



---

## Le modèle centre-périphérie à l'épreuve : historicité et ancrage de la production artistique à Istanbul

*Questioning the centre-periphery model: historicity and territorialisation of  
artistic production in Istanbul*

**Ilker Birkan et Jérémie Molho**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/remmm/10100>  
DOI : 10.4000/remmm.10100  
ISSN : 2105-2271

### Éditeur

Publications de l'Université de Provence

### Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2017  
Pagination : Vol. 142  
ISBN : 979-10-320-0114-1  
ISSN : 0997-1327

Ce document vous est offert par European University Institute



### Référence électronique

Ilker Birkan et Jérémie Molho, « Le modèle centre-périphérie à l'épreuve : historicité et ancrage de la production artistique à Istanbul », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 142 | décembre 2017, mis en ligne le 09 février 2018, consulté le 20 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/remmm/10100> ; DOI : 10.4000/remmm.10100

---



Les contenus de la *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Ilker Birkan\*  
Jérémie Molho\*\*

## *Le modèle centre-périphérie à l'épreuve*

### *Historicité et ancrage de la production artistique à Istanbul*

**Résumé :** La globalisation du monde de l'art, tout en élargissant les horizons des acteurs et des observateurs occidentaux vers de nouveaux territoires, focalise leur attention sur des espaces et des temps restreints. L'engouement pour l'effervescente scène artistique d'Istanbul, où a émergé au cours de la dernière décennie nombre de musées, de foires et de galeries, tend ainsi à masquer l'historicité des pratiques artistiques en Turquie. Les rares études qui intègrent cette perspective historique ont tendance à montrer une histoire linéaire d'un « art turc » qui suit les évolutions de l'histoire de l'art mondial. Contre cette vision universalisée de l'art, cet article propose des outils théoriques et méthodologiques pour mieux comprendre comment les différentes façons de faire et de penser l'art ont été appropriées au sein des organisations des mondes de l'art. Dans un premier temps, nous nous appuyons sur la socio-histoire des pratiques artistiques et des acteurs du monde de l'art pour identifier les ruptures esthétiques et organisationnelles. Dans un second temps, nous montrons comment l'analyse lexicométrique et la cartographie permettent d'identifier et de situer des conventions différentes au cœur de mondes de l'art qui coexistent dans la période contemporaine.

**Mots-clés :** Istanbul, mondes de l'art, conventions, analyse lexicométrique, cartographie

**Abstract:** *Questioning the centre-periphery model: historicity and territorialisation of artistic production in Istanbul.* The globalisation of the art world, while expanding the

---

\* Centre nantais de sociologie, UMR 6025

\*\* Institut universitaire européen, Florence



horizons of Western actors and observers towards new territories, focuses their attention on restricted times and spaces. The excitement for the vibrant art scene of Istanbul, where, in the last decade, numerous museums, fairs and galleries have emerged, tends to hide the historicity of artistic practices in Turkey. The few studies that integrate this historical perspective tend to argue that the history of “Turkish art” follows the evolution of global art. Against this universalized vision of art, this article proposes theoretical and methodological tools to better understand how the different ways of making and thinking art have been appropriated within art world organisations. Firstly, we draw on social history of artistic practices and of the art world, in order to identify aesthetic and organisational ruptures. Secondly, we show how lexicometric analysis and cartography enable to identify and situate different conventions within art worlds that coexist in contemporary times.

**Keywords:** Istanbul, art worlds, conventions, lexicometric analysis, cartography

La scène artistique stambouliote contemporaine a fait l'objet d'un engouement important au cours des quinze dernières années, tant du point de vue marchand, avec l'ouverture de foires, de maisons de ventes et de galeries étrangères, que du point de vue institutionnel, à travers notamment la multiplication de collaborations avec des musées à travers le monde. À l'instar de nombreux territoires soudainement reconnus comme régions artistiques émergentes, un discours médiatique fait souvent remonter ce développement à 1987, date de la première édition de la biennale d'Istanbul. Ce propos se fonde sur une grille de lecture simplificatrice selon laquelle les œuvres sont l'expression d'un dialogue entre l'artiste et une identité essentialisée (Atagök et Platt, 2001). Ce type discours, qui réduit l'historicité propre du territoire, s'est largement répandu à la faveur de la globalisation du marché de l'art, pour caractériser divers espaces extra-occidentaux (Favell, 2015). Le présent article entend questionner le modèle centre-périphérie qui sous-tend ces discours<sup>1</sup>. L'élaboration de modèles analytiques rendant compte des spécificités des mouvements artistiques en dehors du monde occidental se heurte à certains écueils (Joyeux-Prunel, 2014a). Si le dépassement d'une histoire linéaire produite par les acteurs et institutions des capitales culturelles européennes et américaines, s'est affirmé comme une nécessité (Choron-Baix et Mermier, 2012; Elkins, 2007; Velthuis, 2015), il n'a pas donné lieu à un cadre théorique et méthodologique unifié. À partir des années 1990, l'analyse des transferts culturels a ouvert la voie à une histoire transnationale des arts mettant au jour la création artistique de régions oubliées par l'histoire de l'art. Cette histoire connectée, soucieuse des circulations des objets et des personnes, prend en considération les rapports de forces qui structurent ces circulations et les modalités d'établissement des valeurs esthétiques (Joyeux-Prunel, 2014b). Cette approche, attentive aux

---

1 La visibilité croissante de pays ou de régions du monde considérés jusqu'alors comme périphériques du point de vue du monde de l'art international, à l'instar de la Chine, de l'Inde, du Brésil, du Moyen-Orient, a conduit les praticiens à faire état d'un décentrement du monde de l'art international (Joyeux-Prunel, 2014a). Avec l'affirmation de « biennales de la résistance » comme à La Havane ou à Guangju, des revendications ont émergé au sein même du monde de l'art afin de porter des voix alternatives aux canons exclusivement occidentaux et à une lecture uniforme et linéaire de l'histoire de l'art mondiale (Marchart, 2014).

trajectoires spécifiques des territoires étudiés, se retrouve également dans des travaux sociologiques s'intéressant aux nouveaux « émergents » du marché de l'art global (Kharachenkova *et al.*, 2015).

