

Marta Smolińska

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Re-Orientacja jako dialog z widmami. Transmedialne przygody współczesnej sztuki tureckiej

Współczesna sztuka turecka, która zyskuje na arenie międzynarodowej coraz bardziej znaczącą pozycję, rysuje się jako anachroniczna i widmowa, zarówno w relacji do własnego dziedzictwa kulturowo-artystycznego, jak i w odniesieniu do tzw. kanonu sztuki zachodnioeuropejskiej. W centrum uwagi w moim wystąpieniu stają zatem widma (arcy)dzieł sztuki europejskiej, nawiedzające transmedialne realizacje wybranych artystów: Inci Eviner, Sarkisa i Genco Güłana. Nie chodzi tu co prawda o zapatrzenie w II połowę XX w., lecz głównie o wiek XIX – w wypadku sztuki tureckiej jej widmowość bazuje bowiem zazwyczaj właśnie na dziełach dawniejszych. Wynika to prawdopodobnie z faktu, że w II połowie XX stulecia w Turcji nie rozwinęła się sztuka, do której współcześni artyści mogliby nawiązywać i podchodzić do niej z nostalgią. Niezwykle silne po dziś dzień pozostaje natomiast widmo orientalizmu. Stawiam zatem pytanie, w jaki sposób i z jakim efektem artyści tureccy stosują strategie transmedialne, wchodząc w widmowe dialogi z dziełami z tzw. kanonu europejskiej historii sztuki?

Jak podkreśla René Block na początku lat 90. XX w. sztuka współczesna nie była jeszcze w Turcji widoczna – potem zaistniała z dużą intensywnością.¹ Interesują mnie zatem sposoby adaptacji potencjału nowych mediów do kreowania napięcia zarówno pomiędzy fenomenem sztuki tureckiej a widmami tzw. sztuki zachodniej, jak i pomiędzy taktykami orientalizacji a westernizacji widocznymi w ramach tureckiej sztuki współczesnej.

Podejmując to zagadnienie, koncentruję się na realizacjach wideo trzech artystów: Inci Eviner, Sarkisa i Genco Güłana, które zostały wybrane ze względu na swoją różnorodność. Eviner stawia bowiem w centrum uwagi motyw haremu, bazu-

¹ *Lodowate ukąszenie ironii. René Block w rozmowie z Martą Smolińską*, „Artluk. Sztuka na spad” 2010, nr 3 (17), s. 52-59.



Il. 1. Inci Eviner, *Harem*, 2009, wideo, dzięki uprzejmości artystki.

jąc na rysunku autorstwa Antona Ignaza Mellinga, powstałym w Konstantynopolu na przełomie XVIII i XIX w., Sarkis i Gülan wchodzą z kolei w wieloaspektowe dialogi z arcydziełami malarstwa europejskiego wieków XIX i XX. Główna teza, jaką stawiam, brzmi: transmedialność, definiowana jako dynamiczna strategia przejścia z jednej dziedziny medialnej w inną, szczególnie wyraziście akcentuje wewnętrzną heterogeniczność powstającego w tym procesie wytworu², a – co niezwykle istotne w kontekście współczesnej sztuki tureckiej – heterogeniczność ta objawia się zarówno na poziomie formy, jak i widmowych transkulturowych treści. Moim zdaniem dzieła transmedialne ze względu na swoją hybrydalność, nieczystość i złożoność są wyjątkowo silnie predestynowane do generowania wewnętrznie heterogenicznych znaczeń, w interesującym mnie wypadku odwołujących się zazwyczaj jednocześnie do widm orientalizacji i westernizacji.

Harem Inci Eviner: transmedialna de(kon)strukcja stereotypów

W roku 2009 Inci Eviner stworzyła wideo zatytułowane *Harem* (il. 1). Artystka „wprawiła w ruch” postacie, ukazane na rysunku autorstwa niemieckiego twórcy Antona Ignaza Mellinga. Melling zaliczany jest do kręgu tzw. artystów Lewantu, gdyż aż osiemnaście lat spędził w Stambule jako nadworny architekt sułtana Selima III i jego siostry Hatice Sultan.

Jak pisze Orhan Pamuk:

² T. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, T. Załuski (red.), Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2010, s. 11.

