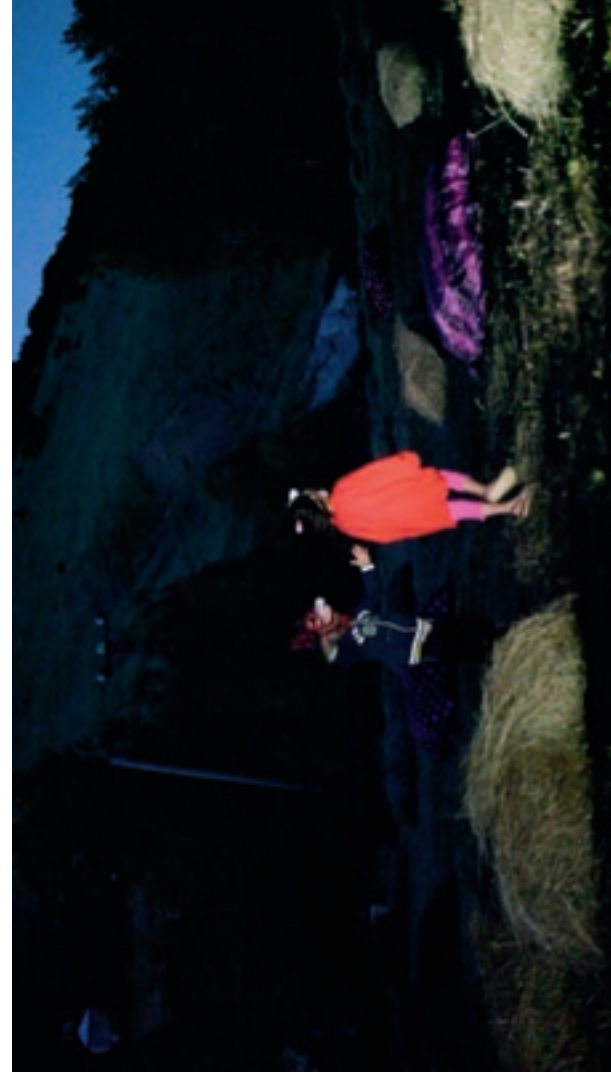
Open Phone Booth ist eine „Telefonzelle in freier Natur“, was im Zeitalter des Mobiltelefons nichts Besonderes ist. In Nilbar Güreş' Videoinstallation geht es jedoch um einen geopolitischen Kontext, um eine Region in der Osttürkei, die seit einigen Jahrzehnten aufgrund von Konflikten unter großen Defiziten in ihrer Infrastruktur leidet, wozu auch der Zusammenbruch der dortigen Telefonzentrale und die unzureichende Versorgung mit Sendemasten zählen. Die Bewohner\_innen von Bingöl, einem kurdisch-alevitischen Dorf, die Güreş filmisch begleitete, sind gezwungen, auf die umliegenden Hügel zu steigen, um ein funktionierendes Netz nutzen zu können. Die Menschen sind nicht unterwegs, um die einsame Idylle der bäuerlichen Berglandschaft zu genießen, sondern machen sich wegen ihrer persönlichen wie geschäftlichen Anliegen an den Aufstieg. In *Open Phone Booth* legt Güreş einfühlsam, aber ohne Sentimentalität den Widerspruch zwischen einer zunehmend beschleunigten, ökonomisierten technischen Welt und der schleppenden, fast archaischen Situation offen, mit der die Menschen dort zu kämpfen haben.

*Open Phone Booth* is a telephone in the open countryside, which is nothing special in the age of the mobile phone. However, in Nilbar Güreş' video installation she engages with a geo-political context, a region in eastern Turkey where the infrastructure has suffered from significant deficits in recent decades due to conflicts. These deficits include the collapse of the local telephone exchange and a lack of telephone masts. The residents of Bingöl, a Kurdish-Alevi village, who accompany Güreş for her films are forced to climb the surrounding hills just to get any reception on their telephones. These people are not out to enjoy the isolation of the idyllic surroundings; instead, they have made the climb in order to deal with personal and professional matters. In *Open Phone Booth* Güreş shows, with great sensitivity but without sentimentality, the paradox of an increasingly accelerated world dominated by technology and economic considerations, and the drudgery of the almost archaic situation the people there have to struggle with.



In *Wolf und Lamm*, auf Türkisch *Kurt ve Kuzu*, zeigt Nilbar Güreş ein Mädchen und einen Buben bei einem beliebten Kinderspiel: Ein blinder Wolf heult im Dunkel der Nacht, das Schäfchen antwortet blökend und springt davon. Es ist eine fast mythisch anmutende, faszinierende Szene, in der sich die Traditionen und Rollenbilder eines patriarchalen Gesellschaftssystems widerspiegeln: Der Bub spielt den tierischen Jäger, das Mädchen seine Beute.

In *Wolf and Lamb*, *Kurt ve Kuzu* in Turkish, Nilbar Güreş shows a girl and a boy playing a popular children's game: a blind wolf howls in the dark of night, a little sheep bleats back and bounds away. It is a fascinating, almost mythical scene in which the traditions and role models of a patriarchal social system are reflected: the boy plays the animalistic hunter, the girl is his prey.





*Torn* (Zerrissen) handelt von Didem, einer Freundin von Nilbar Güreş, die aufgrund ihrer queeren Identität – sie hatte als Mann das Geschlecht gewechselt – ständig diskriminiert und gewaltsam verfolgt wurde. In Istanbul wurde sie brutal von drei Männern in ein Auto gezerrt, ausgeraubt und durch einen Schnitt in die Kehle fast getötet. Sie überlebte mit viel Glück. Güreş widmet ihr ein Video und eine Installation. Sie filmte und fotografierte Didem in ihrer Heimatstadt Izmir. Für das Foto, das auf einem Balkon mit Ausblick auf die Stadt gemacht wurde, platzierte sie Didem vor einem gemusterten Tuch, das dem Porträt einen bildmäßigen Rahmen verleiht. Den Hintergrund bildet ein Ausschnitt des urbanen Izmir mit einem markanten Minarett, das neben Didem aufragt. Die Installation besteht aus dem Foto und dem Tuch, in das die Künstlerin mit einer Schere ein großes längliches Loch in der Form von Didems Narbe schnitt. Beides, Foto und Tuch, hängt auf einem gewöhnlichen Wäschegestell, wie man es an den Außenwänden von Häusern findet. Für Güreş hat *Torn* einen wichtigen – speziell im Hinblick auf queere Menschen – gesellschaftspolitischen Bezug: „Der Schnitt in das Tuch und das Loch symbolisieren die von Gewalt gekennzeichnete Leere einer Gesellschaft, die versucht, diese Leere zu überdecken, indem sie sich Opfer sucht. LGBTQAI-Menschen sind Opfer von Hassverbrechen.“

*Torn* is about Didem, a friend of Nilbar Güreş' who was continually discriminated against and aggressively pursued for being queer – as a man she had changed sexes. She was brutally dragged into a car in Istanbul, robbed and almost murdered when they slit her throat. She was very lucky to have survived. Güreş dedicates a video and an installation to her. She filmed and photographed Didem in her hometown of Izmir. For the photograph, which was taken on a balcony overlooking the city, she positioned Didem in front of a piece of patterned fabric that frames her as if she were in a portrait painting. The background is provided by a section of urban Izmir with a striking minaret pointing up right alongside Didem. The installation consists of the photograph and the fabric, in which she used scissors to cut a large, elongated hole the shape of the scar on Didem's neck. Both the photograph and the fabric hang on a standard washing line of the kind found attached to the outside walls of many houses. For Güreş, *Torn* has a special socio-political relevance – in particular with regard to queer people: The cut in the cloth “references the violent emptiness of society that tries to cover itself up through its victims. LGBTQAI people are the victims of hate crimes.”



