

Mise aux normes et promotion internationale de la scène artistique d'Istanbul : l'émergence d'un système galeriste-curateur

Jérémie Molho

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/anatoli/568>

DOI : 10.4000/anatoli.568

ISSN : 2498-0730

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 83-95

ISBN : 978-2-271-09329-5

ISSN : 2111-4064

Référence électronique

Jérémie Molho, « Mise aux normes et promotion internationale de la scène artistique d'Istanbul : l'émergence d'un système galeriste-curateur », *Anatoli* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anatoli/568> ; DOI : 10.4000/anatoli.568

Mise aux normes et promotion internationale de la scène artistique d'Istanbul : l'émergence d'un système galeriste-curateur.

.....
Jérémie Molho

Introduction

Au cours des 15 dernières années, la scène artistique stambouliote s'est dotée de plusieurs institutions organisant des expositions d'art internationales, et de galeries présentes dans les foires à travers le monde. Des ventes d'artistes turcs ont été réalisées à Londres et à Dubaï. Istanbul semble bien avoir été traversée par le mouvement dit de « globalisation du marché de l'art ». Velthuis et Curioni (2015) soulignent la pluralité des acceptions de cette notion qui peut recouvrir la création de structures institutionnelles et d'organisations alimentant le fonctionnement du marché de l'art à travers le monde, l'augmentation des échanges artistiques internationaux ou encore la constitution d'un champ transnational unifié par des normes communes.

L'objectif de cet article est d'étudier les ressorts et les configurations de l'internationalisation de la scène artistique stambouliote. Trois types d'arguments ont été mobilisés pour expliquer ce processus. Un premier argument s'appuie sur les travaux liant le développement d'un marché de l'art avec le développement économique (Hwang, 2011). À ce titre, l'affirmation et l'internationalisation du marché de l'art stambouliote sont expliquées par les forts taux de croissance enregistrés par l'économie turque au cours des deux dernières décennies et par l'importance de très grandes fortunes résidant à Istanbul (Kraüssl, 2015). Un deuxième type d'argument s'appuie sur les travaux montrant l'utilisation de la culture dans le cadre d'une stratégie d'internationalisation d'Istanbul (Pérouse, 2007 ; Candelier-Cabon & Montabone, 2009). Des recherches ont notamment mis l'accent sur le rôle joué par des grandes familles industrielles dans la définition de la stratégie culturelle d'Istanbul (Seni, 2009 ; Polo, 2013). Un troisième argument se focalise sur l'évolution du

monde de l'art et de ses conventions (Becker 1982 ; Heinich, 2014) et considère l'internationalité comme une valeur portée par ses différents acteurs : artistes, curateurs, galeries, collectionneurs (Artun, 2011 ; Birkan, 2012).

En s'appuyant sur ce dernier angle d'analyse, cet article cherche à expliquer l'ouverture de la scène artistique stambouliote à travers l'étude des intérêts, des valeurs, et des pratiques professionnels des acteurs de la scène stambouliote. De ce point de vue, l'explication du processus d'internationalisation suppose l'analyse des mutations organisationnelles de ce monde de l'art. Si l'internationalité a été depuis le XIX^e siècle un constituant essentiel de la scène artistique stambouliote, le déclin du système académique laisse la place à un nouveau rapport à l'international. Il s'agit donc d'expliquer le nouveau système qui émerge, les acteurs qui y sont mis en avant, et l'évolution des modalités de construction du rapport à l'international. Nous expliquons tout d'abord le changement de paradigme qui s'opère dans les années 1990 et 2000, dans lequel deux figures prennent un rôle central : le curateur et le galeriste. Nous montrons ensuite successivement comment ces deux acteurs se constituent en médiateurs de la scène artistique stambouliote, y introduisant des normes, et la promouvant à l'international.

Changement de paradigme dans le monde de l'art stambouliote et émergence d'un système galeriste-curateur

À partir du XIX^e siècle, la scène artistique stambouliote fut régie par un système académique. La remise en cause de la prépondérance de l'académie laisse place à un nouveau régime de formation des valeurs artistiques, encouragé par l'émergence d'un marché de l'art et la création d'institutions culturelles. Ce nouveau paradigme fait une large place au galeriste et au curateur.

