

Expositions globales et contextes nationaux — étude de cas: Istanbul

– Beral Madra

Wir sind alle für Kommunikation engagiert, weil wir unser Dasein zum Tod nicht annehmen können. Wir müssen die Unsterblichkeit im anderen suchen, sollen wir das Wissen vom eigenen Tod ertragen. Aus diesem Suchen nach Unsterblichkeit ist die kodifizierte Welt (die Welt der Kultur, des Geistes, der Bedeutung, der Verneinung der Entropie) entstanden.
—Vilém Flusser¹

J'aimerais aborder dans ce texte l'évolution et les structures de l'art contemporain en Turquie, dans le Caucase du Sud, au Moyen Orient et en Asie Centrale, des années quatre-vingt à nos jours, dans le contexte de la rupture avec le modernisme, de l'effondrement du système de la guerre froide et l'émergence de la mondialisation.

Il faut examiner le milieu de l'art contemporain d'Istanbul car il est devenu depuis les années quatre-vingt-dix le principal centre de production et diffusion de l'art contemporain de cette région, ainsi que les villes de référence des scènes de l'art contemporain des autres zones mentionnées. Il me semble que l'un des principaux objectifs de cette rétrospective d'art contemporain est de produire un fond commun et solide, des visions et des objectifs qui pourraient contribuer à une meilleure communication entre ces scènes artistiques.

Cette région a subi ces trois dernières décennies des transformations politiques et économiques considérables, des guerres locales et des chocs culturels, faisant souffrir, se révolter, et, espérons-le, libérant les sociétés et les individus. Ce fut un processus cinglant qui, par exemple, a récemment refait surface avec le dit « printemps arabe. » D'ailleurs ce texte est publié dans une période critique pour la région, au moment où des peuples ont pris conscience de leurs pouvoirs, engageant un processus de démocratisation prometteur qui modifie le statut des États et des gouvernements. Il est bien sûr irréaliste de penser que les artistes contemporains et leur production critique sont la priorité des engagements présents de ces sociétés ; pourtant, l'accumulation de théorie, de pratique et de matériau d'art visuel a imprégné non sans habileté les appréciations et les consciences des peuples. L'Égypte, l'un des pays sous tension de ces bouleversements, a surpris le monde de l'art contemporain lors de la 54^e Biennale de Venise en consacrant son pavillon à Ahmed Basyony, tué le 28 janvier 2011 à l'âge de trente-deux ans sur la place Tahrir. C'était la première fois que l'on voyait une présentation non officielle dans ce pavillon.

Je voudrais également exprimer ma conviction quant à l'influence que les artistes contemporains peuvent avoir sur les sociétés traditionnelles— en appliquant dans cette géographie particulière de nouvelles façons de penser, une nouvelle démocratie et liberté d'expression à travers leurs stratégies et leurs formes de production artistiques multidisciplinaires. Et bien qu'ils soient pour l'instant peu visibles dans les politiques culturelles officielles de leur pays, leur contribution est indéniable.

Au sein de ce contexte sociopolitique et géographique, il vaut la peine d'examiner trois sujets : la conscience et la perception du public quant à des questions de concepts d'art contemporain, de formes et d'esthétique ; l'approche et la position des experts et des institutions d'art contemporain locaux et internationaux; les infrastructures, les systèmes et les phénomènes d'art contemporain liés à ces industries culturelles émergentes, illustrant actuellement tous les traits distinctifs de la *Dialectique de la raison et l'industrie culturelle* d'Adorno ainsi que les interprétations de *La société du spectacle* de Debord.

Istanbul et la quête internationale

La position de la Turquie dans cette géographie est emblématique au sens où, en deux cents ans, elle a connu la modernisation et la démocratisation, ainsi qu'une transformation notable d'une culture traditionnellement verbale à une culture visuelle post-moderne. L'introduction de cours de dessin en perspective dans les écoles d'ingénierie du XVIII^e siècle et l'émergence de la photographie, à l'époque où le Sultan Mahmut II ordonnait en 1830 que l'on accroche ses portraits dans les bâtiments officiels, marquent le début de ce processus, ainsi que la rupture épistémologique conséquente avec le principe d'interdiction de la représentation figurée. Le modernisme, en accord avec des mouvements comme l'impressionnisme, le cubisme, le réalisme social et l'expressionnisme abstrait, réalisé par des générations d'artistes dans l'utopie de l'état-nation, a duré jusqu'au milieu des années quatre-vingt, et cette production est présente dans les musées de sculpture et de peinture ainsi que dans certaines collections privées et nationales.