## Zwischen Unfreiheit und Freiheit: Anmerkungen zur Kunst von Nilbar Güreş

## Between Containment and Freedom: Notes on the Work of Nilbar Güreş

Nilbar Güreş' Fotografie *Identity* (2011, → s. 31) zeigt eine Weggabelung an einer staubigen Landstraße vor grünen, mit Häuschen getüpfelten Hügeln. Die ländliche Beschaulichkeit wird durch einen mitten auf der Gabelung wie eine Leiche liegenden Leib irritiert. Die Umrisse der in bunte, an traditionelle kurdische Trachten gemahnende Stoffe gehüllten Figuren deuten auf eine Frau hin, wobei unklar bleibt, ob die Unbekannte als Tote auf den Weg geworfen wurde oder ob sie noch verwundet auf Rettung wartet. Güreş meint dazu: „Die Politik spielt Menschen aus, ohne sie zu fragen, was sie eigentlich wollen.“<sup>1</sup> *Identity* wurde im kurdisch-alevitischen Heimatdorf ihres Vaters in der Türkei aufgenommen. Das Foto ist eine Allegorie für die unerreichbare Forderung, die die türkische Regierung schon seit Langem den Minderheiten im Land auferlegt – nämlich sich zu integrieren oder es bleiben zu lassen. Der bedeckte Körper steht dafür, dass hier einer Person ihr Leben entzogen wurde, weil in ihrem Namen Identitätspolitik ohne sie gemacht wird. Denn wie kann die unbekannte Frau diese Forderung je erfüllen? Von außen kann man es nicht sagen. Güreş verhüllt ihren Zustand und macht damit auch ihre Geschichte unleserlich.

Güreş' Kunst als Ganzes handelt, wie *Identity*, von Einengung und ihrem Gegenteil – von trotziger Demontage und Blitzlichtern der Freiheit. Oft geht es um Frauen, ihre Körper, ihre Erlebnisse, ihre Chancen und ihre Rechte. In *Undressing* (2006, → s. 73), einer ihrer ersten gefilmten Performances, sitzt eine traurige Figur, die völlig von ihrer Kleidung verhüllt ist, reglos der Kamera gegenüber. Im Laufe des sechsminütigen Videos zieht sie eine Stoffschicht, die die Betrachter\_innen als Schleier wahrnehmen, nach der

Nilbar Güreş's photograph *Identity* (2011, → p.31) depicts a junction, a dusty dirt road forking in two opposing directions, surrounded by verdant hills flecked with sloping houses. The scene's tranquility is blunted by a body, strewn, corpse-like, at the intersection. Draped in bright fabrics, reminiscent of traditional Kurdish clothing, the figure's contours suggest a female form, but it is unclear whether the unknown *she* might be dead and discarded, or alive but wounded and waiting. Güreş has said that “politics plays people without asking them what they want.”<sup>1</sup> Shot in a Kurdish-Alevi village (her father's hometown) in Turkey, *Identity* dramatizes the impossibly stark decision that the national government has long demanded of its minority populations: to integrate or not. The obscured body represents a life withheld—the person politics are staged in the name of, but not with. How does this unidentified and unknown woman negotiate the demand made of her? The viewer cannot tell. Güreş renders her condition indiscernible, her story unreadable.

As in *Identity*, Güreş' work is often about containment and its antithesis: defiant disassembly, flashes of freedom. Often this applies to women—their bodies, experiences, potential, and rights. In *Undressing* (2006, → p.73), one of her early performances for the camera, a pitiful figure, entirely enveloped in cloth, faces the camera, motionless. As the six-minute video progresses, she begins to unravel the fabric, removing layer upon layer of what viewers come to realize are veils. She utters a name as she lays each veil on a table: “Aunt Münire,” “Fatma,” “Sister-in-law Gülizar,” and so on. Ultimately, the figure, undressed, is revealed to be the artist herself, and the names, one assumes, are her own relations. Like many of Güreş' works, *Undressing* departs from



Identity, 2011

anderen aus. Während sie diese auf dem Tisch vor sich ablegt, spricht sie immer einen anderen Namen: „Tante Münire“, „Fatima“, „Schwägerin Gülizar“. Am Ende stellt sich die Figur als die Künstlerin selbst und die Namen als die ihrer Verwandten heraus. Wie bei vielen Arbeiten Güreş' ist also der Ausgangspunkt von *Undressing* die eigene Biografie, von der aus all-gemeinere Themen in den Blick kommen. Die Kritikerin Kate Sutton schrieb dazu, *Undressing* sei wie ein Katalog der „geheimen Verbindungen zwischen Frauen“. „Hier steht der Schleier“, so Sutton weiter, „nicht als Ornament für die Unterdrückung durch Männer, sondern als Initiation in eine Verschwörung von Frauen. Jede Kleidungsschicht wird wie eine geheime Geschichte abgenommen und abgelegt. Sobald die letzte abgeschält ist, bleibt eine Frau übrig – die Künstlerin Nilbar Güreş, die somit ihre persönliche Geschichte intimer Gespräche mit anderen Frauen in ihrem Kreis offengelegt hat.“<sup>2</sup>

Man könnte auch sagen, *Undressing* sei die Essenz des ureigenen feministischen Ansatzes von Güreş. Die Künstlerin verwendet ihr eigenes Leben, ihren Körper, ihren Status und ihr soziales Geschlecht als Medium, um mit anderen, denen eine ähnliche Ungerechtigkeit oder ein ähnlicher Zwang auferlegt wurde, in Verbindung zu treten. Bei anderen Arbeiten verzichtet sie auf ihre Biografie zugunsten von Allegorien. Die Skulptur *Shut* (2018, → Faltblatt) besteht aus einer Topfpflanze, die drei Rosenblüten trägt. Zwei davon gedeihen, nur die dritte – in Stoff gewickelte – ist verblüht. Güreş sagt, die verblühende Rose sei eine Metapher dafür, dass die Religion – hier symbolisiert durch die Verschleierung muslimischer Frauen – die Entwicklung und die Ausdrucksmöglichkeiten der Frauen hemmt. Sie schreibt: „Ein Tuch



Undressing, 2006

biography and then swirls outward to address larger issues. The critic Kate Sutton said *Undressing* catalogs “clandestine interactions of women.” “Here,” she wrote, “the veil is not an ornament of oppression, enforced by men, but rather an initiation into a secret conversation between women. Each piece is unpinned and put away, like a story left untold. When the last cloth is peeled off, what is left is a woman—the artist Nilbar Güreş—who has laid bare her history of intimate exchange with the women in her world.”<sup>2</sup>

*Undressing* could also be said to distill the artist's distinct approach to feminism. In some works, Güreş uses her own life, body, status, and gender as a means to connect with others whose experiences of injustice and oppression intersect with her own. In others, she swaps biography for allegory. The sculpture *Shut* (2018, → leaflet) presents a potted plant bearing three roses; while two thrive, one, pinned with a cloth, has withered. According to Güreş, the wilting flower is a metaphor for the way religion—in this case, the headscarves of Islam—can suppress women's growth and expression. She writes: “A scarf, a cloth is something that might belong to a tea table, to a sofa—to an object—and that [objectification] happens when you put [the scarf] on your head.”<sup>3</sup> This fluidity of metaphor—wherein veils are a prism into a world of women in *Undressing* and are a sign of a conformism in *Shut*—reflects her roving approach. She ensnares and circles subjects (like the headscarf), poking, prodding, and considering them, while using a range of tactics and means to do so.

It has been noted that Güreş's works are promiscuous when it comes to form: they move across photography, collage, sculpture, and performance, and sweep from social critique into more psychological and affective realms. The *Open Phone Booth* photographic

oder eine Decke gehört vielleicht auf einen Tisch oder ein Sofa, kurz: auf einen Gegenstand, und daher wird man auch vergegenständlicht, wenn man diese um den Kopf wickelt.“<sup>3</sup> Diese Flexibilität im Umgang mit Sujets – in *Undressing* verdichten sich Schleier zu einem weiblichen Kosmos, während sie in *Shut* für Konformismus stehen – spricht für Güreş' künstlerisches Geschick. Die Künstlerin schleicht sich an ihre Themen wie beispielsweise das Kopftuch heran und umkreist sie, wendet sie hin und her, stupst sie an und betrachtet sie mit unterschiedlichen Methoden und Mitteln.