Spośród wszystkich zachodnich artystów, którzy malowali Bosfor, dzieła Mellinga [...] są najbardziej przekonujące. [...] Nawet najbardziej bajkowy spośród tej kolekcji obraz wnętrza sułtańskiego haremu, w którym z precyzją architekta artysta wykorzystuje możliwości „gotyckiej” perspektywy, zachowuje dostojność i elegancję daleką od krzykliwych zachodnich fantazji erotycznych na temat tego miejsca, powagę przekonującą również stambulskich widzów. Niemal akademicki charakter swoich dzieł Mellington równoważył elementami humanistycznymi, umieszczanymi na drugim planie. Oto na parterze haremu dwie kobiety tulą się z miłością, a ich usta zbliżają się ku sobie. Ale w odróżnieniu od innych europejskich malarzy artysta nie wyolbrzymia znaczenia tej pary ani nie dramatyzuje jej uczuć, przesuwając ją poza centrum obrazu.³

Eviner spośród licznych rysunków Mellinga wybrała właśnie ów „najbardziej bajkowy” obraz, by – jak podkreśliła w autokomentarzu – postawić pytanie, co się wydarzy, gdy kobiety przestaną być jedynie obiektami wiedzy historycznej i zaciekawienia, a zaczną samodzielnie działać⁴. Eviner animuje więc działania kobiet, które odziane w pizamy przechadzają się po poszczególnych kondygnacjach haremu, pracują, rozmawiają, wykonują powtarzalne rutynowe czynności. Artystka celowo zaburza wizerunek haremu, utrwalony w ikonografii orientalistycznego malarstwa i de(kon)struuje mity, wierząc, że dzięki zastosowaniu strategii transmedialnej daje kobietom możliwość oporu. Nie chodzi jednak oczywiście jedynie o mieszkanki haremu, który jest wytworem fantazji Mellington, lecz również o kobiety współczesne, przygniecione ciężarem dyskursów, generowanych zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie⁵.

Z europejskiej perspektywy harem od stuleci wyobrażano sobie jako tajemniczą i nasyconą erotyzmem przestrzeń, w której beczynne i znudzone kobiety snują intrygi oraz oddają się zmysłowym przyjemnościom, pilnowane jedynie przez eunuchów. Sytuacja niedostępności, a jednocześnie pewnej „przejrzystości”, służyła rozwojowi fantazji i egzotyzujących wyobrażeń, które tak bujnie rozwinęły się w malarstwie orientalistycznym.

Eviner w swoim transmedialnym wideo stawia pytanie, czy wobec ciężaru orientalistycznej tradycji oraz związanych z nią utrwalonych systemów reprezentacji kobieta Wschodu może wyobrazić sobie siebie jako działający podmiot, a nie jedynie jako uległy przedmiot męskich fantazji. W tekście komentującym wideo *Harem* artystka podkreśliła, że Mellington w metaforycznym sensie uwięził mieszkanki haremu swoim naukowym talentem, objawiającym się w precyzyjnym rysunku, pozornie oddającym rzeczywistość⁶. Wiadomo jednak, że za owymi

³ O. Pamuk, *Stambul. Wspomnienia i miasto*, przeł. A. Polat, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 85, 93-94.

⁴ I. Eviner, *Harem. Between Space and History*, <http://www.inceviner.net/en/articles/harem-tx/> (dostęp: 18.05.2015).

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

pozorami realności stoi fantazja twórcy, który był zafascynowany tajemniczością haremu oraz zmysłowością tureckich kobiet.

Zdaniem Eviner znaczący jest fakt, że Melling legitymizuje wiedzę i wyobrażenia Zachodu o haremie, stosując kartezyjską perspektywę. Perspektywa ta, zdaniem filozofów, utożsamia widzenie z wiedzą, ignorując psychofizyczne uwarunkowania percepcji w przemożnym dążeniu do pewności i przejrzystości. Widzenie miało być korygowane przez rozumowanie, a brak faktycznego doświadczenia poprawiany w oparciu o prawa logiczne i matematyczne. W efekcie otrzymywano widok z dystansu, z pozycji zrationalizowanej, a przez to pozornie neutralnej⁷. Tego rodzaju panoramiczna wizja, jak sugeruje Eviner, służyła człowiekowi Zachodu jakim był Melling, by ukryć nieuświadomiane sfery pożądań, lęków i wyobrażeń⁸.