Le système académique se caractérise par un faible nombre d'organisations en charge de la diffusion et des œuvres. Osman Hamdi Bey, peintre qui séjourna douze ans à Paris où il fut formé dans les ateliers des artistes orientalistes Jean-Léon Gérôme et Boulanger, fonde l'Académie des Beaux-Arts en 1882. En 1937, un musée de Peinture et de Sculpture est établi et est géré par des professeurs de l'académie. À cela s'ajoutent plusieurs groupes d'artistes, qui se succèdent au cours de l'histoire comme l'association des artistes ottomans en 1909, l'association des peintres et des sculpteurs indépendants en

1929 ou le groupe D en 1933. À l'ère républicaine, l'art étant mis au service de la construction nationale, les artistes reçoivent un important soutien public à travers des acquisitions de l'État et à travers l'académie, mais l'absence de circuit de commercialisation des œuvres limite toute logique de développement et de promotion internationale de la scène artistique locale. Cette situation apparaît paradoxale aux contemporains, comme le souligne le propos de l'écrivain et critique d'art Sabahattin Eyüboğlu en 1938 :

« C'est en effet très étrange. Dans notre pays, depuis 30 ou 40 ans, il y a un monde de la peinture. Des petits et des grands artistes se développent, il y a des groupes de peintres qui portent différentes tendances Il y a des livres qui évoquent des peintres turcs, des associations. Il y a un musée de peinture. Il y a parfois des expositions qui nous font pâlir. Pourtant, en Turquie, il n'y a pas de galerie de peinture¹ ».

Le système qui prévaut jusque dans les années 1970 est largement dominé par l'académie des Beaux-Arts. Les professeurs de l'académie se posent eux-mêmes comme des intermédiaires avec les scènes artistiques extérieures (Hasgüler, 2013). On peut évoquer par exemple, Nur Koçak avec l'hyperréalisme et Şükrü Aysan, avec l'art conceptuel. Comme l'explique ce dernier : « L'académie était ouverte à toutes les nouveautés, vous ne mettez pas la République à la page en restant conservateur de toutes façons. »².

L'académie décline à partir des années 1980, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les acquisitions du musée de sculpture et de peinture s'achèvent. Ensuite, à partir de 1980, l'académie perd son statut indépendant et est intégrée dans le système national de l'enseignement supérieur. L'académie ainsi reconfigurée n'est plus en mesure de jouer son rôle historique de « mise à la page ». Enfin, elle se voit progressivement concurrencer par un nouveau système. Ainsi, entre 1977 et 1994, l'académie organise l'événement « fête artistique d'Istanbul, nouvelles approches artistiques » qui a pour objectif de valoriser et de promouvoir la scène artistique stambouliote, mais cette manifestation culturelle est rapidement concurrencée par la biennale initiée en 1987 par IKSU (Fondation d'Istanbul pour l'art et la culture) et qui s'affirme rapidement comme le principal rendez-vous international de la scène artistique stambouliote. Dès la première année 46 soit plus de 68 % des artistes sont étrangers. Cette proportion s'accroît les années suivantes, oscillant

.....
1. Sabahattin Eyüboğlu, cité dans Öz, 2003, p. 31-32, Article datant de 1938, 'Resim galerisi', *İnsan*, 15 juillet, p. 373

2. Cité dans Ahmet Öner Gezgin 2003, *Akademi'ye Tanıklık 1-Resim ve Heykel*, Bağlam Yayıncılık (p. 288)

généralement entre 80 % et 90 %³. De nombreuses personnalités internationales sont invitées comme curateurs, à l'instar de René Block (1995), Rosa Martinez (1999), Charles Esche (2005), Hou Hanru (2007).