Dans cette perspective, nous proposons d'analyser les conventions<sup>2</sup> et la territorialité du monde de l'art stambouliote actuel<sup>3</sup> à partir de deux méthodes, cartographique et lexicographique. Partant de l'ancrage territorial et du discours des acteurs<sup>4</sup>, la cartographie et l'analyse quantitative de discours permettent en effet de faire ressortir des catégories d'acteurs du monde de l'art qui se distinguent les uns des autres, sans pour autant calquer un modèle conçu à partir d'une vision occidental-centrée. Cette approche permet de décrypter la diversité du monde de l'art d'Istanbul, au-delà d'une vitrine uniforme. Cette diversité se manifeste par une pluralité de contextes organisationnels, de discours, de conventions, et se matérialise dans les œuvres elles-mêmes.

## Les études sur le monde de l'art en Turquie

Les études sur l'art en Turquie s'inscrivent dans différentes disciplines. Des historiens de l'art ont travaillé sur des périodes précises, formalisant ainsi des paradigmes, comme celui de l'art traditionnel ottoman (Levey, 1975). Des historiens analysent des artistes et des œuvres d'art qualifiés de « modernes » dans leur contexte historique (Germaner, 2008 ; Kozlu, 2011 ; Hasgüler, 2013). L'approche sociologique est plus fréquente concernant la période contemporaine, et a été mobilisée pour analyser les acteurs qui s'affirment dans le monde de l'art d'Istanbul : le mécène (Monceau, 1996 ; Seni, 2009), les musées (Polo, 2015), la galerie (Öz, 2013, Pelvanoglu, 2014) ou le commissaire d'exposition (Çevik, 2008). La plupart des études en sciences sociales abordent le monde de l'art non pour lui-même, mais comme un révélateur de processus plus globaux dans la société turque comme la modernisation, le rapport à l'Europe (Göktürk *et al.*, 2010, Karaca, 2010), ou encore la transformation urbaine (Karaca 2011). Les études qui s'intéressent davantage au travail des artistes et aux œuvres (Akay, 2005 ; Duben et Yildiz, 2008) relèvent davantage de la philosophie ou de l'esthétique. Nos

---

2 Nous utilisons le concept de convention telle qu'il a été développé par la théorie des conventions, née du travail collaboratif entre économistes institutionnalistes et sociologues pragmatistes. Les conventions y sont définies comme des formes culturelles établies permettant de mettre en accord les acteurs (Boltanski et Thévenot, 1991). Ce sont donc des cadres interprétatifs qu'on peut identifier au sein d'un espace, d'un groupe social ou d'une société, et qui permettent aux individus d'évaluer les situations d'action. Nous reprendrons aussi la notion de « monde de l'art » d'Howard Becker, définie comme un « réseau d'activités coopératives comprenant tous ceux qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre d'art jusqu'à son état final et qui, pour ce faire, partagent des modes de penser conventionnels » (Becker, 1999 : 436).

3 Si Ankara, capitale politique, a fait l'objet d'une attention gouvernementale particulière en matière d'arts, l'art contemporain s'est davantage développé à Istanbul, sous l'impulsion du mécénat privé (Birkan, 2012).

4 Le discours des acteurs fait l'objet de deux corpus : le corpus de textes présentant les lieux de l'art contemporain (n =69), et le corpus des entretiens (n =91) avec les galeristes d'art et les directeurs artistiques.



propres travaux ont souligné le rôle des acteurs du marché, pour le situer dans une continuité sociohistorique (Birkan, 2012), et pour en expliquer les effets sur l'inscription territoriale des galeries (Molho, 2014). Enfin, il faut souligner le nombre important des analyses produites par des acteurs du monde de l'art, notamment des commissaires d'exposition, dont les discours peuvent critiquer l'organisation actuelle (Artun, 2011 ; Yardimci, 2007), ou la célébrer (Madra, 2008 ; Hoffman et Pedrosa, 2011). Rares sont les d'études qui adoptent des méthodes quantitatives pour analyser les pratiques artistiques en Turquie. Le rapport sur les arts visuels rédigé en 2010, année où Istanbul fut désignée capitale européenne de la culture (Bakbaşa, 2011), constitue un état des lieux chiffré qui peut servir de base utile.

## Historicité du monde de l'art d'Istanbul

Les historiens de l'art ont repéré des ruptures esthétiques profondes entre le XVIII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, à travers différentes désignations qui ne font pas consensus. Reprenant l'idée d'une succession entre arts classique, moderne et contemporain, Nathalie Heinich, a montré que ces ruptures ne concernaient pas seulement les manières de faire l'art, mais aussi les manières de le penser et de l'évaluer. Pour désigner ce complexe organisationnel et cognitif, elle propose de parler de « paradigme artistique » (Heinich, 2014). Cependant, s'il est question dans ses travaux d'une analyse des conventions esthétiques du monde de l'art, celles-ci sont déconnectées des conventions sociales qui le traversent également. Avec le concept de champ, Pierre Bourdieu (1992) a introduit l'explication externe dans l'analyse des œuvres, sans la dissocier de l'interprétation interne. Les œuvres sont produites dans des microcosmes sociaux qui, bien qu'autonomes, ne sont pas isolés du reste de la société (Bourdieu, 1992). La constitution et le développement de nouvelles manières de faire et de percevoir l'art dépendent ainsi de conditions objectives favorables, du produit de la rencontre entre des dispositions acquises et des problèmes pratiques qui se posent aux artistes et aux autres acteurs artistiques, selon leur position dans cet univers, et des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Au regard de cet enseignement, l'incorporation des spécificités du contexte social est au cœur de l'analyse des conventions artistiques proposée ici<sup>5</sup>. Il s'agit donc d'utiliser cet outil

---

5 Cette précaution apparaît d'autant plus importante que le cas étudié se situe en dehors des territoires de prédilection de l'analyse de Nathalie Heinich. Celle-ci rend compte essentiellement de ce qui est valorisé dans l'histoire de l'art en France, en dégageant des conventions esthétiques situées et issues d'un contexte de production particulier. Ainsi le régime de communauté caractérise l'art classique, qui regroupe des œuvres dont la consécration dépendait de la capacité de leur producteur (les peintres) à maîtriser des règles collectives reposant sur la tradition. L'hégémonie de conventions techniques (figuration, perspective, couleurs...) était garantie par les Académies qui établissaient également une hiérarchie des genres picturaux (l'histoire était préférée à la nature morte) et des sujets (les figures religieuses plutôt que les hommes du peuple), avant d'être remise en cause par les artistes qui ont contribué à l'avènement d'un régime de singularité. L'originalité des œuvres et des artistes est devenue centrale dans l'art moderne, mais aussi dans l'art contemporain qui s'en distingue avec la consolidation d'une nouvelle convention artistique, le jeu avec

conceptuel pour décrire les caractéristiques des pratiques artistiques valorisées en Turquie, en les situant au sein de processus économiques, sociaux et politiques qui traversent le monde de l'art.