Transmedialna realizacja Eviner dotyka więc kwestii konstruowania wizerunku Orientu przez artystę, którego myślenie nacechowane było zachodnią perspektywą mimo że aż osiemnaście lat spędził on w Stambule. Z pewnością wewnątrz haremu jego autorstwa różni się od wyjątkowo fantastycznych wizji kreowanych przez romantyków⁹ i pozostaje daleka – powracając do słów Pamuka – od krzykliwych zachodnich fantazji erotycznych na temat tego miejsca, lecz również nie jest perspektywą odwewnętrzną. Nie bezpodstawnie więc turecki noblista nazywa ten właśnie rysunek *najbardziej bajkowym* pośród całej kolekcji grawiur Mellinga, wydanych w 1819 r. Dlatego sięga po niego Eviner, która jest wyjątkowo wyczulona na transkulturowy transfer znaczeń i zamykanie kobiet Wschodu zarówno w orientalistycznych fantazjach, jak i pozornie obiektywnych przedstawieniach. Pokusiłabym się nawet o tezę, że Eviner ten drugi typ wskazuje w swoim wideo jako bardziej „niebezpieczny” dla utrwalania klisz, które w swojej twórczości programowo poddaje de(kon)strukcji, ponieważ zwodzi on pozorną przejrzystością i odmiennością od typowej perspektywy orientalistycznej.

Powiedziałabym, że wideo *Harem* podaje w wątpliwość to przekonanie Pamuka jakoby Melling przyjął perspektywę odwewnętrzną i nie egzotyzował Stambułu w swojej twórczości. Obecność owego „najbardziej bajkowego” przedstawienia wśród grawiur Mellinga ‘rzuca cień’ także na pozostałe rysunki w tym zbiorze, kwestionując ich realizm. Transmedialna strategia Eviner de(kon)struuje symboliczną przemoc obrazów i retorycznych figur, konstruowanych rękami Europejczyków.

⁷ Por.: J. Migasiński, *W stronę metafizyki: nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 17.

⁸ I. Eviner, *op. cit.*

⁹ L. Thornton, *Frauenbilder. Zur Malerei der „Orientalisten“*, [w:] Europa und der Orient 800–1900, Ausstellungskatalog, G. Sievernich und H. Budde (hrsg.), Berliner Festspiele, Bertelsmann Lexikon Verlag Berlin, Gütersloh und München 1989, s. 342–355.



Il. 2. Sarkis, Film 28: Au commencement le cri, 1998, wideo, dzięki uprzejmości artysty.



Il. 3. Sarkis, Film 114, 2006, wideo, dzięki uprzejmości artysty.

Płynne obrazy-widma Sarkisa

Potencjał połączenia transmedialności widoczny jest również w pracach wideo autorstwa Sarkisa, w których artysta wchodzi w dialog z dziełami malarstwa europejskiego m. in. z *Krzykiem* Edvarda Muncha (il. 2) i obrazami Caspara Da-

wida Friedricha (il. 3). Za każdym razem w kadrze widoczny jest album otwarty na reprodukcji wybranego obrazu oraz okrągła miska z wodą. Po chwili w polu widzenia pojawia się dłoń z pędzlem, by na powierzchni lub pod powierzchnią wody kolejno rozprowadzić kolory zgodne ze skalą barwną ‘kopiowanej’ kompozycji. Ostatnia scena to zawsze nieruchome zestawienie i porównanie ‘oryginału’ z widokiem powstałym w wodzie.

Stosowana metoda przypomina ebru – tradycyjną technikę malowania na wodzie, która najpełniej rozwinęła się w Turcji. Sposób malowania na wodzie, widoczny w wideo Sarkisa, tym się od tej tradycyjnej techniki różni, że farby rozpuszczają się w wodzie i mieszają się ze sobą, a finalnym dziełem jest efemeryczny obraz unoszący się w wodzie, a nie odbitka na papierze.