La biennale commence à mettre le curateur au centre du processus de construction des valeurs artistiques. Cette montée en puissance de la figure du curateur constitue un phénomène global à l'échelle du marché de l'art : Heinich (1995), sur la base de l'exemple de Harald Szeemann, décrit l'évolution du rôle du curateur, passant d'un professionnel à un auteur. Il a progressivement été soumis à une injonction d'originalité et à une recherche de réputation. À Istanbul, ce mouvement est favorisé, tout au long des années 1990 et 2000, par la création d'institutions culturelles faisant appel à des curateurs locaux ou internationaux de manière ponctuelle ou permanente. À mesure que des grands industriels et riches héritiers décident d'investir dans des institutions culturelles, ils s'entourent de curateurs qui constituent à la fois des conseillers stratégiques, mais également des figures charismatiques pour ces initiatives culturelles. Ainsi, en 2001, Vasıf Kortun porte le Projet 4L de la famille Elgiz, ainsi que le centre d'art contemporain de la Banque Garanti. Levent Çalikoğlu assure ce rôle pour Istanbul Modern ou encore Melih Fereli auprès de la fondation Koç, avec notamment la galerie Arter. Des initiatives culturelles privées de moindre envergure comme Collector's space des Cumbusyan ou Spot, de Tansa Mermerci Ekşioğlu s'appuient sur des jeunes curatrices diplômées de l'école curatoriale américaine Bard College, Özge Ersoy et Zeynep Öz. Mais la création de ces institutions culturelles favorise de manière globale les curateurs en leur offrant des opportunités. Elles les mobilisent comme conseillers culturels, pour organiser des expositions, mettre en place des publications, dispenser des formations. L'organisation SAHA, une association de collectionneurs, leur permet également d'obtenir du soutien financier pour participer à des projets artistiques internationaux.

Le système académique est également remis en cause par l'affirmation du système marchand qui affirme progressivement son autonomie (Pelvanoğlu, 2014). Jusque dans les années 1980, celui-ci peine à s'affirmer. Quelques galeries sont créées et tentent de prêter leur voix à des courants artistiques en dehors de l'académie, comme la galerie Maya en 1950, ou la galerie de Melda Kaptana en 1967. Mais elles ne survivent que quelques années. Ce n'est qu'à partir des années 1970, qu'apparaissent quelques galeries qui vont connaître

.....
3. Calculé à partir des données de Bakbasa (2011)

une longue trajectoire : la galerie de Aydın Cumalı en 1973, la galerie Baraz en 1975, la galerie Artizan, la galerie de Maçka de Rabia Çapa, et Hobi Sanat Galeri ouverte par le peintre Feride İnci Bengiserp. Deux figures pionnières opposées marquent l'émergence du marché de l'art stambouliote : Yahşi Baraz qui favorise l'affirmation d'une communauté de collectionneurs en vendant des peintres des premières générations de l'art moderne turc, et Rabia Çapa, dont la galerie lance de nombreux mouvements artistiques sans en retirer les bénéfices économiques. Inspirées de modèles étrangers, ces deux galeries tentent d'introduire un système de galerie de promotion, mais se heurtent à un marché peu propice. Yahşi Baraz fait face à la faible confiance dans la production contemporaine, et Rabia Çapa ne parvient pas à se garantir l'exclusivité de la production des artistes qu'elle soutient.

Dans les années 1980 de nouvelles galeries ouvrent, comme Galeri Lebriz (1980), Urart Sanat Galerisi (1981), Galeri Nev (1984), Teşvikiye Sanat Galerisi (1985), Tem Sanat Galerisi (1986). Mais en l'absence d'un système de galeries de promotion, jusque dans les années 2000, elles ne se posent pas en représentantes et promotrices de la scène stambouliote. La création des institutions culturelles crée des opportunités internationales pour les galeries, comme le souligne la fondatrice de la galerie Apel, Nuran Terzioğlu :

« Dans les années 1990, je n'ai pas fait d'effort pour ça, mais dans le début des années 2000, avec la biennale, les expositions internationales ont gagné en importance. Et à ce moment, j'ai été invitée dans beaucoup de pays... deux fois en Allemagne, en Italie à Sienne, au Japon, à Tokyo. »⁴

Jusque dans le début des années 2000, l'internationalisation est ainsi une opportunité qui s'offre aux galeristes, sans relever d'une stratégie de développement d'un réseau international de promotion. À partir des années 2000, des galeries comme Galerist parviennent à instaurer un système de représentation exclusive et de promotion des artistes à l'international, en participant à des foires et en développant des relations avec des acteurs du monde de l'art international.