La prise en considération des circulations transnationales des discours et des pratiques est un moyen de ne pas être enfermé par des conventions artistiques propres à l'histoire de l'art occidental. Ces circulations ont suscité des ruptures cognitives (transformation des systèmes de perception) et normatives (transformation des règles esthétiques et des pratiques artistiques) dans le monde de l'art turc. Pour retracer la genèse des conventions actuelles, nous nous sommes appuyés sur une sociohistoire des institutions et des acteurs qui ont contribué au développement de la vie artistique à Istanbul.

### **Trois paradigmes : traditionnel, modernisateur et contemporain**

La variété culturelle dont fait preuve aujourd'hui Istanbul, tient d'une part à la coexistence historique de groupes ethniques et religieux, d'autre part à l'héritage de pratiques artistiques hétérogènes valorisées par différents pouvoirs politiques. La conquête de Constantinople par les Ottomans en 1453 a légué à cet empire le contrôle de biens religieux et culturels byzantins, qui contribuaient au prestige de la ville et du pouvoir qui y siégeait (Akasoy, 2011). Le sultan Mehmed II y a favorisé le développement artistique en attirant calligraphes, enlumineurs et relieurs. Dès lors, la miniature ottomane, est devenue le moyen non seulement de décorer les livres sacrés, mais aussi de glorifier l'empereur. Ce paradigme traditionnel a été mis en cause par le processus de transformation amorcé par les réformes du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, avec pour modèle des puissances européennes en expansion comme la France et l'Angleterre. Parti de l'armée - le programme éducatif de la nouvelle armée ottomane comprend l'apprentissage du dessin, selon la technique occidentale (Moreau, 2003), ce processus s'est élargi, touchant à l'ensemble de la vie sociale. Progressivement, le fonctionnement artisanal disparaît tandis que les arts plastiques sont introduits au sein d'un système scolaire où l'Académie des beaux-arts d'Istanbul (fondée en 1883) a le pouvoir de consécration ultime, suivant un modèle français pourtant déjà remis en cause en Europe. L'intérêt croissant des élites ottomanes pour l'Europe, a entraîné une sécularisation de l'espace artistique, mettant fin à une organisation traversée par des enjeux relatifs au champ religieux et à l'organisation bureaucratique traditionnelle. On remarque néanmoins que cette sécularisation, plutôt que de valoriser l'individu, a vu le remplacement d'une configuration institutionnelle et idéologique holiste de type cléricalo-militaire par une autre, de type bureaucratique-militaire. Dans les premières décennies de la République de Turquie, les arts plastiques ont continué à être favorisés comme

---

les frontières de l'art (Heinich, 2014).



moyens d'une politique de modernisation, dans le cadre cette fois de l'idéologie nationale kémaliste (Tansug, 1986). La figure de l'artiste qui y est valorisée est une sorte d'*homo academicus* (Bourdieu, 1984), loin de l'image du génie créateur circulant alors en Occident. Une convention internationale s'est ainsi imposée dans l'univers en construction de l'art pictural turc, valorisant les manières de faire dominantes dans les pays dont l'art est le plus consacré mondialement. Elle s'articule à une convention idéologique : ce sont les œuvres et les artistes qui participent à la construction d'une mémoire collective et valorisent ainsi un bien commun nouveau (la nation, le peuple turc...) qui sont consacrés. Après 1940, un champ artistique s'est autonomisé du fait de l'abandon des politiques culturelles qui favorisaient une conception idéologique et holiste de l'art (Tansug, 1986). Les valeurs de singularité et d'authenticité au cœur des catégories de perception de l'art moderne occidental se sont ainsi peu à peu diffusées dans le champ artistique turc, devenant des critères de consécration des artistes. On assiste, avec la fin du monopole de l'autorité de l'Académie des beaux-arts, à une internationalisation des carrières des artistes. Les artistes les plus reconnus internationalement détiennent ainsi les ressources symboliques les plus fortes en Turquie. Les prémices de l'intégration du monde de l'art turc dans la globalisation du marché de l'art, transforment également la convention internationale. En effet, en s'autonomisant par rapport au champ du pouvoir politique, l'univers artistique turc conteste les conventions idéologique et internationale. D'où de longs débats entre partisans d'un art ouvert aux courants internationaux et partisans d'un art national reprenant des thèmes et des techniques locales, et la montée d'un art révolutionnaire, proche des idées des partis et groupuscules politiques de gauche (Bek, 2014). Au cours des années 1970 de premiers plasticiens sortent du cadre de la peinture et de la sculpture, avec l'apport des artistes turcs vivant dans les pays occidentaux. Les nouvelles lois adoptées par les pouvoirs politiques ont permis au mécénat privé de se développer et une partie des mécènes a opté pour la valorisation des registres artistiques et culturels internationaux, notamment les grands entrepreneurs qui ont été formés en Europe et aux États-Unis. L'organisation de grands événements, puis leur institutionnalisation dans le champ international (la Biennale d'Istanbul), ainsi que la création de centres artistiques et enfin de musées ont donné une légitimité importante à la création contemporaine. Le marché de l'art turc a bénéficié de cette institutionnalisation ainsi que de l'ouverture internationale du pays. Cette situation a renforcé la diffusion en Turquie des conventions dominantes dans le monde de l'art contemporain global, notamment la convention exploratoire valorisant les œuvres et les artistes qui permettent au public de s'interroger ou de vivre de nouvelles expériences.