Années 1980 : La décennie de transition

L'intervention militaire et la constitution antidémocratique des années quatre-vingt n'ont pas atténué l'enthousiasme de la Turquie de dissoudre son homogénéité nationale et de rompre avec le capitalisme d'État. Les opportunités économiques, l'émergence et l'élan des technologies de la communication électronique — la télévision s'est développée au début des années cinquante — et une immigration constante des zones rurales en direction des villes a modifié la structure des classes modernistes et élitistes — de la classe moyenne, des travailleurs et des populations rurales vers une structure plus hétérogène d'origine rurale, plus réceptive au consumérisme. Cela a produit un nouvel amalgame de culture, mettant en avant la culture populaire, les médias de masse et l'industrie du spectacle, en faisant par là même de l'ombre aux productions de grande culture moderniste. Les nouvelles classes urbaines se sont retrouvées face au dilemme d'abandonner leur culture traditionnelle, leur identité ethnique et leur vie naïve ou de résister aux transformations éprouvantes de la rapide expansion des villes ; bien évidemment la résistance a produit des formes de conservatisme extrême et de fondamentalisme religieux. De 1960 à 1990, deux générations d'artistes, d'écrivains et de performeurs ont assisté à la fin du modernisme à des degrés divers d'intensité et à la naissance du postmodernisme dans un renouveau et le mélange des genres des traditions, de la culture populaire, de la nostalgie et du kitsch.

Jusqu'en 1990 la Turquie n'avait aucune communication culturelle significative avec ses voisins orientaux et occidentaux, en raison d'une polarisation politique, même si en Russie soviétique et dans l'ex-Yougoslavie, la transition de la modernité à la postmodernité s'était déroulée durant les mêmes trois décennies. Les fondations du postmodernisme et la transition vers la mondialisation reposaient sur un contexte d'art conceptuel, d'installations et de performance. Le conceptualisme moscovite émergea à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, alors que l'art conceptuel s'installait plus à l'ouest. Il fut le premier mouvement artistique soviétique de résistance à l'art officiel, questionnant le statu quo de la vie sociale et du nationalisme². En ex-Yougoslavie le mouvement débuta en Croatie dans les années soixante-dix, et en Slovénie³ dans les années quatre-vingt. L'art conceptuel est simultanément en Turquie et présente des similarités avec ses voisins du bloc soviétique. Le postmodernisme a pris place hors de l'ordre politique imposé par une junte, un consensus social confus et une manière très traditionnelle de voir et percevoir l'art. Durant cette période la Turquie était le seul pays islamique à connaître le développement de formes d'art contemporain et la transformation visuelle du modernisme au postmodernisme ; dans le monde islamique l'art conceptuel, les installations et les formes d'art apparentées n'ont émergé que dans les années quatre-vingt-dix⁴.

Au sein d'une telle géographie, en raison de conditions prohibitives mises en œuvre par les autorités politiques, ce changement n'a pas été suffisamment documenté et n'a jamais été relaté à sa population. Les conditions de polarisation mondiale ont retardé jusqu'à la moitié des années quatre-vingt-dix le développement d'une théorie comprenant et évaluant cette production non-occidentale.

Et pendant ce temps-là autant les sociétés locales que les experts de l'art international n'ont pas du tout su percevoir les diverses évolutions en Turquie et chez ses voisins soviétiques. Dans ce contexte nous ne pouvons être que redevable à ceux qui ont décrit et analysé cette production au travers de leur recherche et dans leurs essais.

Années 1990 : les vents de la mondialisation

La scène de l'art international n'a fait preuve d'intérêt pour l'art des pays de la dite périphérie qu'après 1990, lorsque les philosophes, les universitaires et les théoriciens postmodernes de l'occident sont parvenus à modifier le propos moderniste, la réflexion eurocentriste et la dichotomie « centre/périphérie. » Les identités ethniques, les cultures locales ainsi que les activités subversives, protagonistes et les productions post-media ayant observé les diverses formes de la vie quotidienne ont alors suscité un l'intérêt.