En somme, le déclin du système académique centré autour de la figure de l'artiste se voit concurrencé d'une part par un pôle institutionnel au centre duquel se trouve le curateur, et d'autre part par un pôle marchand au cœur duquel se trouve le galeriste. En quoi ce nouveau système reconfigure-t-il le rapport de la scène stambouliote à l'international ?

.....
4. Entretien réalisé le 6 décembre 2013

Le curateur en démiurge

Les curateurs se sont constitués en médiateurs de la scène artistique stambouliote. D'une part, ils introduisent localement les débats, les enjeux et les pratiques du monde de l'art international. D'autre part, ils produisent un discours sur l'identité de la scène stambouliote et l'avènement d'Istanbul comme un centre artistique mondial.

Les curateurs sont des personnages hybrides qui ne se définissent ni par un statut ni par une fonction précise. Certains curateurs sont indépendants, à l'image de Beral Madra, directrice des deux premières biennales et directrice des arts visuels de l'opération « Capitale européenne de la culture » en 2010. Elle a représenté plusieurs fois l'art turc à l'étranger, notamment à la biennale de Venise, et a été curatrice de la galerie Borusan. D'autres curateurs sont directeurs d'institutions culturelles, comme Levent Çalikoğlu pour Istanbul Modern ou Vasif Kortun pour Salt. Ce dernier a été curateur de la 3^e biennale en 1993 et co-curateur de la 9^e biennale en 2005. Il a été directeur du musée de Bard College aux États-Unis, et a dirigé le projet 4L de la famille Elgiz et le centre d'art contemporain de la banque Garanti Platform, à partir de 2001. D'autres, encore, sont universitaires, comme Ali Akay, professeur à l'Université de Mimar Sinan ou Hasan Bülent Kahraman, professeur à l'Université de Kadir Has. Ce dernier notamment a été dans le conseil d'administration de IKSVM, de Akbank Sanat et du Musée Sabancı.

À ces curateurs locaux, s'ajoutent des professionnels du monde de l'art étrangers, qui se sont installés à Istanbul. On peut évoquer par exemple Stéphane Ackerman, qui a commencé à se rendre à Istanbul dans les années 1990 avant de s'installer de manière permanente, occupant les fonctions de directeur artistique de la foire Contemporary Istanbul puis Artinternational. On peut également évoquer Mari Spirito, originaire des États-Unis, diplômée du College of Art de Boston. Elle a été directrice d'une importante galerie New Yorkaise, la galerie 303, entre 2000 et 2012. Elle a ensuite fondé Protocinema, organisant des expositions entre New York et Istanbul et en dispensant des formations pour les collectionneurs stambouliote. On peut enfin évoquer l'un des curateurs à la tête d'Istanbul Modern, Paolo Colombo, qui a été curateur de la biennale d'Istanbul en 1999. Il a été directeur du musée d'art contemporain de Genève entre 1989 et 2000 et du Museo Nazionale delle Arti de XXI secolo à Rome entre 2001 et 2007.

Les curateurs ont certes des profils différents, et des activités diverses, ils ont néanmoins un rôle commun de médiateur pour la scène artistique stambouliote. D'une part, ils la mettent en réseau avec le monde de l'art international et y introduisent des normes. D'autre part, ils promeuvent la scène à l'international. Tout d'abord, ils introduisent localement des débats et des normes du monde de l'art international. Les curateurs ont eu ainsi un rôle important dans le développement d'un art plus conceptuel, expérimental, *site-specific*. Ainsi, au cours de la 5^e édition de la biennale, en 1997, Rosa Martinez mit l'accent sur l'art féministe, en invitant des artistes comme Louise Bourgeois, Shirin Neshat ou Şükran Moral. Les galeries peuvent également faire appel aux curateurs, comme la galerie Mana, qui en 2012, a fait appel à Abaseh Mirvali, une curatrice américano-iranienne, pour organiser une série d'expositions mettant l'accent sur les spécificités du lieu de la galerie, située au-dessus d'un ancien réservoir d'eau. Elle choisit des artistes et développa ainsi des projets qui renvoyaient à la présence de l'eau.