Ce retour sociohistorique sur la structuration du monde de l'art en Turquie et ses ruptures nous rappelle que les notions d'ères classique, moderne et contemporaine sont appropriées et réinterprétées en fonction du contexte local. D'où des ambiguïtés : dans le monde de l'art turc, le terme *klasik* (du français *classique*) désigne aussi bien des formes d'art traditionnelles comme les miniatures ou la calligraphie, que les

œuvres d'un peintre ottoman orientaliste comme Osman Hamdi Bey. Ces dernières, qui étaient qualifiées de classiques dans le monde occidental, car elles sont fidèles aux normes académiques, s'inscrivent, en Turquie, au sein d'un processus de modernisation. Ces artistes formés en Europe revendiquent explicitement des références occidentales et se présentent comme porteurs d'une modernité artistique, s'opposant aux arts dits « islamiques » ou « traditionnels » (*geleneksel*), constitués de différents genres comme la calligraphie, les miniatures ou les marbrures. De même, *modern*, retranscrit du français, est employé conjointement avec *çağdaş* pour désigner ce qui correspondrait à l'art « moderne » en Occident, le second terme étant aussi employé pour désigner l'art contemporain. L'expression *güncel sanat* qui peut se traduire par « art actuel » et dont l'usage est croissant, désigne les pratiques artistiques non réductibles à la peinture et à la sculpture, par opposition à l'art moderne.

## L'inscription territoriale des mondes de l'art à Istanbul

L'analyse de l'inscription territoriale des paradigmes artistiques permet de mieux saisir les conflits opposant différentes visions de l'art et du monde. L'art doit se comprendre dans son contexte de production, c'est-à-dire à travers l'analyse du réseau complexe qui concourt à la fabrication, mais aussi à la diffusion des travaux artistiques (Becker, 1982). La pleine compréhension du contexte de production suppose une analyse territorialisée (Boichot, 2013). Les acteurs sont en effet localisés au sein de villes ou de quartiers particuliers qui sont révélateurs de leur positionnement ainsi que des contraintes qui s'imposent à eux. Ce processus d'inscription des acteurs artistiques dans l'espace est constitutif de scènes : des ensembles d'individus et d'organisations, de publics et de producteurs qui partagent des valeurs esthétiques et éthiques, mais aussi un même rapport à l'espace (Silver *et al.*, 2010). L'émergence de ces scènes résulte de stratégies individuelles et collectives des acteurs, en lien avec l'évolution du territoire (transformation urbaine, gentrification). Ainsi, le territoire a un double statut dans l'étude du monde de l'art : c'est un facteur, dans la mesure où le contexte territorial s'impose aux acteurs artistiques et affecte leurs choix, et même le contenu de leur travail ; c'est aussi un indicateur, puisque l'inscription des acteurs dans le territoire relève de stratégies de différenciations et révèle la diversité des conceptions artistiques en présence. Comprendre un contexte territorial permet donc de vérifier l'existence de champs artistiques distincts, et d'expliquer les causes de cette distinction.

Si les distinctions esthétiques se manifestent dans le langage utilisé pour désigner les genres, elles sont également associées à des territoires particuliers. Au temps de l'Empire ottoman, Istanbul est une capitale qui rassemble les richesses et les savoir-faire de ses différentes provinces. L'actuelle péninsule historique apparaît comme le centre de cette puissance commerciale et de ce pouvoir politique : s'y trouvaient (et se trouvent encore) de nombreux ateliers d'artistes. En 1923,



le déplacement de la capitale politique à Ankara fait perdre à Istanbul son rang international, bien qu'elle conserve un poids culturel et économique important. Le paradigme moderne s'appuie sur une politique d'aménagement culturel du territoire, avec la construction de nombreuses maisons du peuple qui s'efforcent de diffuser une culture commune sur l'ensemble du territoire turc. Avec la libéralisation progressive de l'économie dans les années 1970, des galeries apparaissent à Istanbul, se concentrant à Nişantaşı, quartier de la bourgeoisie moderne. À partir des années 1990, Istanbul s'affirme comme un centre économique et culturel à l'échelle de la région. L'apparition de nouvelles fondations et la création de nouvelles galeries accompagnent un mouvement de régénération et de gentrification de l'arrondissement de Beyoğlu, vitrine d'une métropole émergente dynamique.

La cartographie des lieux d'exposition révèle la concentration des espaces ayant trait à l'art traditionnel dans les quartiers historiques, touristiques et conservateurs, et tout particulièrement dans la péninsule historique ; les galeries se rattachant au paradigme moderne sont quant à elles largement associées à Nişantaşı, quartier bourgeois de commerces haut de gamme. Le paradigme contemporain est associé au réinvestissement de l'ancien quartier cosmopolite de Beyoğlu où se sont installés les nouveaux musées et les galeries contemporaines.

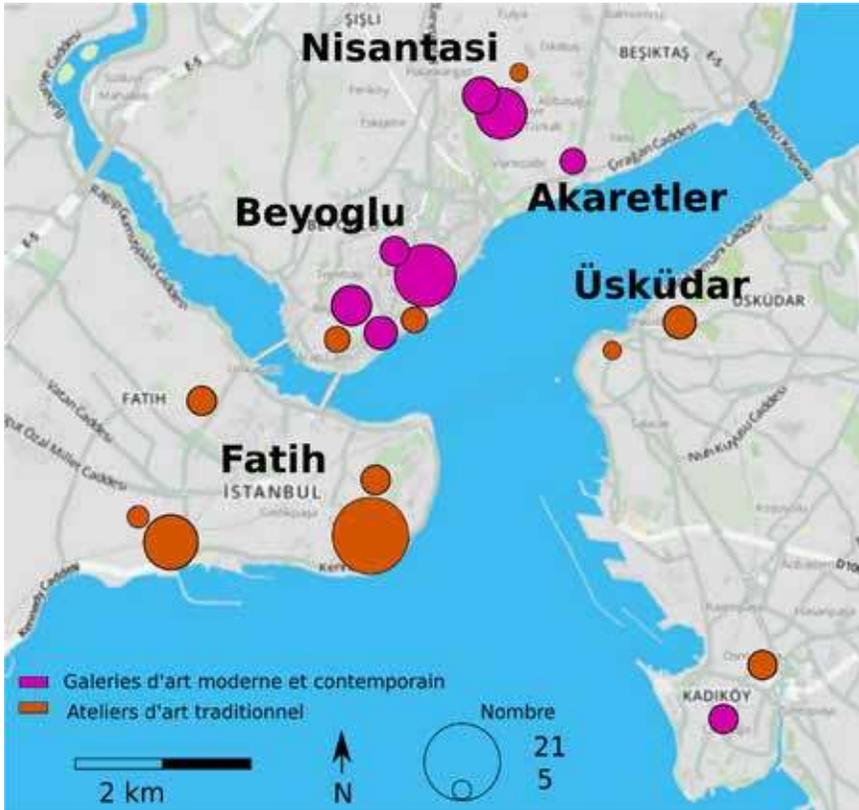
Si l'analyse des galeries ne suffit pas à rendre compte de cette division, c'est parce qu'elles ont une place limitée dans le paradigme classique. L'organisation économique qui régit cette forme artistique n'est pas fondée sur des galeries qui construisent la réputation, mais plutôt sur des commandes publiques, des ventes depuis l'atelier, ainsi que sur des marchands et des ventes aux enchères pour les œuvres historiques. La carte suivante, qui montre les concentrations des ateliers d'art traditionnel ainsi que des galeries d'art moderne et contemporain, rend compte de la division territoriale entre des mondes de l'art distincts (fig. 1).