Lorsque les vents de la mondialisation ont atteint la Turquie au milieu des années quatre-vingt-dix, la scène artistique était prête au changement, grâce à la Biennale d'Istanbul qui avait intégré dès 1987 un nouveau concept, en s'appuyant sur l'artiste et son travail plutôt que sur des présentations de caractère national. Lors de cette période, les institutions de l'art contemporain des pays européens dont les populations comportaient d'ailleurs des groupes minoritaires non négligeables modifièrent leur politique de programmation en intégrant des artistes et des curateurs non-européens et en créant de nouveaux financements privilégiant les projets multiculturels. A la suite de l'exposition « Les Magiciens de la Terre » au Centre Georges Pompidou en 1989 et son projet controversé où la tension entre le centre et la périphérie était manifeste, on assista à quelques tentatives d'inclure la « périphérie » ou « l'autre » au sein de l'histoire de l'art contemporain. Il y eut l'exposition « Europe Unknown » à Cracovie, conduite par Anda Rottenberg en 1991, l'exposition « Aperçu 93 » lors de la 45^e Biennale de Venise dirigée par Achille Bonito Oliva, et « Modernities and Memories, Contemporary Art from Islamic Countries », exposition conçue par des commissaires de culture islamique au sein de la 47^e Biennale de Venise. Ces expositions annonçaient la disparition des concepts de « centre » et de « périphérie », l'épuisement des modèles modernistes, en soutenant la présence des « cultures locales. » En fait, l'art contemporain innovait en matière de communication et d'appréciation en laissant loin derrière l'éclectisme moderniste pour entrer dans un nouveau monde de réciprocité relationnelle mondiale. Un nouveau profil d'artiste et d'expert de l'art plus complexe émergeait de ce contexte novateur, comportant des vocations contradictoires d'itinérant, d'entrepreneur, d'explorateur, d'activiste, d'analyste, de lobbyiste et d'autorité.

Des artistes, quelques curateurs et des galeries, tous basés à Istanbul, dépassèrent les dichotomies gouvernant le système de la production artistique et favorisèrent la communication et la collaboration internationale, à la suite de la transition du capitalisme d'État au capitalisme libéral du milieu des années quatre-vingt. Un groupe d'artistes dissidents, diplômés des universités Mimar Sinan et Marmara, les deux seules universités de cette période comportant des départements d'art, intégrèrent très vite l'art conceptuel, l'art minimal, l'art objet et l'installation dans le cadre d'une série d'expositions intitulée « Groupe de l'art turc d'avant-garde. » Ils initièrent là non seulement des formes d'art postmoderne en ouvrant la voie à de nouveaux concepts, formes et esthétiques mais aussi de manière décisive à la liberté d'expression ainsi qu'à la subjectivité. Cette production, entièrement séparée du système culturel officiel et des aides publiques, était financée par des galeries (Maçka Sanat, BM Contemporary Art Center, Galerie Nev) et quelques sponsors. Lors de la 12^e Biennale d'Istanbul j'ai organisé une exposition qui reprenait la production de ces années quatre-vingt et quatre-vingt-dix⁵.

Années 2000 : l'ascension de l'art contemporain comme entreprise

Les scènes de l'art contemporain doivent être plus identifiées aux villes dont elles proviennent qu'aux pays auxquelles elles appartiennent. Même si l'économie et les politiques de la mondialisation sont

omniprésentes, les villes et leurs populations hétérogènes créent un sol fertile pour l'art contemporain. Istanbul est sans aucun doute l'une des villes les plus significatives dans ce contexte. Les artistes trouvent dans la vie quotidienne, dans les continuelles transformations et les agressions toujours présentes de cette ville complexe des inspirations et des thèmes de travail à analyser, examiner et interpréter, en contribuant ainsi à la conscience du peuple et aux processus démocratiques.

Lié à arrière-plan que nous venons d'évoquer, Istanbul a deux visages, l'un d'eux est tourné vers la concurrence, les exigences, les réalisations et les reconnaissances de l'industrie culturelle mondialisée, produisant dans ces circonstances de l'enthousiasme, de la vigueur et une force d'initiative. Cette approche positive est encouragée par la stabilité de la valeur économique des œuvres d'art dans les marchés locaux et internationaux ainsi que par des événements et des collections d'art contemporain qui sont une marque de qualité et d'excellence pour les entreprises et le monde des affaires qui y participent. Le matériel physique conséquent des musées, galeries, collections, expositions, événements est la preuve de la réalité de cet effort⁶.