Es fiel die Bemerkung, Güreş' Kunst sei promiskuitiv, was die Form betrifft, weil sie von Fotografie über Collagen und Skulpturen bis zu Performances alles umfasse und von der Gesellschaftskritik bis zu psychologischen und affektiven Themen reiche. So dokumentiert die Fotoserie *Open Phone Booth* (2007–2014, → s. 75) peinlich genau ein kurdisch-alevitisches Dorf, das eine so geringe Basisinfrastruktur besitzt, dass seine Bewohnerinnen und Bewohner auf die schneebedeckten Hänge der angrenzenden Berge gehen müssen, um zu telefonieren und SMS zu verschicken. Wegen ihrer unverhüllten Kritik an der weltweiten Vernetzung wurde Güreş auch schon in die Nähe des sozialen Realismus gerückt.<sup>4</sup> *Çirçir* aus dem Jahr 2010 ist ebenfalls eine Fotoserie. Eher spekulativ realistisch zeigt sie eine matriachale Gemeinschaft in einem Gebiet, das Frauen einst nicht einmal betreten durften. Überblickt man *Open Phone Booth*, *Çirçir* und die metaphorischen Collagen und Skulpturen, erkennt man rasch, dass diese Kunst weniger durch ihre Interdisziplinarität besticht, als dadurch, wie sie zwischen Stimmungen hin- und herwechselt. Die Interessen der Künstlerin – unter

series (2007–14, → p.75), which poignantly documents a Kurdish-Alevi village so devoid of basic infrastructure that its residents must climb to the snowy peaks of neighboring mountains to send messages and receive calls, has been likened to social realism due to its unvarnished critique of global connectivity.<sup>4</sup> Also a photographic series, yet fictionalized and staged, *Çirçir* (2010) is more “speculative realist” in its imagining of a matriarchal society built upon grounds where women were once not allowed. Between *Open Phone Booth*, *Çirçir*, and her metaphorical collages and sculptures, one sees that what is even more remarkable about Güreş's work than its interdisciplinarity is how it crosses between moods: her preoccupations— among them social and economic disenfranchisement, patriarchy and violence, queer sexuality and desire—are filtered through an ever-changing spectrum of feeling and mode of address. “Life is a train of moods like a string of beads,” wrote Ralph Waldo Emerson, “and as we pass through them they prove to be many-colored lenses which paint the world their own hue, and each shows only what lies in its focus.” In her book of poems *Bluets*, the writer Maggie Nelson elaborated this famous line: “To find oneself trapped in any one bead, no matter what its hue, can be deadly.”<sup>5</sup> Güreş's works cannot be reduced to *any one bead*, and, in this way, they shape her rich, tactile, and evolving feminist practice. Her works can be clear-sighted and plain ripostes to social injustice; they can also be poetic and playful, fiery and witty, contradictory, nonsensical, and melancholic. Perhaps it is this perpetual fluidity that enables her to consistently flout conventions, themselves a slippery and evolving set of codes.

One such variable and yet consistently defiant body of work is *Unknown Sports* (2006–10, → Pp 70–71).

anderem soziale und ökonomische Entrechtung, das Patriarchat und seine Brutalität, queere Sexualität und Begehren – werden in ein ganzes Kaleidoskop von Gefühlen und Identifikationen gefiltert. „Das Leben ist eine Abfolge von Stimmungen, die sich wie Perlen in eine Kette reihen“, schrieb Ralph Waldo Emerson, „und während wir sie eine nach der anderen betrachten, erweisen sie sich als bunte Linsen, die die Welt in ihre jeweilige Farbe tauchen und nur das zeigen, was in ihrem Brennpunkt liegt.“<sup>5</sup> In ihrem Gedichtband *Bluets* führte die Autorin Maggie Nelson diesen berühmten Satz noch weiter: „Findet man sich nur in einer dieser Perlen gefangen, ganz gleich welche Farbe sie hat, kann das tödlich sein.“<sup>6</sup> Doch kann die Kunst von Güreş nicht auf bloß eine Perlenkette reduziert werden, ist sie doch Ausdruck einer vielfältigen, körperlichen und lernfähigen feministischen Praxis. Mal sind ihre Werke so klarsichtige wie schlichte Repliken auf soziale Ungerechtigkeit, dann wieder sind sie poetisch und verspielt, bisweilen hitzig und witzig, widersprüchlich, unsinnig oder melancholisch. Vielleicht ist es ja auch diese Vielgestaltigkeit, die es Güreş gestattet, auf Konventionen zu pfeifen, die sich durch ihre Kunst als bloß schlüpfrige und veränderliche Codes erweisen.

Eine dieser vielgestaltigen und dabei immer frechen Werkgruppen ist *Unknown Sports* (2006–2010, → s. 70–71). Sie besteht aus einer Performance, einer Fotoserie sowie aus Videos, die allesamt von einem inszenierten Sportturnier handeln, bei dem Weiblichkeit und Häuslichkeit die eigentlichen Hauptdarsteller sind. Diese werden nicht als naturgegeben dargestellt, sondern als athletische Leistungen, die intensive Trainings und Wettkämpfe benötigen. Frauen, die von ihrer bequemen Kleidung

Consisting of a performance and a series of photographs and videos, *Unknown Sports* centers around a staged tournament in which femininity and domesticity are the main events and, thus, positioned not as natural conditions but as athletic achievements that require intensive training and competition. Women, whose comfort clothes mark them as housewives or mothers, stalk over mats and streak across balance beams. In one scene, a woman poses on a pommel horse while a companion attempts to stick what appears to be a sanitary pad up her skirt. In another, a woman's legs are sugar-waxed as she attempts to swing on a trapeze. In her 1975 manifesto “Wages against Housework,” Italian philosopher Silvia Federici wrote: “It is important to recognize that when we speak of housework we are not speaking of a job as other jobs, but we are speaking of the most pervasive manipulation, the most subtle and mystified violence that capitalism has ever perpetrated against any section of the working class.” She continues: “not only has housework been imposed on women, but it has been transformed into a natural attribute of our female physique and personality, an internal need, an aspiration, supposedly coming from the depth of our female character.”<sup>6</sup> It is exactly this transformation of both social codes and marginalization into “natural attributes” that Güreş, over forty years later, wryly deconstructs in *Unknown Sports*. By recasting feminine dress, hygiene, and, implicitly, labor as athletic activities, she foregrounds not only how ritualized they are, but also how the requisite endurance, pain, and strength they involve are ignored and rendered invisible, whereas other activities that are better known as sports garner medals and applause.

Underlying *Unknown Sports* is a certain threat—the weaponization of the feminine—that is diffused by



Red Thread and Mirror, 2009

als Hausfrauen und Mütter gekennzeichnet werden, staksen über Turnmatten oder balancieren über Schwebebalken. In einer Szene posiert eine Frau auf einem Seitpferd, während ihre Sportsfreundin offenbar versucht, ihr eine Monatsbinde unter den Rock zu schieben. In einer anderen Szene werden die Beine einer Frau mit Zucker eingerieben, während sie versucht, an einem Trapez zu schwingen. In ihrem Manifest *Lohn gegen Hausarbeit* schrieb die italienische Philosophin Silvia Federici schon 1975: „Es ist wichtig, anzuerkennen, dass man bei der Hausarbeit nicht von einer Arbeit wie jeder anderen Arbeit spricht, sondern von der perfidesten Manipulation, der subtilsten und am meisten mystifizierten Gewalt, die der Kapitalismus je über einen Teil der arbeitenden Klasse gebracht hat.“ Sie fährt fort: „Nicht nur wurde die Hausarbeit den Frauen aufgezwungen, sie wurde in ein natürliches Merkmal unserer Körper und Persönlichkeiten verwandelt, in ein inneres Bedürfnis, in ein Verlangen, das angeblich aus den Tiefen des weiblichen Charakters strömt.“<sup>6</sup> Und genau diese Verwandlung und Marginalisierung gesellschaftlicher Codes in „natürliche Merkmale“ versucht Güreş 40 Jahre später mit *Unknown Sports* zu dekonstruieren. Indem sie die Kleidung, die Hygiene und indirekt auch die Arbeit von Frauen in Sportarten umdeutet, hebt sie nicht nur deren starke Ritualisierung hervor, sondern auch, dass die für sie erforderliche Disziplin, die Schmerzen und die für sie nötige Kraft systematisch ignoriert und unsichtbar gemacht werden, während die konventionell als Sport akzeptierten Tätigkeiten mit Medaillen und Applaus bedacht werden.