La division entre la ville ancienne qui rassemble les ateliers d'artistes et la ville moderne qui attire les galeries contemporaines et modernes apparaît clairement. On peut y voir une permanence de logiques de localisation propres à chacun des deux groupes. Mais cette distinction s'explique aussi par l'importance qu'a pour les acteurs la proximité des ressources symboliques propres aux valeurs qu'ils défendent. Les artistes traditionnels restent donc proches des édifices religieux et impériaux historiques quand les galeries modernes et contemporaines préfèrent le voisinage d'édifices qui symbolisent la modernisation du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, dans des quartiers qui incarnent un idéal cosmopolite.

## **Les discours de l'art contemporain turc et leur ancrage**

On a vu que les pratiques artistiques relatives aux paradigmes classique, moderne et contemporain, se retrouvaient dans le monde de l'art d'Istanbul du fait d'un rapport avec l'extérieur marqué par le processus de modernisation. Plus qu'un processus de transformation interne au monde de l'art stambouliote, ces paradigmes

Fig. 1 : Localisation des ateliers d'art traditionnel et des galeries d'art moderne et contemporain à Istanbul



© Jérémie Molho

témoignent d'une appropriation spécifique de concepts qui représentent des sources de légitimation pour les acteurs locaux. Cependant, ces paradigmes ne peuvent constituer des outils d'analyse des différents courants du monde de l'art stambouliote en tant que tel. L'analyse quantitative des discours permet de mieux comprendre la spécificité du monde de l'art contemporain stambouliote<sup>6</sup>. Dans le but de déterminer les principales conventions qui participent à la construction de la valeur artistique à Istanbul dans la période contemporaine, nous avons analysé les discours des instances de consécration que sont les lieux d'expositions. C'est en effet à travers leur mode de justification, c'est-à-dire les valeurs sur lesquelles

6 Pour montrer clairement ses spécificités, il faudrait compléter l'analyse avec l'étude d'autres mondes de l'art qui ont joué un rôle important dans le développement des pratiques et des perceptions de l'art. C'est ce que nous avons fait dans un travail de thèse mettant en comparaison le cas de la France et celui de la Turquie (Birkan, 2016).



elles s'appuient, perceptibles notamment dans les objectifs qu'elles se donnent et les moyens qu'elles mettent en place, que l'on peut mettre en évidence le système de références commun à l'art d'aujourd'hui en Turquie. Pour cela, nous avons construit un corpus qui rassemble les textes de présentation des structures de l'art contemporain à Istanbul. Ce corpus a été soumis à une analyse quantitative à l'aide du logiciel Iramuteq<sup>7</sup>. Nous avons inclus dans l'analyse tous les lieux ayant pour activité principale le soutien à la production et/ou à la diffusion de la création plastique contemporaine. Nous avons eu recours à la carte de l'Art contemporain produite par le centre Aksanat<sup>8</sup>, présentant toutes les expositions organisées par les institutions et galeries de l'art contemporain, afin de répertorier ces structures. Dans le but de nous assurer de la prise en compte des galeries qui n'organisent pas systématiquement des expositions, nous nous sommes également référés aux parcours de l'art contemporain organisés par Tophane Art Walk et Artwalk Istanbul, qui proposent la visite des lieux de l'art contemporain dans le centre de la ville. Les revues et magazines d'art contemporain, telles que *RH+*, *Genç Sanat*, *Artist Actual*, *Artam Global Art & Design*, nous ont également aidé à compléter notre corpus, construit en anglais.

Pour analyser ces discours, nous avons utilisé la méthode de classification hiérarchique descendante sur un tableau croisant les formes pleines et des segments de texte, méthode mise au point par Max Reinert (1993). Le logiciel Iramuteq, qui prend en charge cette méthode, permet d'identifier les formes grammaticales utilisées dans les textes, et d'opérer une lemmatisation grâce à un dictionnaire intégré, une opération d'affinement qui ramène les formes verbales à l'infinitif et les différentes variétés d'un mot à leur forme singulière et entière. La méthode de classification se charge d'extraire les structures signifiantes d'un texte et d'étudier les distributions des mots dans les énoncés. Nous pouvons ainsi repérer les mots qui sont en général prononcés ensemble, ainsi que ceux qui s'opposent en formant une autre classe. Nous obtenons ainsi différentes classes qui s'opposent ou parfois se rapprochent. L'analyse factorielle de correspondance (AFC) réalisée à partir de cette classification descendante hiérarchique, permet de repérer les différents discours sur les deux axes les plus représentatifs de l'univers étudié, s'opposant selon différentes logiques. Elle permet de représenter la différenciation des structures, des noms et verbes employés par les lieux de l'art contemporain, en distinguant les différentes classes des mots utilisés les plus souvent ensemble. Nous intégrons dans cette analyse factorielle de correspondance les types de structures (galeries, centres artistiques, musées) afin de vérifier comment se distribuent les différents discours observables.