Les curateurs cherchent également à diffuser des normes auprès des collectionneurs et les sensibiliser aux démarches artistiques. Ainsi, Özge Ersoy, avec Collector Space, met en place des expositions d'œuvres présentes dans des collections privées, des vidéos de collections, et publie des textes de critiques d'art sur des démarches de collectionneurs. L'association Spot fait intervenir des curateurs auprès de collectionneurs à travers des cours et des séminaires. On peut ainsi citer une séance organisée par Mari Spirito qui s'intitule « Une journée à Chelsea » (le quartier de galeries New Yorkais) dans lequel elle énonce des normes sur les modalités de choix, mais aussi sur les relations à nouer avec les galeristes.

La fonction de médiateur du curateur passe aussi par la promotion d'Istanbul comme un centre artistique, à travers la formation d'un discours et d'un récit historique sur la ville. Par exemple, Vasif Kortun tient un discours sur le retour de la puissance impériale d'Istanbul :

« C'est le style d'Istanbul. Il y a un sentiment général à ce sujet. Cela a été l'une des villes les plus importantes du monde, elle a été le centre du Moyen-Orient, de la région de la mer Noire. Elle devient à nouveau importante pour le tourisme, elle est un lieu de migration. Elle a retrouvé sa situation de puissance historique. »⁵

S'appuyant sur l'histoire prestigieuse de la ville et sur l'évolution du contexte économique et géopolitique, Vasif Kortun met en avant une prophétie,

.....
5. Entretien réalisé le 14 avril 2012

Le repositionnement récent d'Istanbul dans les flux mondiaux

ayant vocation à être auto-réalisatrice sur le retour d'Istanbul comme centre culturel. Le discours développé par Stéphane Ackerman dégage un optimisme similaire :

« À Istanbul, toutes les cartes sont à jouer et tout est ouvert quelles que soient les formes de développement de la pratique de l'art contemporain. D'un point de vue général le discernement esthétique semble se cristalliser, à la fois en évolution et questionnement constants. »⁶

Ce témoignage rend compte d'une dynamique émergente dans la scène artistique stambouliote. Diffusé dans les medias étrangers, ce type de propos donne l'image d'une ville où quelque chose de nouveau est en train d'advenir. On trouve souvent des références au New York des années 1980. De même, le curateur de la 10^e biennale, Hou Hanru affirme : « Ce qui rend Istanbul si incroyablement créatif et productif est exactement ce chaos et cette flexibilité, avec les risques qui l'accompagnent ! » (Hanru, 2011 : 189)

Les curateurs de la biennale mettent en avant le caractère innovant et pionnier d'Istanbul à l'échelle du monde de l'art international. Ils soulignent la manière dont la biennale est parvenue à remettre en cause les conventions de l'organisation des biennales. Beral Madra met ainsi l'accent sur l'innovation d'Istanbul par rapport au modèle vénitien :

« La biennale d'Istanbul s'est opposée avec succès à l'idée de pavillons nationaux qui était la forme prévalente de l'organisation de la biennale à cette époque. Istanbul a été pionnière comme biennale régionale. Ce n'est que dans les années 1990 qu'une approche similaire a été mise en œuvre à la biennale de Venise. Ainsi, la biennale d'Istanbul fondée 90 ans après la biennale de Venise a placé la Turquie mais aussi la région post-soviétique et le Moyen-Orient sur la carte apparemment inaccessible et changé leur destin de "périphérie" » (Madra, 2011 : 32)

La manière dont Beral Madra souligne le rôle qu'a joué la métropole dans le décentrement du discours global de l'art contemporain, en montrant qu'une ville considérée comme périphérique pouvait être un lieu d'innovation et se porter comme l'avant-garde de régions considérées également comme périphériques. Ainsi, l'affirmation de la figure du curateur a conféré à la scène artistique stambouliote un porte-parole capable de construire un discours sur l'identité de la ville. Le curateur retire un prestige de cette position de médiateur, comme le montre l'inscription de Vasif Kortun dans le classement de

.....
6. Interview citée dans lepetitjournal.com, le 2 septembre 2013 <http://birbaskaistanbul.blogspot.fr/2013/09/le-directeur-artistique-d.html>

Artreview, des 100 personnes les plus influentes dans le monde de l'art international, au titre de « tête de pont de la scène turque ».