Transmedialność w wideo Sarkisa rozgrywa się więc na kilku poziomach: punktem wyjścia jest wybrany obraz reprezentujący europejskie malarstwo olejne z XIX w.; pojawia się on jednak nie jako oryginał, lecz w formie reprodukcji, która zostaje poddana procesowi swego rodzaju ‘kopiowania’ w technice przypominającej ebru. Cały ów transmedialny łańcuch apropiacji może funkcjonować dzięki kolejnemu ogniwiu czyli medium wideo, które zapisało proces powstawania – w sensie dosłownym i w przenośni – „płynnych” obrazów-widm. Hybrydalna forma koreluje z transkulturowymi i heterogenicznymi znaczeniami: Sarkis dynamicznie czerpie bowiem z tradycji artystycznych Zachodu i Wschodu, dokonując zaskakującej fuzji dwóch światów.

W tym kontekście podkreśliłabym również fakt, że powstały *płynny* obraz jest równie odległy od swego pierwowzoru, jak i od dzieła wykonanego zgodnie z tradycyjną techniką ebru. Jego fizycznym nośnikiem-medium jest woda i jej głębia, a kolory – zamiast zastygnąć w konkretne kształty – wciąż pozostają w ruchu i delikatnie mieszają się ze sobą. Jest widmowy, nietrwały, zmienny, procesualny i rozmyty, a gwarantem jego utrwalania jest medium wideo, które – paradoksalnie – utrwała ową nietrwałość.

W wideo Sarkisa nieostry obraz w wodzie można rozpoznać jako grę z pierwowzorami jedynie dzięki obecności w kadrze reprodukcji obrazów Muncha lub Friedricha. Odbiorca jest w stanie dostrzec podobieństwo tylko wówczas, gdy widzi jednocześnie tę osobliwą parę. Z jednej strony powstające widoki wydają się zadziwiająco podobne do ‘naśladowanych’ dzieł, z drugiej zaś jawią się jako ich echo, które przekazuje jedynie paletę kolorystyczną i główną dyspozycję form. Barwy unoszą się na różnych głębokościach, a ich ruch wręcz hipnotyzuje. Są widmami w dosłownym sensie.

W wideo poświęconym *Krzykowi* Muncha kolory gwałtownie mieszają się w wodzie, tworząc krzykliwą kompozycję, pozostającą w nieustannym procesie. W pracach poświęconych romantycznym dziełom Friedricha farby są rozprowadzane bardziej harmonijnie, jakby zgodnie z kontemplacyjnym charakterem pejzaży niemieckiego mistrza. Strategia pracy pędzla w zetknięciu z wodą jest więc związana z nastrojem ‘kopiowanego’ pierwowzoru.

Według Jean-Luca Nancy wspólnota sztuk polega na tym, że każda ze sztuk jest modelem dla drugiej¹⁰. Każda stanowi próbę przekładu, tłumaczenia innej sztuki, jakkolwiek zawsze jest to przekład niepełny, jako że sztuki są wzajemnie nieprzetłumaczalne i nieredukowalne do siebie nawzajem. Przytoczone tu uwagi francuskiego filozofa, moim zdaniem, celnie opisują kondycję transmedialnych dzieł Sarkisa, które ową nieprzetłumaczalność wręcz celebrują. Co ważne ów proces translacji zachodzi transkulturowo, ponieważ artysta sięga po arcydzieła malarstwa europejskiego i zmodyfikowaną technikę ebru, pracując przy tym w technice wideo, znamiennej dla zglobalizowanego *art world*. Powiedziałabym zatem, że Sarkis tworzy „płynne” dzieła, których wyróżnikiem jest nie tylko dynamiczne przechodzenie z jednej dziedziny medialnej w inną, lecz również kreacja znaczeń możliwych do powołania jedynie w drodze transkulturowej wymiany. Transmedialność i transkulturowość jawią się jako para nierozłącznych strategii. W wyniku ich fuzji powstają dzieła, których nie można przypisać do żadnego z biegunów: widm orientalizacji czy westernizacji. Sarkis porusza się bowiem „w poprzek” kultur.

Ucho van Gogha po turecku: ironiczny akt transmedialny

W roku 2003 powstało wideo „H/ear cut” (il. 4-5), w którym Genco Gülan zwiualizował jedną z najsłynniejszych klisz historii sztuki, czyli obcięcie sobie ucha przez van Gogha. W wywiadzie Gülan podkreślał, że samo to zdarzenie, mimo swojej gigantycznej popularności, nigdy nie zostało przedstawione¹¹. Celem artysty była więc transmedialna wizualizacja widmowego faktu, który urósł do rangi mitu, rozpowszechnionego także w kulturze popularnej.