Der Unterton von *Unknown Sports* ist bedrohlich, denn man ahnt, dass das Weibliche als Waffe dienen kann. Allerdings wird die Bedrohlichkeit durch

an air of absurdity. Even the actors are seen laughing and smiling in some of the scenes. In a related series of collages, *Balance Beam* (2009), the mood shifts, and the danger is more palpable. In these works, women, naked or partially clothed, preen and prepare for an unseen competition. Their bodies merge with undergarments, household goods, and plants; ferns trail down one woman's head, making her look like an ancient warrior, and sprout from another woman's breast. In the collages, the women hold, bolster, and protect one another. Much like the figure in *Undressing*, they evoke a community of women, except here we see a fantastical new breed that seems to have metabolized oppressive social codes and overcome them. In *Red Thread and Mirror* (2009), a kneeling woman, part figure skater, part ballerina, shields a companion from the forceful onset of a sperm by penetrating her first, but with her fingers. In *Unknown Sports*, Güreş offers a sharp critique of heteronormative convention and poetically evokes queer forms of alliance and love.

Writing on queer art and its histories, the poet and artist Emily Roysdon has said: “I think one of the pleasurable particularities of queerness is that you have to search out your history. There is no codified catalogue; there are no statued legends; there is no singular destination. It's more a maze of overgrown topiary where you ramble bush to bush. Things are hidden, you are maybe hiding, your desire pulls you to something invisible. Unmanicured plein air museum of queer culture. You have to search for your references. Find small threads of onetime woven lives and pull them forward.”<sup>7</sup> Certainly, such a search, such rambling, and such threading together can be found in Güreş's work, which rejects the historical transmission of patriarchy and claims space for different ways

die absurde Anmutung der sportlichen Handlungen zerstreut. In manchen Szenen müssen sogar die Darstellerinnen selbst lachen oder schmunzeln. In der mit *Unknown Sports* verbundenen Collagenserie *Balance Beam* von 2009 herrscht eine andere Stimmung vor, die Bedrohung wird deutlicher. Hier bereiten sich nackte oder kaum bekleidete Frauen selbstbewusst auf einen nicht näher bekannten Wettkampf vor. Ihre Körper werden eins mit Unterwäsche, mit Haushaltsgeräten oder Pflanzen. Über das Gesicht einer Frau hängen Farne und verleihen ihr das Aussehen einer archaischen Kriegerin. Einer anderen Frau sprießen Farnpflanzen aus der Brust. Die Frauen stützen sich gegenseitig, helfen sich, stehen sich bei. Ähnlich wie die Darstellerin in *Undressing* evozieren sie eine weibliche Gemeinschaft, bloß diese besteht hier schon aus einer Art Fantasiefrauen, die sichtlich die normative soziale Unterdrückung verarbeitet und hinter sich gelassen haben. Auf *Red Thread and Mirror* (2009) beschützt eine kniende Frau – teils Eiskunstläuferin, teils Ballerina – eine Gefährtin vor dem groben Eindringen eines Spermiums, indem sie sie vorher, allerdings mit ihren Fingern, penetriert. *Unknown Sports* ist eine scharfe Kritik an heteronormativen Konventionen und appelliert zugleich poetisch an queere Freundschaft und Liebe.

Die Dichterin und Künstlerin Emily Roysdon schreibt über queere Kunst und ihre Geschichten: „Eine der angenehmsten Eigenarten, queer zu sein, ist meiner Meinung nach, dass man seine eigene Geschichte zusammensuchen muss. Dabei gibt es keinen Konsens und keine Vorgabe. Es gibt auch keine vorgefertigten Legenden. Es gibt nicht bloß eine Bestimmung. Queer zu sein, ist vielmehr wie ein Labyrinth aus wild wuchernden Hecken, durch

of being. Her recent collages and sculptures disorder the signs and symbols of heteronormativity and show life outside its pale, in the lush, wondrous, not uncomplicated shadows. *Webcam-Sex Queer Solo* (2012, → p.41) is part of the series of collages titled *Black* (2011–ongoing) that are set in darkened bedrooms at night, perhaps loosely based on the artist’s own nocturnal life. Like other works in this series, the architecture of the room is eschewed in favor of a boundless black interior with furniture that seems to be almost floating, unmoored by a lack of light. *Webcam-Sex Queer Solo* juxtaposes the view of the webcam, of an illuminated woman seductively squatting as a bouquet dangles between her naked legs, with the offstage disorder of the surrounding room: a table tipped over, a ruffled curtain, paltry furnishings. The titles *Webcam-Sex: Trans Lucy* (2016) and *Webcam-Sex Queer Couple Anal Fisting* (2016, → p.43) suggest bodies or actions taking place on either side of the webcam; however, they are untraceable in the images. In the latter work, only the silhouette of a heel and a pink dildo can be made out. The series *Black* revels in the subjective potentials of opacity and illegibility: in the privacy of the bedroom, one is able to enact whatever one wants on the bright stage of the webcam’s view, while the unscripted mess of life sprawls off-frame. In all of these works, our view of the entire room doesn’t align with what the webcam viewer ostensibly sees—a person. And yet, from each perspective, the body is withheld, making the subject of the work not the on-camera action, but, rather, the controlled and performative nature of online intimacy.

A new work by Güreş considers the violence that threatens queer life in public space within Turkey, and indeed everywhere. *Torn* (2018, → p.79) is a



Torn, 2018



Torn, 2018

das man schweift. Manches ist versteckt, vielleicht du selbst auch, einzig das Begehren treibt dich ins Ungewisse. Ein wildes Freilichtmuseum queerer Kultur. Man muss sich seine Bezugspunkte selber suchen und findet dünne, vor langer Zeit gesponnene Fäden und spinnt sie weiter.<sup>47</sup> Diese Art Suche, dieses Schweifen, dieses Weiterspinnen findet sich auch in Güreş’ Kunst. Auch sie lehnt die historische Staffelübergabe des Patriarchats ab und behauptet für sich einen Freiraum für alternative Lebensformen. Ihre neuesten Collagen und Skulpturen brechen daher mit den Zeichen und Symbolen der Heteronormativität und präsentieren das Leben jenseits des Zauns – in den üppigen, wundersamen, aber nicht unkomplizierten Schatten der Queerness. *Webcam-Sex Queer Solo* aus dem Jahr 2012 (→ s. 41) ist Teil einer Collageserie mit dem Titel *Black* (beginnend 2011), die nächtliche Schlafzimmer andeutet und wohl lose auf das eigene Nachtleben der Künstlerin schließen lässt. Wie in einigen anderen Arbeiten dieser Serie ist auch hier der Raum nur skizziert, und man blickt stattdessen in ein fahles Schwarz, vor dem die Möbel fast zu schweben scheinen. *Webcam-Sex Queer Solo* konterkariert den Webcam-Blick auf eine beleuchtete Frau, die sich mit einem Blumenstrauß zwischen den Beinen verführerisch räkelt, mit der Unordnung im umgebenden Raum. Ein Tisch ist umgekippt, ein Vorhang kräuselt sich, die Möblierung ist armselig. Die Werktitel *Webcam Sex: Trans Lucy* (2016) und *Webcam-Sex Queer Couple Anal Fisting* (2016, → s. 43) verweisen hingegen explizit auf Sexualakte, die auf den Bildern nicht zu sehen sind, sondern wohl vor oder hinter der Webcam vonstatten gehen. Auf *Webcam-Sex Queer Couple Anal Fisting* erkennt man bloß die Andeutung

single-channel video that focuses on a friend of the artist, Didem, who was attacked and nearly murdered shortly after she transitioned. Thrown from a car and left for dead in Istanbul, Didem strikes an elegant, still figure who gazes at the camera, her expression one of fearlessness and fortitude. The wind blows through her hair and across a light cloth behind her. (Proceeds from another version of the work, a still photograph hanging on a clothesline adjacent to a dangling piece of fabric, will be shared with Didem.) What is at the visual forefront of the video and related photographic installation is not Didem’s face, but rather a scar on her neck and its formal mirror: a slash through the fabric that dangles next to her. According to Gures, “This cut references the violent emptiness of society that tries to cover itself up through its victims.” *Torn* reflects Güreş’s broader practice, which not only dismantles patriarchal codes, but argues for the power and pleasure of life beyond them. A struggle between containment and freedom, between suppression and revolt, between conformity and difference thread through her roving body of work, one that, as evinced through Didem’s figure in *Torn*, is ultimately suffused with hope for life and experience beyond the confines of our present regressive and restrictive culture.