Le galeriste en VRP de la scène stambouliote

Au cours des 15 dernières années, les galeries stambouliotes ont augmenté leur présence à l'international, devenant des représentants de la scène locale à l'étranger. Cette démarche est devenue un moyen de se légitimer localement, mais nécessite l'adoption des normes du marché de l'art international.

À partir des années 2000, les galeries d'art d'Istanbul commencent à se constituer en galeries de promotion, qui investissent dans un nombre limité d'artistes et s'engagent à les promouvoir au-delà des frontières nationales en participant à des foires internationales et en développant des partenariats internationaux. Dès lors pour les galeries l'internationalité devient un gage de qualité, une étape obligée dans la construction d'une réputation sur la scène locale. Le cas de la galerie Sanatorium, une galerie récente, créée en 2011, indique l'importance des relations internationales dans la réputation d'une galerie du système contemporain.

« Nous essayons de créer des liens et des projets internationaux. Maintenant, si vous voulez dire que vous êtes une bonne galerie, vous ne pouvez pas rester local. Assurément, vous devez avoir des relations avec le monde. Nous y travaillons... notre stratégie est de participer à plus de foires, de rencontrer plus de gens. Notre première foire internationale était à Singapour, ensuite à Vienne, ensuite nous sommes allés à Miami, à Pulse. »⁷

Les foires internationales apparaissent donc comme un moyen de s'internationaliser, afin de nouer des contacts et de développer éventuellement des projets. La participation à une foire semble avoir avant tout un objectif de réputation au niveau local, plutôt qu'une logique de pénétration de marchés étrangers. Pour le directeur de la galerie Dirimart, les foires attestent la stature internationale de la galerie :

« Nous participons beaucoup à des foires à l'étranger. Par exemple, à New York, Armory show, depuis 4 ans, nous y participons tous les ans, art Cologne, et Art Basel Hong Kong, et Art Basel, l'année dernière. La participation à une foire à l'étranger, plus

.....
7. Entretien réalisé en mai 2014

Le repositionnement récent d'Istanbul dans les flux mondiaux

que de vendre à l'étranger, nous voyons ça comme une occasion pour faire entendre le nom de notre galerie à l'étranger. Ça nous fait de la publicité.... Par exemple, Art Basel est une grande foire, pour nous c'est un grand prestige. »⁸

Dans le monde de l'art international, les foires d'art disposent d'un prestige propre. Les foires les plus réputées sont très sélectives et confèrent une légitimité aux galeries qui y participent. Galerist a été l'une des premières galeries à s'être associées à des sponsors afin de participer aux plus prestigieuses foires d'art du monde. Cela lui a permis d'acquérir un prestige certain sur la scène stambouliote avec des retombées commerciales importantes. De nombreux galeristes stambouliotes disposent d'une importante réputation locale grâce à la visibilité qu'ils ont obtenue à l'international, comme Sylvia Kouvali (Galerie Rodeo) et Derya Demir (Galerie Non) qui présentent des travaux conceptuels et ont participé à plusieurs reprises à des foires d'art internationales de premier plan, comme Art Basel. Les galeristes qui développent d'importantes activités à l'international jouent un rôle de représentant. À travers les foires, ou dans le cas plus rare d'installation à l'étranger, ils se posent en promoteur de la scène artistique stambouliote, ce qui peut être aussi une stratégie qui leur bénéficie dans le marché local, comme le souligne le propos élogieux tenu par la collectionneuse Tansa Mermerci Ekşioğlu relatif à la décision de PI Artworks d'ouvrir une antenne à Londres :

« Les nouvelles générations de galeries vont commencer à faire ça. Autrement, on ne peut pas être connus. En étant basés là-bas, ils pourront créer une conscience, qui fera que les œuvres qui sont produites ici puissent atteindre un public international plus facilement. »⁹

Les galeries qui développent des activités internationales tirent des retombées sur la scène locale en étant perçues comme des défenseurs de la création turque à l'international. Par ailleurs, certaines galeries se positionnent comme passeurs « en interne » de l'art international. Pour ce faire, ils doivent se conformer à des standards internationaux. Comme l'explique le directeur de Dirimart, l'exposition d'artistes internationaux célèbres nécessite l'obtention de leur assentiment et de leur confiance :