L'analyse factorielle des correspondances, qui recouvre 75,77 % de la variance, permet de distinguer quatre pôles : sur l'axe vertical, s'opposent les structures

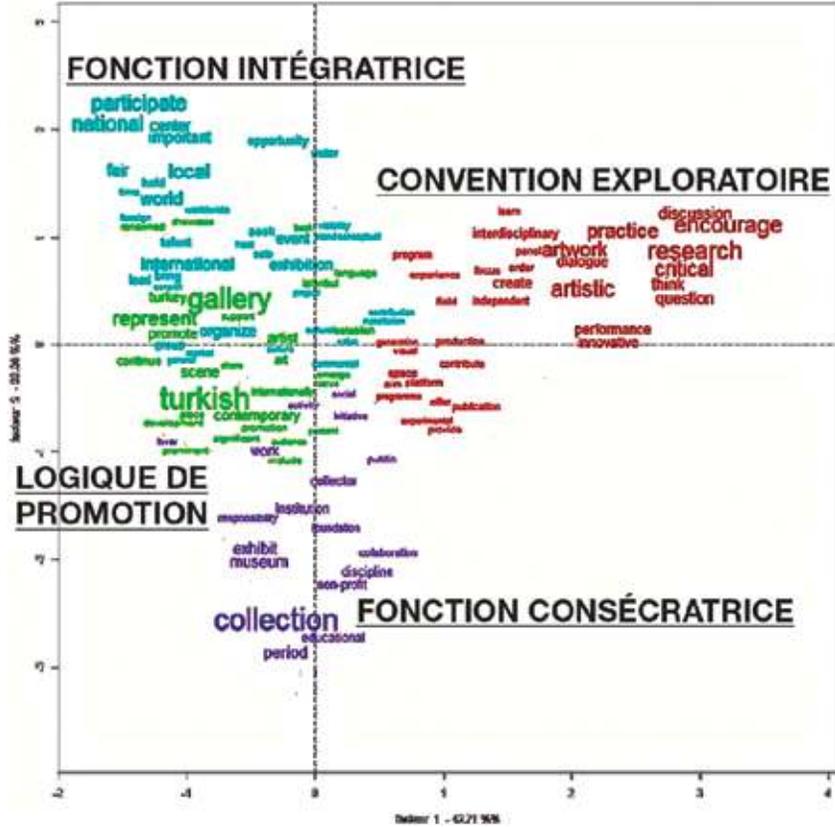
---

7 Développé au sein du laboratoire LERASS (Université de Toulouse 3), Iramuteq permet de réaliser des analyses statistiques sur des corpus de texte.

8 [<http://www.akbanksanat.com/sanat-haritasi>].

justifiant leurs actions par leur intégration au champ international de l'art, aux structures ayant pour objectif de participer à la consécration artistique; sur l'axe vertical, on observe une opposition entre la promotion artistique et la conception réflexive de l'art qui valorise les concepts plutôt que les caractéristiques formelles des œuvres (fig. 2).

Fig. 2 : Analyse factorielle des discours des lieux de l'art contemporain à Istanbul



© Ilker Birkan

Une partie des galeries et des institutions intègre dans leur discours justificatif le souci de relier le local et l'international. Il ne s'agit pas simplement de s'intéresser aux artistes locaux et aux artistes internationaux, mais de souligner l'importance accordée aux échanges internationaux. Ces structures justifient leurs actions en soulignant les *occasions internationales*<sup>9</sup> qu'elles proposent : à la fois économiques, en permettant aux artistes de *participer aux foires internationales*

9 Les termes en italiques sont ceux qui sont utilisés par les structures de l'art contemporain.



(la participation des galeries turques aux foires internationales est récente et encore relativement rare), et symboliques, en contribuant au rayonnement d'un quartier d'Istanbul, de la ville d'Istanbul ou encore de la Turquie. Le discours met en avant la fonction intégratrice de l'art.

Un autre discours, majoritairement soutenu par les institutions, place la collection au centre : on peut dans ce cas parler d'une fonction de consécration. C'est le cas des espaces créés par des collectionneurs. Le soutien au *développement de l'art contemporain* rencontre la valorisation d'une *collection* représentant les œuvres *majeures* de l'histoire de l'art. Ces structures s'adressent au public, plutôt qu'aux seuls acteurs du monde de l'art. Ce type de discours est fréquent dans des institutions, représentées par des fondations privées à but non lucratif, mais on le trouve aussi chez certaines galeries. Si la fonction intégratrice des structures citées plus haut est liée à des enjeux économiques (à travers la quête de renom pouvant bénéficier aux activités commerciales des galeries), certaines d'entre elles privilégient néanmoins cette vision civique de l'art.

L'analyse factorielle permet par ailleurs de repérer un discours propre au marché de l'art, partagé entre un idéal de rayonnement et une volonté de contribuer à la constitution de collections. Ce discours s'oppose à la conception réflexive des centres culturels et des galeries indépendantes, et met davantage l'accent sur la promotion des artistes et de la scène artistique turque.

En opposition à cette approche marchande, sur l'axe horizontal de l'analyse factorielle, on observe l'existence d'une approche réflexive propre aux institutions, mais aussi à certaines galeries qualifiées d'indépendantes dans le vocabulaire stambouliote. Cette approche réflexive fait apparaître deux conventions principales : l'exploration et l'interdisciplinarité. Une partie des acteurs du monde de l'art affirment ainsi leur volonté de favoriser l'émergence d'œuvres constituées autour de ces valeurs, alors que les autres structures ne mettaient pas en avant les critères d'évaluation des œuvres, hormis la renommée. Le souci de l'interdisciplinarité exprimé par certaines institutions et galeries relève notamment de la volonté d'offrir une légitimité aux disciplines plastiques les moins reconnues par le marché : installation, vidéo, performance... Ces deux conventions artistiques, exploratoire et interdisciplinaire, tendent à s'imposer dans un univers artistique où l'art contemporain ne s'est pas encore diffusé très largement, l'État, les collectivités territoriales et le système scolaire ne lui ayant pas encore accordé de réelle importance.