1. Nilbar Güreş, conversation with the author, April 20, 2018.
2. Kate Sutton, “Nilbar Güreş: Indoor Exercises,” in *Nilbar Güreş: Who is the Subject*, ed. Cay Sophie Rabinowitz (New York: Osmos, 2013), 10.
3. Nilbar Güreş, email to the author, 29 April 2018.
4. Adnan Yildiz, *Open Phone Booth* (Istanbul: Rampa Istanbul, 2013).
5. Maggie Nelson, *Bluets* (Seattle: Wave Books, 2009), 30–31.
6. Silvia Federici, *Wages against Housework* (London: Power of Women Collective and Falling Wall Press, 1975), 2.
7. “Are we still trespassing? A trans-Atlantic conversation between Emily Roysdon and Xabier Arakistain,” in *Otherwise: Imagining queer feminist art histories*, ed. Amelia Jones and Erin Silver (Manchester: Manchester University Press, 2016), 227.

eines Stöckels und eines rosaroten Dildos. *Black* schwelgt ganz allgemein in den subjektiven Möglichkeiten des Unsichtbaren und Unlesbaren: In der Intimität des Schlafzimmers darf man vor der Webcam machen, was man möchte, während das Chaos des Lebens daneben aus dem Bild drängt. Auf allen Bildern der Serie passt das Interieur nämlich nicht zu dem, was der Webcam-Betrachter ganz offenkundig sehen möchte, nämlich eine Person. Allerdings wird aus beiden Blickwinkeln aus der Körper unterschlagen. Das Sujet der Collage ist eben nicht die Handlung vor der Kamera, sondern das kontrollierte und performative Verhalten bei jeder Art von Intimität online.

Güreş' neue Arbeit *Torn* (2018, → s. 79) thematisiert die Gewalt, die der queeren Gemeinschaft nicht nur in der Öffentlichkeit in der Türkei, sondern weltweit droht. Es handelt sich um ein Videoporträt einer Freundin der Künstlerin namens Didem, die kurz nach ihrem Geschlechtswechsel brutal attackiert und beinahe ermordet wurde. Obwohl sie in Istanbul aus einem Auto geworfen wurde und dabei fast ihr Leben verlor, überrascht Didem im Video als elegante, ruhige Person, die selbstbewusst und furchtlos in die Kamera blickt. Der Wind bläst durch ihr Haar und bewegt den Stoff im Hintergrund. Sowohl beim Video als auch bei der Fotoinstallation liegt die Aufmerksamkeit aber nicht auf Didems Gesicht, sondern auf einer Narbe an ihrem Hals und einem mit ihr korrespondierenden Schnitt im Stoff. Laut Güreş steht der Schnitt für „die sinnlose Brutalität einer Gesellschaft, die sich selbst hinter ihren Opfern versteckt“. *Torn* steht damit beispielhaft für Güreş' Œuvre, das nicht nur patriarchale Codes enttarnt, sondern für die Kraft und die Freude eines Lebens jenseits dieser Codes

eintritt. Es geht um einen Kampf zwischen Unfreiheit und Freiheit, zwischen Unterdrückung und Revolte, zwischen Konformismus und Individualität, der sich wie ein roter Faden durch das abwechslungsreiche Werk der Künstlerin zieht. Die Figur Didems legt Zeugnis ab, dass dieses Werk durchdrungen ist von der Hoffnung auf ein (Er-)Leben jenseits der Beengtheit unserer so regressiven wie restriktiven Kultur.

1. Nilbar Güreş im Gespräch mit der Autorin am 20. April 2018.
2. Kate Sutton, „Nilbar Güreş: Indoor Exercises“, in: Cay Sophie Rabinowitz (Hg.), *Nilbar Güreş: Who is the Subject*, Osmos Books, New York 2013, S. 10–25, hier S. 10.
3. Nilbar Güreş, E-Mail an die Autorin vom 29. April 2018.
4. Adnan Yildiz, *Open Phone Booth. A Project by Nilbar Güreş*, Rampa Istanbul, Istanbul 2013.
5. Maggie Nelson, *Bluets*, Wave Books, Seattle 2009, S. 30–31.
6. Übers. nach Silvia Federici, *Wages against Housework*, Power of Women Collective und Falling Wall Press, London 1975, S. 2.
7. „Are we still trespassing? A trans-Atlantic conversation between Emily Roysdon and Xabier Arakistain“, in: Amelia Jones, Erin Silver (Hg.), *Otherwise. Imagining queer feminist art histories*, Manchester University Press, Manchester 2016, S. 227.

- S./p. 19**  
*Overhead*, aus der Serie / from the series *TrabZONE*, 2010  
C-Print  
150 × 100 cm
- S./Pp 20–21**  
*Beekeeper*, aus der Serie / from the series *TrabZONE*, 2010  
C-Print  
4 Teile / 4 parts, je/each  
100 × 150 cm
- S./Pp 9, 22, 82**  
*Junction*, aus der Serie / from the series *TrabZONE*, 2010  
C-Print  
100 × 150 cm
- S./p. 23**  
*Censorship*, aus der Serie / from the series *TrabZONE*, 2010  
C-Print  
100 × 150 cm
- S./p. 11, 25**  
*The Front Balcony*, aus der Serie / from the series *Çirçir*, 2010  
C-Print  
180 × 120 cm  
LENTOS Kunstmuseum Linz
- S./p. 26**  
*A Family Portrait – Hidden Women*, aus der Serie / from the series *Çirçir*, 2010  
C-Print  
180 × 120 cm
- S./p. 27**  
*The Gathering*, aus der Serie / from the series *Çirçir*, 2010  
C-Print  
120 × 180 cm
- S./p. 28**  
*Demand More!*, aus der Serie / from the series *Çirçir*, 2010  
C-Print  
120 × 180 cm
- S./p. 29**  
*Playing with a Water Gun*, aus der Serie / from the series *Çirçir*, 2010  
C-Print  
120 × 180 cm
- S./p. 30**  
*A Promise*, aus der Serie / from the series *Çirçir*, 2010  
C-Print  
2 parts / 2 Teile, je/each  
180 × 120 cm
- S./p. 31, 82**  
*Identity*, aus der Serie / from the series *Open Phone Booth*, 2011  
C-Print  
112,5 × 154,5 cm
- S./p. 33**  
*Headstanding Totem*, 2014  
C-Print  
100 × 150 cm
- S./p. 34**  
*Wildness*, 2014  
C-Print  
100 × 150 cm
- S./p. 35**  
*Non-Sex Belt*, 2014  
C-Print  
100 × 150 cm
- S./Pp 13, 37**  
*Flower Face*, 2014  
C-Print  
120 × 180 cm
- S./p. 39**  
*Ayşe Loves Fatma*, 2011  
C-Print  
120 × 180 cm
- S./p. 41**  
*Webcam-Sex Queer Solo*, aus der Serie / from the series *Black*, 2012  
Mischtechnik auf Stoff / mixed media on fabric  
72 × 78 × 4 cm
- S./p. 43**  
*Webcam-Sex Queer Couple Anal Fisting*, aus der Serie / from the series *Black*, 2012  
Mischtechnik auf Stoff / mixed media on fabric  
87,5 × 117 × 4 cm
- S./p. 45**  
*Place a Tree in Front of TV*, 2014  
Mischtechnik auf Stoff / mixed media on fabric  
75,5 × 105,5 cm
- S./p. 47**  
*Untitled*, 2016  
Mischtechnik auf Stoff / mixed media on fabric  
75,5 × 89 cm
- S./p. 49**  
*Seele und Stoff*, 2017  
Mischtechnik auf Stoff / mixed media on fabric  
131 × 153 cm
- S./p. 51**  
*Referring*, 2018  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
152 × 146 cm
- S./p. 53**  
*Thirsty*, 2015  
Mischtechnik auf Stoff / mixed media on fabric  
169 × 148 cm
- S./p. 55**  
*Volcano*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Stoff / mixed media on fabric  
47 × 104,5 cm
- S./p. 56**  
*Firmly Tied*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./p. 56**  
*Unmasking*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./p. 57**  
*Stranded Thoughts in a Landscape*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./p. 57**  
*My Mountains*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./p. 58**  
*Embroidered Emotions*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./p. 58**  
*Nomads*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./p. 59**  
*Covered Flamingos*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./p. 59**  
*Non Functional Patch* aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./p. 61**  
*Listening to Needle's Song*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./p. 61**  
*How I Met Your Mom*, aus der Serie / from the series *La Paz*, 2016  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
24 × 32 cm
- S./Pp 9, 63**  
*Hey, Hairy Fire, don't fall asleep!*, 2017  
Wolle, Spray, Holz, Steine in Metallfolie, Salzsteine, Spitze, Ruß / wool, spray, wood, stones in metal foil, salt rocks, lacework, soot  
variierbare Maße /variable dimensions
- S./p. 13, 65**  
*How I Met Your Mom*, 2017  
Holz, Stoff, Sprayfarbe, Metallkonstruktion, Faden, Blumentopf, Steine / wood, fabric, spray paint, metal construction, thread, flowerpot, stones  
Holzrahmen/frame:  
89 × 65 × 2 cm, Kaktus/cactus: 100 × 34 × 28 cm  
Belvedere, Wien
- S./p. 67**  
*Escaped*, 2005  
Kamindeckel, Haare / chimney lid, hair
- S./p. 69**  
*Double Headed Snake: Queer Desire is Wild*, 2015  
handgefertigter Gürtel / handcrafted belt  
variierbare Maße zwischen 85 und 160 cm / variable dimensions btw. 85 and 160 cm
- S./Pp 10, 70–71**  
*Balance Board, Girl's Parallel Bar and Pommel Horse*, aus der Serie / from the series *Unknown Sports*, 2006  
C-Print  
9 Teile / 9 parts  
120 × 120 cm, 120 × 180 cm
- S./Pp 73, 82**  
*Undressing*, 2006  
1-Kanal-Video, 6:19 Min., Farbe, Ton / single-channel video, 6:19 min, colour, sound
- S./p. 75**  
*Open Phone Booth*, 2011  
3-Kanal-Videoinstallation, 33:46 Min., Farbe, Ton / 3 channel video installation, 33:46 min, colour, sound
- S./p. 77**  
*Wolf and Lamb*, 2011  
1-Kanal-Video, 2:20 Min., Farbe, Ton / single-channel video, 2:20 min, colour, sound
- S./Pp 79, 87**  
*Torn*, 2018  
1-Kanal-Video, 6:00 Min., Farbe, Ton / single-channel video, 6:00 min, colour, sound
- S./p. 85**  
*Red Thread and Mirror*, aus der Serie / from the series *Unknown Sports*, 2009  
Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper  
50 × 70 cm
- S./p. 15, Faltblatt/Leaflet**  
*Pink & Fur, Pattern & Carpet, Pattern & Necklace, Orange & Earrings, Navy Blue & Messy Hair, Green & Tears, Dark Purple & Pearls*, 2014  
Installation, Stoff, Röcke, Gürtel / installation, fabric, belts, skirts
- Faltblatt/Leaflet**  
*Torn*, 2018  
Installation, Fotografie, Stoff, Metall, Wäscheklammern, Nylonschnur / installation, photograph, fabric, metal, clothes pegs, nylon cord
- Faltblatt/Leaflet**  
*Shut*, 2018  
mixed media
- alle Werke Courtesy Galerie Martin Janda, Wien, außer wenn anders angegeben / all works courtesy of Galerie Martin Janda, Vienna, unless otherwise stated