« Il y a des artistes que l'on suit et qui nous plaisent... Nous leur expliquons qu'il serait opportun qu'ils ouvrent une exposition en Turquie. S'ils pensent aussi que le programme de notre galerie leur correspond, et s'ils veulent ouvrir des expositions à Istanbul, on s'entend, et après, on commence une relation de long terme. »

.....
8. Entretien réalisé le 7 décembre 2013

9. Entretien réalisé en mai 2014

La représentation d'artistes internationaux de premier plan participe du prestige de la galerie. Mais ceux-ci n'acceptent qu'à condition que la ligne et les pratiques de la galerie leur conviennent. De plus, ces artistes signent souvent des contrats d'exclusivité avec des galeries. Il faut donc demander également l'autorisation de la galerie principale. Dirimart a ainsi dû signer des accords avec des galeries internationales de premier plan comme White Cube ou Barbara Gladstone : « Si la galerie comprend la volonté de l'artiste, et si à nous aussi, ils nous font confiance comme professionnels, ils acceptent et donnent le droit à ce que certaines de leurs œuvres soient consignées et exposées à Istanbul. » Le professionnalisme, le programme de la galerie est donc mis à l'épreuve de ces acteurs internationaux du marché de l'art. Celle-ci fait l'objet d'un double test, de la part de l'artiste d'abord et de la galerie ensuite. Le directeur de Dirimart explique que la galerie soutient la publication d'un journal artistique, dans une logique de diffusion au grand public, afin d'attester auprès des artistes internationaux qu'il s'agit d'une galerie qui assure à ses artistes une large diffusion.

« Nous publions un magazine, en tant que galerie, Res. Ce magazine sort en anglais, c'est sur l'art contemporain international. Ce n'est pas un magazine qui promeut notre galerie ou présente nos artistes.... C'est aussi en direction de l'étranger, pour montrer que dans une galerie turque, un tel magazine peut être publié. »

Afin de pouvoir s'inscrire dans l'arène internationale la réalisation de publications et d'activités à but non lucratif peut être un atout important. Pour pouvoir exposer des artistes de premier plan, la galerie doit montrer qu'elle est dans une logique de diffusion à un large public, qu'elle n'est pas simplement un marchand.

Conclusion

Plus qu'un mouvement d'expansion commerciale, l'internationalisation de la scène artistique stambouliote est avant tout un processus interne de mutation de l'organisation du monde de l'art. Avec le déclin du système académique, deux figures se sont hissées sur le devant de la scène : le curateur et le galeriste. Le premier s'est affirmé avec l'institutionnalisation du monde de l'art, le second, avec la montée en puissance du marché. Ces deux acteurs sont devenus les centres du réseau de promotion et de construction des valeurs artistiques. Mais au-delà des artistes individuels qu'ils exposent et défendent, ils se posent en médiateurs de la scène stambouliote. D'une part, cette fonction se traduit par l'introduction de normes internationales dans la scène stambouliote. D'autre

part, elle s'est traduite par la promotion des artistes et d'Istanbul comme un centre artistique à part entière. Cette position de médiateurs représente pour eux un moyen de se légitimer tant à l'échelle du monde de l'art international, où ils sont considérés comme des experts ou des pionniers de cette scène émergente, qu'à l'échelle locale, auprès des institutions ou des collectionneurs locaux.

Cependant, l'omniprésence du discours de l'internationalisation de la scène stambouliote contraste avec la réalité des chiffres. En effet, si le marché de l'art local a enregistré une forte croissance dans les années 2000, les chiffres du commerce international de l'art sont relativement faibles. En passant de 18,9 à 21,4 millions d'Euros de 2008 à 2012¹⁰, la progression des exportations dans le domaine des arts visuels est seulement à peine supérieure à 3 % par an en moyenne sur cette période. On ne peut donc pas dire que le secteur des arts visuels soit un moteur des exportations de biens culturels en Turquie. De plus, la balance commerciale de ce domaine est largement déficitaire : avec plus de 200 millions d'importations en 2012, la Turquie exporte près de 10 fois moins qu'elle n'importe dans le secteur des arts visuels.