La cartographie des résultats de l'AFC (fig. 3) permet de mettre en évidence la distinction entre trois pôles dans les territoires du monde de l'art stambouliote. Nişantaşı représente un pôle plus orienté sur l'art national et sur une approche commerciale. On n'y trouve pas de structure investie dans une approche expérimentale et interdisciplinaire, mais davantage des galeries commerciales qui vendent des peintures ou des sculptures. Cela s'explique notamment par le fait qu'il s'agit d'un quartier de luxe où les prix de location d'espaces de galeries sont très élevés, ce qui empêche les galeristes de disposer d'espaces suffisamment vastes

Fig. 3: Cartographie des lieux recensés dans l'analyse factorielle



© Jérémie Molho

pour abriter des installations monumentales ou des performances. Le pôle de Beyoğlu est le plus divers et combine l'ensemble des types observés : il rassemble des galeries commerciales, organisations à but non lucratif, des institutions, mais aussi des structures alternatives. Ce territoire a été marqué par un processus de gentrification à partir des années 1990 et été investi par de multiples fondations culturelles ainsi que par la biennale d'art contemporain. Akaretler représente également une centralité pour l'art contemporain, mais on voit qu'à la différence de Beyoğlu, il n'a pas de dimension institutionnelle forte. Il s'agit en effet d'une opération immobilière où le promoteur a attiré les galeries en leur proposant des loyers préférentiels.



## Conclusion

Pour analyser la territorialisation du marché de l'art, nous sommes revenus sur l'histoire de l'art, des institutions et du marché, en identifiant des ruptures liées à des tournants généraux dans l'histoire du pays. Nous avons cherché à décrire les spécificités du développement historique des pratiques artistiques à Istanbul, tout en les mettant en lien avec les ruptures rencontrées par le monde de l'art à l'échelle globale. Pour comprendre son évolution, il convient de souligner deux ruptures qui diffèrent dans leur nature. La première opère un tournant radical entre le paradigme traditionnel et le paradigme modernisateur qui se forme avec l'introduction des pratiques artistiques nées dans les grandes capitales européennes. Ce paradigme remet en cause les normes stylistiques et les catégories précédentes. Il s'agit d'une rupture associée à une idéologie de la modernisation, portée par des instruments de politiques publiques visant à introduire de nouvelles pratiques et à les diffuser dans la population. Ceux qui restent fidèles à la tradition n'ont pas adopté l'organisation collective, la logique de promotion et de création organisée de valeur marchande que représente le système de galeries, malgré les nombreux ateliers d'art et commerces attenants qu'on trouve dans la péninsule historique et à Üsküdar. À l'opposé, le paradigme modernisateur, qui s'est développé au départ sur un modèle académique, a dû s'organiser de manière marchande dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Ce paradigme mêle l'art figuratif et les courants artistiques qui se sont construits contre ce dernier. C'est à Beyoğlu puis à Nişantaşı que vont se développer les expositions de cet art appelé localement *modern sanat* (art moderne). Les galeries qui exposent cet art qu'on préférera appeler « modernisateur », se multiplient dans les années 1980, privilégiant Nişantaşı, dans un contexte où l'art s'adresse à une élite restreinte, et où Beyoğlu est marqué par le déclin.

Alors que la première rupture est radicale, la seconde est progressive. Le paradigme contemporain s'approprie l'héritage du paradigme modernisateur, mais introduit un nouveau régime de construction des valeurs artistiques. Cette progression lente et brouillée conduit à l'adoption locale de la notion de *çağdaş sanat* (art contemporain) de *güncel sanat* (art actuel). Au sein de ce paradigme contemporain, de nouveaux acteurs entrent en jeu, les relations se formalisent, les médias se diversifient et l'internationalité devient la norme cardinale. Le paradigme modernisateur s'est manifesté notamment par une concentration de galeries à Nişantaşı. Mais les tenants d'une approche contemporaine ont cherché à se tourner davantage vers l'international, en s'offrant au regard des visiteurs étrangers qui fréquentent Beyoğlu. Les galeries, mais aussi les acteurs institutionnels se sont donc organisés ensemble pour faire de Beyoğlu le nouveau centre du marché de l'art stambouliote.

Les outils théoriques et méthodologiques proposés dans cet article peuvent permettre de poser les bases d'une alternative à un modèle centre-périphérie. A travers la sociohistoire des mondes de l'art, l'analyse lexicométrique des lieux actuels de l'art contemporain ainsi que la cartographie, nous avons insisté

sur l'ancrage et l'historicité de la scène artistique turque. Ces outils ouvrent de nouvelles perspectives pour analyser la production et la circulation de l'art en dehors du monde occidental.

## Références bibliographiques

- AKSOY A., 2009, « Zihinsel değişim ? AKP iktidarı ve kültür politikası », in A. Ince et A. Serhan (dir.), *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, Istanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- AKAY Ali, 2005, *Sanatin durumları*, Istanbul, Baglam yayinevi.
- ARTUN Ali, 2011, *Çağdaş sanatın örgütlenmesi : estetik modernizmin tasfiyesi*, Istanbul, İletişim.
- ATAGÖK Tomur et PLATT Susan, 2001, « The digestible other: the Istanbul biennial », *Third Text*, 15(55), 103-109.
- BAKBASA Ceyda, 2011, *İstanbul'un Kültür Ekonomisindeki gelişen sektörlerden biri: Görsel sanatlar*, [http://www.envanter.gov.tr/files/yayin/ISTANBULDA\_GORSEL\_SANATLAR.pdf].
- BECKER Howard, 1982, *Art worlds*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- , 1999, *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan.
- BEK Güler, 2014, "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam", SALT Yayınları, [http://www.saltonline.org/img/pdf/1970-1980\_Yillari\_Arasinda\_Turkiyede\_Kulturel\_ve\_Sanatsal\_Ortam\_scrd.pdf].
- BIRKAN Ilker, 2012, « L'Autre peut cacher un Nous. Influences des pouvoirs politique et économique sur l'art contemporain en Turquie », *Transcontinentales. Sociétés, idéologies, système mondial*, n° 12/13.
- , 2016, « Pourquoi l'art contemporain en Turquie ? Enquête sociologique à Istanbul, des Tanzimat à Gezi », *thèse de doctorat sous la dir.de Ali El Kenz, Yves Tertrais et Ali Akay*, Université de Nantes.
- BOICHOT Camille, 2013, « Les espaces de la création artistique à Paris et Berlin : entre pôle artistique et centralité urbaine », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement*, n° 19-20, p. 19-39.
- BOLTANSKI Luc et THÉVENOT Laurent, 1991, *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.
- BOURDIEU Pierre, 1984, *Homo academicus*, Paris, Éditions de Minuit.
- , 1992, *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil.
- ÇEVİK Nail Salman, 2008, « Günümüz Sanat Ortami Ve Küratör Kavrami Üzerine Bir Değerlendirme/An Appreciation About Modern Art Area And Curator Concept », *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (14).
- CHORON-BAIX Catherine et MERMIER Franck, 2012, « L'émergence de nouveaux marchés de l'art », *Transcontinentales. Sociétés, idéologies, système mondial*, n° 12/13.