L'autre visage concerne les réalités sociopolitiques et économiques et peut être perçu et connu à travers les œuvres de trois générations d'artistes à partir de 1980, et par l'art local, la critique culturelle et les études publiées depuis. L'une d'elle écrite par Dr. Dragan Klaić s'intitule *Istanbul's Cultural Constellation and Its European Prospects* — un rapport commandé par le Lab for Culture⁷. Ont par ailleurs été publiés ces dix dernières années de nombreuses thèses de doctorat, des livres et des essais sur l'art contemporain et la culture d'Istanbul.

Depuis le début des années quatre-vingt-dix jusqu'à maintenant, en lien avec les transformations liées à la mondialisation dans le domaine de l'économie, la politique et les technologies de l'information, la scène de l'art contemporain d'Istanbul présente un contenu nouveau et une expansion réelle, à la suite du libéralisme économique, de l'entreprise privée, et des projets en collaboration avec des centres d'art contemporain. Dans cette évolution Istanbul est l'une des premières capitales non-européennes qui a donné la priorité à la création d'infrastructures favorisant un échange culturel et artistique multidisciplinaire, et La Biennale d'Istanbul en est un des exemples les plus efficaces. Durant ces années-là, non seulement en Turquie, mais dans toute la région, la production artistique a profité du mélange et croisement des activités mais également de l'immigration autant légale qu'illégale. Évidemment, la volonté de découvrir un grand nombre d'artistes, de curateurs et d'institutions provenant des pays européens et l'investissement et les opportunités d'emploi liés à une industrie culturelle florissante ont été au début des sources d'intérêts supplémentaires.

Les artistes d'Istanbul, et leurs formes d'art et d'esthétique pour la plupart dissidentes — traitant des problèmes ethniques, des dilemmes de l'état-nation, des problèmes de genre, des violations des droits de l'homme et des crimes d'honneur, ont été invités par des institutions et des galeries prestigieuses des pays européens et ont même contribué à l'altération de la position eurocentrique pour un point de vue plus empathique. L'Allemagne a joué un rôle important dans cette ouverture en raison du respect qu'elle accorde à sa population émigrée d'origine turque. Quant aux curateurs, ils se sont souvent rendu à Istanbul pour des raisons de découverte, de curiosité et d'inspiration, ou pour des raisons matérielles, des artistes motivés ou des initiatives d'artistes tournées vers l'échange culturel. L'exemple le plus significatif de cet échange est la bourse de résidence à Istanbul du Sénat berlinois, qui a débuté en 1987. J'accompagne ce programme depuis 1995, ayant reçu plus de soixante artistes. D'autres pays européens ont depuis 2005 établi des résidences d'art permanentes ou temporaires en partenariat avec des institutions comme la Plateforme Garanti (jusqu'en 2010), les Manzara Perspectives⁸ et leur projet *A room for the young art scene in Istanbul*.

L'esthétique liée à ces œuvres d'art dissimule une certaine résistance aux impératifs micro et macro politiques et économiques. Lorsque nous considérons la production d'art et les manifestations d'industrie culturelle dans un contexte d'intégration européenne à un niveau local et régional, nous pouvons remarquer qu'il persiste des conflits frontaliers au sein de l'histoire, la tradition, la mémoire,

au niveau de frontières ethno-culturelles et dans les systèmes culturels et artistiques. Malgré l'empathie mutuelle et les partenariats entre artistes locaux et internationaux et les experts culturels, il y a beaucoup d'évitement dans l'intégration et la reconnaissance de structures ne correspondant pas à la réalité d'une industrie culturelle en constant développement, avec une importance accordée à l'art d'entreprise et au branding plutôt qu'à la programmation publique et le soutien de projets individuels créatifs. Les infrastructures d'art et de culture existantes, tels que l'éducation d'art et de design, la Biennale, des galeries d'entreprises et privées, le marché de l'art local, les publications, etc. font toujours preuve d'un manque de communication intensive et durable avec leur équivalents européens. Ils ont besoin d'aides de l'Etat dans leurs tentatives d'intégrer la concurrence internationale.