1977 geboren in / born in Istanbul (TR)  
 2000 BA, Fine Arts, Marmara University, Istanbul (TR)  
 2002 MA, Painting and Graphics, Academy of Fine Arts Vienna (AT)  
 2013 Professor-Hilde-Goldschmidt-Preis (AT)  
 2014 Msgr. Otto-Mauer-Preis / Msgr. Otto Mauer Award (AT)  
 2015 BC21 Art Award (AT)

lebt und arbeitet in Wien (AT) und Istanbul (TR) /  
 lives and works in Vienna (AT) and Istanbul (TR)

**Einzelstellungen / Solo Exhibitions**

**2018**

*Overhead*, LENTOS Kunstmuseum Linz (AT)  
*Jumping Bed and Female Lovers*, Galerie Tanja Wagner,  
 Berlin (DE)

**2017**

*Heartache of a Stone*, Galerie Martin Janda, Vienna (AT)

**2016**

*Open Phone Booth*, The Israeli Center for Digital Art, Holon (IL)  
*Double Headed Snake*, Rampa, Istanbul (TR)

**2014**

JesuitenFoyer, Vienna (AT)  
 FO.KU.S – Foto Kunst Stadtforum, Innsbruck (AT)

**2013**

*Pink Is The New Black*, Osmos, New York (US)  
*Nilbar Wien-Na*, Galerie Martin Janda, Vienna (AT)  
*Open Phone Booth*, Rampa, Istanbul (TR)

**2011**

*Self-Defloration*, Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart (DE)  
*Nilbar Güreş, Undressing*, EIKON SchAUfenster: quartier21/  
 MuseumsQuartier, Vienna (AT)  
*Nilbar Güreş*, Rampa, Istanbul (TR)

**2010**

*Nilbar Güreş: Window Commission 2010*, INIVA Institute of  
 International Visual Arts, London (UK)

**2009**

*Unknown Sports, Indoor Exercises*, Salzburger Kunstverein,  
 Salzburg (AT)

**Gruppenausstellungen (Auswahl) /  
 Group Exhibitions (selected)**

**2018**

*I AM THE MOUTH*, Museum of Contemporary Art, Zagreb (HR)  
*colony*, Schwules Museum\*, Berlin (DE)

**2017**

*Un-Working the Icon: Kurdish „Warrior-Divas“*, apexart berlin,  
 Gallery Mario Kreuzberg, Berlin (DE)  
*Queer Arzu Yabandır*, Baki Kosar Culture & Art Festival, Izmir (TR)  
*ğ – queere Formen migrieren*, Schwules Museum\* Berlin, Berlin (DE)  
*Cherchez la femme*, Jüdisches Museum Berlin, Berlin (DE)  
*Learning from Big Mistakes*, Galerie Tanja Wagner, New York (US)  
*ich weiß nicht. Wie die Beziehungen zwischen den Dingen  
 wachsen*, MAK, Vienna (AT)  
*The Way Beyond Art*, Van Abbe Museum, Eindhoven (NL)  
*colony*, Abud Efendi Mansion, Istanbul (TR)

**2016**

*The Future Is Already Here – It’s Just Not Evenly Distributed*,  
 20<sup>th</sup> Biennale of Sydney, Sydney (AU)  
*Let us cultivate our garden*, Cappadox, Contemporary Art  
 Programme Cappadox, Uçhisar, Nevşehir (TR)  
*Wir Flüchtlinge – Von dem Recht, Rechte zu haben*, Badischer  
 Kunstverein, Karlsruhe (DE)  
*South by Southeast. A Further Surface*, Guangdong Times  
 Museum, Guangzhou (CN)  
*SHE DEVIL 8 – IN THE MIRROR*, Studio Stefania Miscetti, Rome (IT)  
*Poesie der Veränderung*, Museum der Moderne, Salzburg (AT)  
*Shape of Time – Future of Nostalgia*, Muzeul National de Arta  
 Contemporana, Bukarest (RO)  
*Freundschaftsspiel Istanbul : Freiburg*, Museum für Neue Kunst,  
 Freiburg (DE)  
*Aus der Sammlung: Landschaft*, Landesgalerie Linz, Linz (AT)  
*The Bill: For Collective Unconscious*, Artspace, Auckland (NZ)  
*Three Paths to the Lake*, Galerie Martin Janda, Vienna (AT)

*A Kingdom of Hours*, Gasworks, London (UK)  
*The Epicenter of Everything*, Galleri Syster, Luleå (SE)  
*Lines of Passage (in medias res)*, The Municipal Art Gallery of  
 Mytilene, Lesvos (GR)  
*VERCON LOSOIDOS, Poéticas de las Temporalidades*, SIART 9,  
 Bienal Internacional de Arte Bolivia, La Paz (BO)  
*Jahresgaben 2016/2017*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe (DE)