Turecki twórca, ubrany w białą koszulę, zasiada przed lustrem-kamerą i zaczyna się golić. Na ścianie za artystą wisi obraz *Gwiaździsta noc*, który pozwala identyfikować protagonistę jako van Gogha. Po chwili dłoń trzymająca brzytwę, zamiast kontynuować golenie, kieruje się ku lewemu uchu, by rozpocząć operację obcinania małżowiny. Gülan oddycha szybko i głośno, wyraźnie zmagając się z operacją usuwania własnego ucha. Na białą koszulę leją się coraz bardziej obfite strugi krwi. W końcowej scenie artysta trzyma w dłoni obciętą małżowinę i spogląda na nią. Artysta sugeruje więc, że van Gogh podjął tę drastyczną decyzję spontanicznie w trakcie golenia.

Zdaniem Ann Landi, niesamowicie realistyczne wideo „H/ear cut” Gülana dokonuje dyseminacji mitu ucha van Gogha w obszar kultury digitalnej i zadaje pytanie, do jakiego stopnia istotna jest znajomość życiorysu van Gogha dla

¹⁰ J.-L. Nancy, *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*, przeł. T. Załuski, „Kresy” 2002, nr 1 (49), s. 26-28.

¹¹ *Interview: Marcus Graf, Genco Gülan*, [w:] M. Graf, *Conceptual Colors of Genco Gülan*, Plato Art Space, Instanbul 2011, s. 28.



Il. 4. Genco Gülan, *H/earcut*, 2003, wideo, dzięki uprzejmości artysty.



Il. 5. Genco Gülan, *H/earcut*, 2003, wideo, dzięki uprzejmości artysty.

rozumienia jego sztuki¹². Krytyczka zastanawia się również, dlaczego historia szaleństwa i samobójstwa van Gogha ma tak potężną siłę oddziaływania na naszą wyobraźnię.

Mimo tego, że Gülan w trakcie performance cały czas pozostaje niesamowicie poważny i skupiony, a Tülay Celtek pisze, że oglądającym tę drastyczną scenę żołądki podchodzą do gardła, interpretowałabym wideo „H/ear cut” w kategoriach ironii i absurdu. Ucho jest oczywiście sztuczne i jedynie doklejone do prawdziwego, a krew tryska dzięki zastosowaniu ukrytej pompy z czerwoną farbą¹³. W autokomentarzu Gülan uskarża się co prawda na ból towarzyszący odkrawaniu silikonowej atrapy od własnej skóry, która została przyklejona bardzo mocnym klejem, ale jego wypowiedzi także odczytuję jako podszyte ironią.

Transmedialna strategia Gülana polega więc na wejściu w rolę van Gogha i wprowadzeniu w sferę widzialności przebiegu wydarzenia, które obrosło wieloma mitami. Ponadto wideo „H/ear cut” jest rodzajem autoportretu, a turecki twórca w czasie dokamerowego performance’u utożsamia się z van Gogh’iem, sam stając się widmem.

Podsumowanie

Każda z przedstawionych strategii transmedialnych, stosowanych przez tureckich twórców, jest odmienna. Eviner, analizując motyw haremu i de(kon)struując orientalistyczne stereotypy, zapytuje o własną tożsamość. Sarkis łączy zaś wybrane obrazy reprezentujące dziewiętnastowieczne malarstwo europejskie z turecką

¹² A. Landi, *What They See in Van Gogh's Ear*, „Art News” 09.01.2009: <http://www.artnews.com/2009/09/01/what-they-see-in-van-goghs-ear/> (dostęp: 21.05.2015).

¹³ *Interview: Marcus Graf, Genco Gülan*, s. 30.

techniką ebru, tworząc transmedialną i transkulturową hybrydę. W wypadku Güłana mamy z kolei do czynienia z wizualizacją jednej z najbardziej znanych klisz historii sztuki, która przed powstaniem „H/ear cut” pozostawała poza sferą widzialności. Fuzja transmedialności i transkulturowości dochodzi zatem do głosu szczególnie w pracach Eviner i Sarkisa, w których orientalizacja wielowarstwowo splata się z westernizacją. Natomiast Gülan – mimo że można żartobliwie powiedzieć, iż serwuje odbiorcom ucho van Gogha po turecku – w żadnym aspekcie nie nawiązuje do swojego pochodzenia i nie orientalizuje swojego wideo.