Deux types d'obstacles se posent en effet au développement international de la scène artistique stambouliote plus généralement. Premièrement les contraintes commerciales : Istanbul ne peut tenir face à la concurrence des villes de Dubai, mais aussi de New York, Londres, Hong Kong, qui se positionnent comme hub du marché de l'art global grâce à l'absence de contraintes aux échanges. Deuxièmement, le soutien public à la culture est très faible, comparé aux pays d'Europe occidentale, mais aussi de certains pays asiatiques. Le soutien apporté par les fondations privées focalisées sur la présentation d'une vitrine internationale laisse encore peu de place aux artistes émergents.

Bibliographie

- ARTUN, A. (2011). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi : estetik modernizmin tasfiyesi*. Istanbul : İletişim yayınları.
- BAKBAŞA, C. (2011). *İstanbul'un Kültür Ekonomisindeki gelişen sektörlerden biri : Görsel sanatlar*, http://www.envanter.gov.tr/files/yayin/ISTANBULDA_GORSEL_SANATLAR.pdf.

.....
10. D'après les chiffres de TÜİK

Mise aux normes et promotion internationale de la scène artistique d'Istanbul

- BECKER, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley, CA. : University of California Press.
- BIRKAN, I. (2012). « L'Autre peut cacher un Nous. Influences des pouvoirs politique et économique sur l'art contemporain en Turquie ». *Transcontinentales. Sociétés, idéologies, système mondial*, (12/13).
- CANDELIER-CABON, M., & MONTABONE, B. (2009). « Istanbul, une internationalisation forcée ? ». *EchoGéo*. [En ligne] URL : <http://echogeo.revues.org/11523> ; DOI : 10.4000/echogeo.11523
- GEZGIN, A. O. (2003). *Akademi'ye Taniklik 1-Resim ve Heykel*, Istanbul : Baglam Yayıncılık
- HANRU, H. (2011). "10. Uluslararası Istanbul Bienali, 2007, Imkansız Degil Üstelik Gerekli : Küresel Savas çağında İyimserli" in Jens HOFFMAN and ADRIANO Pedrosa, eds., *İstanbul'u Hatırlamak*, Istanbul : IKSVM & Yapı Kredi Yayınları
- HASGÜLER, S. B. (2013). *Türkiye de sanat üretimi 1975-2005*, Istanbul : Parsömen Yayıncılık.
- HEINICH, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.
- HEINICH, N. (1995). *Harald Szeemann : un cas singulier : entretien*, Paris : L'Echoppe.
- HWANG, H.-C., (2011). « What Constitutes an International Art Center ? ». SSRN 1954594.
- KRÄUSSL, R. (2014). "Art as an alternative asset class : Risk and return characteristics of the Middle Eastern & Northern African art markets" in VELTHUIS, O., & CURIONI, S. B. (Eds.). (2015). *Cosmopolitan Canvases : The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford University Press.
- MADRA, B. (2011). "Uluslararası çağdaş sanat sergileri ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali" in Jens Hoffman and Adriano Pedrosa, eds., *İstanbul'u Hatırlamak* (Istanbul : IKSVM & Yapı Kredi Yayınları), 276 p.
- ÖZ, A. M. (2013). *Sanat yönetimi açısından Maya Sanat Galerisi*, Thèse de doctorat, İstanbul Kültür Üniversitesi.
- PELVANOĞLU, B. (2014). "Türkiye' de Galerilik" *Lebriz*, <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1269>
- PEROUSE, J.-F. (2007). « Istanbul, entre Paris et Dubaï : mise en conformité « internationale », nettoyage et résistances », in Isabelle Berry-Chikhaoui et al., *Villes internationales*, La Découverte « Recherches », 2007, p. 31-62.
- POLO, J.-F. (2013). "The Istanbul Modern Art Museum : An Urban Regeneration Project ?". *European Planning Studies*, 1-18.
- SENI, N. (2009). « Le mécène, un acteur méconnu de la ville. Istanbul à l'heure des musées privés ». *Transcontinentales. Sociétés, idéologies, système mondial*, (7), 105-128.
- VELTHUIS, O., & CURIONI, S. B. (Eds.). (2015). *Cosmopolitan Canvases : The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford University Press.