**2015**

*Artists in Their Time*, Istanbul Modern, Istanbul (TR)  
*Sweet Union*, Sofia Queer Forum 2015, Sofia (BG)  
*Survival K(n)it 7 contemporary art festival*, Latvian Centre for  
 Contemporary Art, Riga (LV)  
*Mindsets*, Studio Gallery, Budapest (HU)  
*Istanbul: Passion, Joy, Fury*, MAXXI, Rome (IT)  
*Rainbow in the Dark*, Malmö Konstmuseum, Malmö (SE)  
*Kardinal König Kunstpreis*, Kunstraum St. Virgil, Salzburg (AT)  
*How to (...) things that don’t exist – an exhibition developed out  
 of the 31<sup>st</sup> São Paulo Biennial*, Serralves Museum of  
 Contemporary Art, Porto (PT)  
*BC21 Boston Consulting & Belvedere Contemporary Art Award  
 2015*, 21er Haus, Vienna (AT)  
*So wilde Freiheit war noch nie. Für Christine Lavant*, Kunstraum  
 Lakeside, Klagenfurt (AT)  
*Screening: Illusion*, RAMPA, Istanbul (TR)  
*Cappadocia Struck*, Contemporary Art Programme Cappadox,  
 Uçhisar, Nevşehir (TR)  
*31<sup>st</sup> São Paulo Bienal Touring Program*, SESC Campinas,  
 São Paulo; SESC São José do Rio Preto, São Paulo (BR);  
 Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora (BR)  
*Überschönheit*, Salzburger Kunstverein, Salzburg (AT)

**2014**

*The Moving Museum Istanbul*, Sishane Otopark, Istanbul (TR)  
*On the moment of change there is always a new threshold of  
 imagination*, Artspace, Auckland (NZ)  
*How to (...) things that don’t exist*, 31<sup>st</sup> Bienal de São Paulo,  
 São Paulo (BR)  
*Rainbow in the dark*, SALT Beyoğlu, Istanbul (TR)  
*Fair Play*, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo,  
 Rome (IT)  
*Fragile Sense of Hope*, ACT – Art Collection Telekom,  
 me Collectors Room / Stiftung Olbricht, Berlin (DE)

*Short*, Galerie Martin Janda, Vienna (AT)  
*this secret world that exists right there in public*, Rampa,  
 Istanbul (TR)  
*Square(s)*, François Ghebaly Gallery, Los Angeles (US)  
*Meeting Points 7: Zehntausend Täuschungen und hunderttausend  
 Tricks*, 21er Haus, Vienna (AT)  
*Hier und Jetzt / Hic et Nunc. 10 künstlerische Interventionen im  
 Jubiläumsjahr*, Stift Klosterneuburg, Klosterneuburg (AT)  
*Ghosts, Spies and Grandmothers*, SeMA Biennial, Mediacity  
 Seoul, Seoul (KR)  
*AGITATIONISM*, EVA International – Ireland’s Biennial, Limerick  
 City, Ireland (IE)  
*Kunsttriennale für zeitgenössische Kunst*, Sion im Wallis (CH)  
*Customs Made: Quotidian Practices and Everyday Rituals*,  
 Maraya Art Centre, Sharjah (AE)  
*Desiring the Real. Austria Contemporary*, European Parliament,  
 Strasbourg (FR); Art Gallery of Bosnia-Herzegovina,  
 Sarajevo (BA); Moscow/Nizhny Novgorod (RU)  
*One Night Stand*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin (DE)  
*Private Matters*, Apexart, New York (US)  
*WoWmen!*, Kaai Theater, Brussels (BE)  
*Feminis-Arte II*, CentroCentro Cibeles, Madrid (ES)

**2013**

*New Continent: A Selection From the Video Collection of the  
 Istanbul Museum of Modern Art*, Minsheng Art Museum,  
 Shanghai (CN)  
*Desiring the real*, Depo, Istanbul (TR)  
*Unknown Forces*, Tophane-i amire, Istanbul (TR)  
*S/HE IS THE ONE*, Kunstraum Niederösterreich, Vienna (AT)  
*Game Changer*, Meadow Bank Sports Centre, Edinburgh Art  
 Festival, Edinburgh (UK)  
*Nouvelles Vagues / A History of Inspiration*, Palais de Tokyo,  
 Paris (FR)  
*Istanbul Modern – Bahrain*, Bahrain National Museum,  
 Manama (BH)  
*hetero q.b.*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisbon (PT)  
*new, closer, together*, Sofia Contemporary, Sofia (BG)  
*Zeichen, Gefangen im Wunder. Auf der Suche nach Istanbul heute*,  
 MAK, Vienna (AT); Kunstverein Hannover (DE)  
*Envy, Enmity, Embarrassment*, ARTER, Istanbul (TR)  
*At the Gender Bazaar*, Musée des civilisations de l’Europe  
 et de la Méditerranée, Marseilles (FR)



**2012**

*Rosa Arbeiter auf goldener Straße*, Akademie der bildenden Künste in Wien, Vienna (AT)  
*Eastern Vistas*, Smiths Row Gallery, Bury St Edmunds (UK)  
*Arrivals and Departures 2012: Mediterranean*, Mole Vanvitelliana, Ancona (IT)  
*Desiring the Real*, Museum MUAC, Mexico City (MX)  
*Rapid Pulse Performance Festival*, Defibrillator, performance art gallery, Chicago (US)  
*Life is Elsewhere*, Galerie im Körnerpark, Berlin (DE)  
*In Which Language shall I tell my Story...*, Stedelijk Museum, Schiedam (NL)  
*Desiring the Real*, MOCAB Museum Of Contemporary Art, Belgrade (RS)  
*Passage*, Galerie Martin Janda, Vienna (AT)  
*Wie zusammen leben?* Salzburger Kunstverein, Salzburg (AT)  
*Der Mensch. Der Fluss*, National Gallery Sofia, Sofia (BG)  
*Istanbul Modern*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (NL)

**2011**

*Dream and Reality*, Istanbul Museum of Modern Art, Istanbul (TR)  
*Responding to the New Moon*, Galerie Tanja Wagner, Berlin (DE)  
*1. International Photo Festival*, Bursa (TR)  
*Tolerabilis*, Toskanische Säulenhalle im Zeughaus, Augsburg (DE)  
*Der Mensch der Fluss*, Donaueschinger Central Museum Ulm, Ulm (DE)  
*The Daily Uprising*, < rotor > center for contemporary art, Graz (AT)  
*Austria Davaj!*, Schusev State Museum of Architecture, Moscow (RU)  
*Tactics of Invisibility*, ARTER, Istanbul (TR)  
*Zwölf im Zwölften*, Tanas, Berlin (DE)  
*Never that's when...*, Open Space Systems – Zentrum für Kunstprojekte, Vienna (AT)

**2010**

*Ex-Territory*, Tel Aviv (IL)  
*Tactics of Invisibility*, TANAS, Berlin (DE)  
*Where do we go from here?*, Wiener Secession, Vienna (AT)  
*6<sup>th</sup> Berlin Biennale*, Berlin (DE)  
*Curated by*, Galerie Ernst Hilger, Vienna (AT)  
*Starter*, Arter, Istanbul (TR)  
*On Paper*, Stalke Gallery, Kirke Sonnerup (DK)

*Not a Lens But a Prisma*, Eugenio de Almeida Foundation, Evora (PT)  
*The Others*, Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia, Palermo (IT)  
*Derrière le rideau, une génération hors d'elle ...*, Ecole des Beaux-Arts, Paris (FR)  
*Tactics of Invisibility*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna (AT)  
*Ankara-Vienna*, Gallery Nev, Ankara (TR)

**2009**

*Performance und Gender, Politik, Soziale Fragen und Intercultural Studies*, Fotogalerie, Vienna (AT)  
*13 Lessons in Performance Art*, screening, TOP Kino, Vienna (AT)  
*The Future is Analogue-Lomography*, MAK, Vienna (AT)  
*Video in Progress 3: Performans za video*, Center Urbane Kulture Kino Siska, Ljubljana (SI)  
*quelques images de la scene turque contemporaine*, Museum of Modern and Contemporary Art, Strasbourg (FR)  
*Performance//Frame*, Gallery Anita Beckers, Frankfurt am Main (DE)  
*What Keeps Mankind Alive?*, 11<sup>th</sup> International Istanbul Biennial, Istanbul (TR)  
*Red Thread*, TANAS, Berlin (DE)  
*The Seen and The Hidden: Dis\_covering The Veil*, Austrian Cultural Forum, New York (US)  
*Video in Progress 3*, Gallery Photon, Ljubljana (SI)  
*Photonic Moments IV*, ProArtOrg, Belgrade (RS)  
*Positionen*, Drei Drostei-Haus des Barock und der Moderne, Pinneberg (DE)  
*Unfair Provocation*, Hafriyat Karaköy, Istanbul (TR)