Zjawiska konwergencji medium, transmedialnych narracji oraz strategii apropiacji wobec Mellinga, Friedricha, Muncha i van Gogha, przeanalizowane na wybranych przykładach sztuki współczesnej w Turcji i na emigracji, skłaniają mnie do postawienia tezy, że sztuka zachodnia jest w tym kontekście traktowana jako swego rodzaju lustro, w którym można się odbić, by pytać o własną tożsamość, także tożsamość artystyczną, konstruowaną między orientalizacją a westernizacją. Mam tu jednak na myśli lustro nie jako ogólną metaforę, lecz jako fenomen precyzyjnie zdefiniowany przez Michela Foucaulta jako miejsce pomiędzy utopią a heterotopią. Francuski filozof pisał:

Sądzę, że pomiędzy utopiami a tymi całkiem odmiennymi miejscami, heterotopiami, może istnieć rodzaj mieszanego, pośredniego doświadczenia, jakim byłoby zwierciadło. Zwierciadło ostatecznie jest utopią, ponieważ stanowi miejsce bez miejsca (*lieu sans lieu*). W zwierciadle widzę siebie tam – tam, gdzie mnie nie ma, w nierealnej, wirtualnej przestrzeni, która otwiera się za jego powierzchnią; jestem tam, gdzie mnie nie ma, rodzaj cienia, który daje mnie samemu moją widzialność, który pozwala mi oglądać siebie tam, gdzie jestem nieobecny – oto jest utopia zwierciadła. Ale jest to również heterotopia w tej mierze, w jakiej zwierciadło istnieje w rzeczywistości i wytwarza rodzaj efektu zwrotnego w stosunku do miejsca, które zajmuję wychodząc od zwierciadła odkrywam moją nieobecność w miejscu, w którym jestem, ponieważ widzę siebie tam. Zaczynając od spojrzenia, które skierowane jest na mnie, z głębi tej wirtualnej przestrzeni, która znajduje się po drugiej stronie lustra, wracam do siebie, kieruję moje oczy ku sobie i ponownie ustanawiam siebie tu, gdzie jestem. Zwierciadło funkcjonuje jako heterotopia w tym sensie, że miejsce, które zajmuję w momencie, gdy patrzę na siebie w lustrze, czyni jednocześnie absolutnie realnym, powiązaniem w całą otaczającą mnie przestrzeń, i absolutnie nierealnym, ponieważ aby było postrzegane, musi ono przejść przez ów wirtualny punkt, który jest tam.¹⁴

To mieszane, pośrednie doświadczenie pozwala zatem zarówno widzieć siebie tam, gdzie się nie jest, jak i ustanowić siebie tam, gdzie się jest. Moim zdaniem we współczesnej sztuce tureckiej stosowanie nowych mediów oraz strategii transmedialnych, powiązanych z transkulturową apropiacją dzieł sztuki zachodniej, służy stawianiu pytań o miejsce, z którego się mówi, a także pozwala dokonać re-O r i e n t a c j i. Re-O r i e n t a c j a jawi się natomiast w tym kontekście jako dialog z widmami.

¹⁴ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96), s. 120.

Marta Smolińska

**Re-Orientation as a Dialog with Ghosts. Transmediality in Turkey's
Contemporary Art Scene**

Abstract

The paper poses the following question: how are transmedial and appropriative strategies in contemporary art applied in Turkey and abroad? The main focus is on the video works by Inci Eviner, Sarkis and Genco Gülan.

For their hybrid nature, transmedial artworks are highly prone to generating heterogeneous meaning, which, in the cases that interest me, constitutes simultaneous references to both orientalization and westernization. This heterogeneity transpires at the level of form but also through the transcultural content and ghostly nature. In this context, so-called western art is to be viewed as a kind of mirror, understood, after M. Foucault, as a space between utopia and heterotopia, where one can be “reflected” in order to inquire about one’s own (artistic) identity. Thus, transmedial strategies enable to pose the questions about the vantage point from which one speaks, allowing a re-orientation at the same time.

Keywords: contemporary Turkish art, transmediality, re-Orientation, appropriation art.