- DUBEN İpek et YILDIZ Esra, 2008, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınlar.
- ELKINS James, 2007, *Is art history global?*, t. 3, Londres, Taylor & Francis.
- FAVELL Adrian, 2015, « The Contemporary Art Market in Galapagos: Japan and the Global Art World », in O.Velthuis et S. Baia Curioni (dir.), *Cosmopolitan canvases: The globalization of markets for contemporary art*, Oxford, Oxford University Press.
- FOUCAULT Michel, 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- GERMANER Semra (dir.), 2008, *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- GÖKTÜRK Deniz, Soysal, Levent et Tureli, İpek (dir), 2010, *Orienting Istanbul: cultural capital of Europe?*, Londres et New York, Routledge.
- HASGÜLER Solmaz Bunulday, 2013, *Türkiye de sanat üretimi 1975-2005*, Parsömen Yayıncılık.
- HEINICH Nathalie, 1999, « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le Débat*, vol. 104, n° 2, Paris, Gallimard, p. 106-115.
- , 2014, *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard.
- HOFFMAN Jens et PEDROSA Adriano, 2011, *İstanbul'u Hatırlamak*, İstanbul, IKSV & Yapı Kredi Yayınları.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, 2014a, « Uses and Abuses of Peripheries in Art History », *Artl@s Bulletin*, vol. 3, n° 1, article 1.
- , 2014b, « Ce que l'approche mondiale fait à l'histoire de l'art », *Romantisme*, n° 163, La Mondialisation, p. 63-78.
- KARACA Banu, 2010, « The art of integration: probing the role of cultural policy in the making of Europe », *International journal of cultural policy*, vol. 16, n° 2, p. 121-137.
- , 2011, « When duty calls...: questions of sensitivity and responsibility in light of the Tophane events », *Red Thread E-journal*, n° 3, article 6.
- KHARCHENKOVA Svetlana, KOMAROVA Nataliya et VELTHUIS Olav, 2015, « Official art organizations in the emerging markets of China and Russia », in O. Velthuis et S. Baia Curioni (dir.), *Cosmopolitan canvases: The globalization of markets for contemporary art*, Oxford, Oxford University Press.
- KOZLU Düriye, 2011, « Türkiye'nin 1990 Ve 2000'li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamina Genel Bir Bakış », *Journal of Turkish Art Research (JTAR)/Türk Sanatları Arastirmalari Dergisi (TSAD)*, vol. 1, n° 2, p. 147-160.
- KUBAN Dogan, 1982, *Türk ve İslâm sanatı üzerine denemeler*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- LEVEY Michael, 1975, *The world of Ottoman art*, Londres, Thames and Hudson.
- MADRA Beral, 2008, « The Hot Spot of Global Art: Istanbul's Contemporary Art Scene and its Sociopolitical and Cultural Conditions and Practices », *Third text*, vol. 22, n° 1, p. 105-112.

- MARCHART Oliver, 2014, « The Globalization of Art and the 'Biennials of Resistance': A History of the Biennials from the Periphery », *World Art*, vol. 4, n° 2, p. 263-276.
- MOLHO Jérémie, 2014, « Territorialisation d'un marché de l'art émergent : le cas d'Istanbul », *Belgeo* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2014, consulté le 09 novembre 2017. URL : [<http://belgeo.revues.org/13223>]; DOI : 10.4000/belgeo.13223.
- MONCEAU Nicolas, 1998, « Le mécénat culturel privé en Turquie », *Turcica*, n° 30, p. 225-252.
- MOREAU Odile, 2003, « Les ressources scientifiques de l'Occident au service de la modernisation de l'armée ottomane (fin XIX<sup>e</sup> - début XX<sup>e</sup> siècle) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 101-102, p. 51-67.
- ÖZ Alper Murat, 2013, « Sanat yönetimi açısından Maya Sanat Galerisi », *thèse de doctorat*, İstanbul Kültür Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Sanat Yönetimi Anabilim Dalı/Sanat Yönetimi Bilim Dalı.
- PELVANOĞLU Burcu, 2014, « Türkiye'de Galerıcilik. I », *Lebriz.com*, en ligne : [<http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR&sectionID=12&articleID=1269>].
- POLO Jean-François, 2015, « The Istanbul Modern Art Museum: An Urban Regeneration Project ? », *European Planning Studies*, vol. 23, n° 8, p. 1511-1528.
- REINERT Max, 1993, « Les 'mondes lexicaux' et leur 'logique' à travers l'analyse statistique d'un corpus de récits de cauchemars », *Langage et Société*, 66, 5-39.
- SENI Nora, 2009, « Le mécène, un acteur méconnu de la ville. Istanbul à l'heure des musées privés », *Transcontinentales, Sociétés, idéologies, système mondial*, n° 7, p. 105-128.
- SILVER Daniel, CLARK Terry Nichols, et NAVARRO YANEZ Clemente Jesus, 2010, « Scenes: Social context in an age of contingency », *Social Forces*, 88(5), p. 2293-2324.
- TANSUG Sezer, 1986, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- VELTHUIS Olav et CURIONI Stefano Baia (dir.), 2015, *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, Oxford, Oxford University Press.
- YARDIMCI Sibel, 2007, « Festivalising difference: Privatisation of culture and symbolic exclusion in Istanbul », *EUI Working Paper RSCAS*, 35.