**2008**

*Emergency Exit*, Outlet Gallery, Istanbul (TR)  
*Bewegte Bilder*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main (DE)  
*Ansichten Wien*, Galerie Kroart, Vienna (AT)  
*Try, Live / Photonic Moments*, Gallery Photon, Ljubljana (SI)  
*Urban Jealousy*, 1<sup>st</sup> International Roaming Biennial of Tehran, Tehran (IR)  
*World One Minutes*, Today Art Museum, Beijing (CN)  
*Permanent Waiting Room*, Social Centre TPO, University of Bologna, Political department Bologna (IT), Ajdovšina, Ljubljana (SI), Soho in Ottakring Festival, Vienna (AT)  
*Seven Seven Contemporary Art*, London (UK)  
*Seems to be*, Tiroler Künstlerschaft, Innsbruck (AT)  
*Abwesend*, Soho in Ottakring, Vienna (AT)

**2007**

*Open Artist Studios*, BMSuma Contemporary Arts Center, Istanbul (TR)  
*Be realistic, aim for the impossible!*, Karşı Sanat Art Gallery, Istanbul (TR)  
*Imagine there is an Art Work*, BMSuma Contemporary Arts Center, Istanbul (TR)  
*5<sup>th</sup> International Filmmor Women's Film Festival*, French Cultural Center Istanbul (TR), Italian Cultural Center Istanbul (TR), Ağrı (TR), Diyarbakır (TR), Van (TR)

**2006**

*arabesque süperiör – postfeministische montagen an der islamrezeption*, Lothringer 13, Munich (DE)  
*Wir machen das schon wieder (We're doing it again)*, Andreas Huber Galerie, Vienna (AT)

**2005**

*Hot Spots-Emerging Artists*, Collection Essl, Klosterneuburg (AT)

**2003**

*Installation for Marcus Omofuma*, Afrikadorf, Stadtpark Vienna, Vienna (AT)  
*New Suggestions / New Proposals*, Borusan Gallery, Istanbul (TR)

**Lauren Cornell**

leitet das Graduiertenprogramm des Center for Curatorial Studies am Bard College, wo sie auch als Chefkuratorin fungiert. Davor war sie von 2007 bis 2017 Kuratorin am New Museum und von 2005 bis 2012 auch Geschäftsführerin des Partners des Museums für digitale Kunst, *Rhizome*. Gemeinsam mit Ed Halter gab sie 2015 das Buch *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century* (New Museum und MIT Press) heraus. Des Weiteren schreibt sie als Kritikerin regelmäßig über Kunst und Künstlerinnen, wobei ihre neuesten Essays unter anderem Alex Bag und den Art Club 2000, Basim Magdy, Cao Fei sowie Trevor Paglen zum Thema haben.

Director of the Graduate Program and Chief Curator at the Center for Curatorial Studies, Bard College. She was formerly a curator at the New Museum (2007–2017) and the Executive Director of the Museum's digital art affiliate Rhizome (2005–2012). She is a coeditor, with Ed Halter, of *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century* (New Museum and MIT Press, 2015), and has written extensively on art and artists, including recent essays on Alex Bag and Art Club 2000, Basim Magdy, Cao Fei, and Trevor Paglen.

**Silvia Eiblmayr**

Phd. in Kunstgeschichte, Kuratorin; 1998–2008 Leiterin der Galerie im Taxispalais in Innsbruck, 1993–1995 Direktorin des Salzburger Kunstvereins. Autorin und Herausgeberin zahlreicher Texte und Publikationen. Als Buch ist erschienen: „*Die Frau als Bild – der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1993/2003). Lebt und arbeitet in Wien.

Phd. in art history, curator in the field of contemporary art. From 1998–2008, director of Galerie im Taxispalais in Innsbruck; 1993–1995, director of Salzburger Kunstverein. Author and editor of numerous art related texts and publications. Book: “*Woman as Picture*” – *The Female Body in 20th Century Art*, Reimer Verlag, Berlin, 1993/2003. Lives and works in Vienna.

**Nilbar Güreş**  
**Overhead**

**Herausgegeben von / Published by**

LENTOS Kunstmuseum Linz, Hemma Schmutz, Silvia Eiblmayr  
**Autorinnen / Authors** Lauren Cornell, Silvia Eiblmayr,  
Hemma Schmutz

**Kurztexte / Short Texts** Silvia Eiblmayr (S./Pp 18, 24, 32,  
70, 72, 74, 78), Susanne Rick (S./Pp 54, 76)

**Redaktion / Editorial Department** Silvia Eiblmayr,  
Susanne Rick

**Übersetzung / Translation** Jonathan Quinn, Thomas Raab

**Deutsches Lektorat / German Copy Editing**

textstern\* / Ulrike Ritter

**Gestaltung / Catalogue Design** Schienerl D/AD

**Reproduktion / Reproduction**

Pixelstorm Litho & Digital Imaging

**Verlagskontakt / Publisher Liaison** Veronika Sevcik

**Druck / Printed by** FINIDR Tiskárna

**Auflage / Print Run** 800 Stück/copies

**Fotonachweis / Photo Credits**

Galerie Martin Janda: Cover, S./Pp 9, 10, 13, 15, 19, 20, 21, 22,  
23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49,  
51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 75, 77,  
79, 82, 85, 87; LENTOS: S./Pp 11, 25

**Erschienen im / Published by**

Vfmk Verlag für moderne Kunst GmbH  
Salmgasse 4a  
1030 Wien/Vienna, Österreich/Austria  
hello@vfmk.org  
www.vfmk.org

ISBN 978-3-903228-88-7

Alle Rechte vorbehalten / Gedruckt in der EU

All rights reserved / Printed in the EU

**Vertrieb / Distribution**

Europa / Europe: LKG, www.lkg-va.de

CH: AVA, www.ava.ch

UK: Cornerhouse Publications,

www.cornerhousepublications.org

USA: D.A.P., www.artbook.com

**Bibliografische Information der**

**Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publika-  
tion in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte biblio-  
grafische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

**Bibliographic information published by**

**Die Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the  
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is  
available in the Internet at <http://dnb.de>.

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung /  
The catalog will be published on the occasion of  
the exhibition

**Nilbar Güreş**  
**Overhead**

**Ausstellung / Exhibition**

15.6.2018 – 10.9.2018

June 15 – September 10, 2018

LENTOS Kunstmuseum Linz

Ernst-Koref-Promenade 1

4020 Linz, Österreich/Austria

T: +43 732 7070 3600

info@lentos.at

www.lentos.at

**Kuratorin / Curator** Silvia Eiblmayr

**Ausstellungskonzept / Concept** Silvia Eiblmayr,

Nilbar Güreş, Hemma Schmutz

**Projektkoordination / Project Coordination**

Silvia Eiblmayr, Susanne Rick

**Ausstellungsgestaltung / Exhibition Design** Tom Ehringer

**Künstlerische Direktorin / Artistic Director** Hemma Schmutz

**Kaufmännischer Direktor / Financial Director** Gernot Barounig

**Produktionsleitung / Head of Production** Magnus Hofmüller

**Restaurierung / Restoration** Andreas Strohhammer

**Registrierung und Bildrechte / Registration and Image Rights**

Iris Kiesenhofer

**Presse und Öffentlichkeitsarbeit / Press and PR**

Clarissa Ujvari

**Marketing** Katharina Paulischin-Prammer

**Kunstvermittlung / Art Education** Dunja Schneider

und Team / and team

© 2018 LENTOS Kunstmuseum Linz, Verlag für moderne

Kunst, Künstlerin, Autorinnen, FotografInnen / LENTOS

Kunstmuseum Linz, Verlag für moderne Kunst, artist,

authors, photographers

Alle Werke Courtesy Galerie Martin Janda, Wien, außer wenn

anders angegeben / All artworks courtesy of Galerie Martin

Janda, Vienna, unless otherwise stated



9 783903 228887