Le phénomène des femmes artistes

La présence féminine sur la scène artistique turque est importante et marque un progrès notable depuis le début des années quatre-vingt. Leur image est plus visible depuis les années quatre-vingt-dix, quand la Turquie a sollicité son intégration dans l'UE. L'opinion générale sur l'image des femmes dans les régions islamiques définit la femme comme voilée ou non-voilée. Le 8 mars 2001, à l'occasion de la journée internationale de la femme, j'ai organisé une exposition de femmes artistes à Sofia, en Bulgarie ; et même là les gens étaient surpris de voir des femmes artistes produisant des œuvres dissidentes. Ma dernière exposition sur le sujet a été réalisée en 2009 à l'occasion des cérémonies du jumelage des villes Berlin-Istanbul sous le titre de « I want the world under my feet, not the paradise ! » et présentait les œuvres les plus radicales de quatorze artistes reconnues⁹.

La majorité des œuvres produites par des femmes en Turquie et dans la région reflètent la difficile situation des femmes au sein de sociétés totalitaires et patriarcales. L'expansion de la pensée postmoderne et le comportement de deux générations n'ont pas été suffisants pour transformer l'élite moderniste, le statu quo traditionnel et les jugements stéréotypés : les femmes doivent continuellement aller de l'avant. Pour certains groupes marginaux de femmes — roms, prostituées, victimes du trafic humain, jusqu'aux femmes des zones rurales et les ouvrières — l'activité des femmes artistes avec leurs œuvres semi-documentaires ou fictives est d'une très grande importance, même si ces groupes de femmes ne font pas partie de leurs publics. Le contenu de ces œuvres, questionnant et examinant le statu quo et la dissémination de ce contenu à travers un langage visuel, est devenu un outil conceptuel de démocratisation.

Istanbul 2010 : Capitale européenne de la culture

Dans ce contexte, le projet de Capitale Européenne de la Culture ECOC Istanbul 2010 présentait un modèle de collaboration entre états, gouvernements locaux, secteur privé et société civile. Le Conseil des Arts Visuels a présenté un cadre modèle proposant aux artistes professionnels et au secteur de l'art une infrastructure stable et durable. Le modèle visait principalement le problème courant de l'industrie culturelle se consacrant plus à des « activités d'exposition » qu'à la « production d'œuvres d'art », détournant par conséquent les ressources financières de la création individuelle. L'excellence et la diversité de la création, connectant les individus aux arts, et aidant le secteur de l'art étaient ainsi les objectifs principaux des projets d'exposition, d'ateliers, de conférences et de séminaires. De 2008 à 2010 le Conseil des Arts Visuels a conseillé, facilité, et mis en œuvre tous les projets et activités artistiques ainsi que théoriques conçus par des universités, des ONG culturelles, des centres d'art du secteur privé, des galeries et des initiatives d'artistes ; en fournissant et en aidant des ateliers d'artistes, avec du matériel et des technologies essentielles pour la production d'art interdisciplinaire et en favorisant une programmation en direction des publics de toute origine afin de leur donner l'opportunité de participer et de bénéficier d'un panorama d'expériences artistiques le plus étendu possible. Trois projets ont été réalisés de manière exemplaire : *Lives and Works in Istanbul* a invité six artistes européens de renom — Remo Salvadori, Antoni Muntadas, Victor Burgin, Peter Kloger, Danac Stranou et Sophie

Calle—à vivre et travailler à Istanbul, et collaborer avec des artistes locaux. *Portable Art* a programmé des expositions d'art contemporain dans les 40 districts d'Istanbul, via les infrastructures des municipalités de ces districts. Onze commissaires d'expositions et plus de deux cents artistes ont participé à la production d'expositions, de performances et d'ateliers.

Durant ces années liées à la Capitale Européenne de la Culture ECOC (2007–2010) six cents projets ont été exclusivement financés par l'État turc comme investissement dans l'intégration de la Turquie à l'Union Européenne.

L'art contemporain et l'industrie culturelle d'Amman, Athènes, Bakou, Beyrouth, Belgrade, le Caire, Ljubljana, Sofia, Thessalonique, Tbilissi, Erevan, Zagreb

En Turquie les moments les plus considérables de production artistique ont eu lieu conjointement avec des événements artistiques de grande envergure tels que la Biennale et des expositions internationales équivalentes, des programmes de résidence, des projets en réseau, multiculturels et multidisciplinaires, et par un mouvement nomade d'artistes dans l'ombre des réalités sociopolitiques et économiques depuis 1980. Des réalisations équivalentes dans le Caucase du Sud, le Moyen-Orient, le Sud et l'Est de la Méditerranée ainsi qu'en Asie Centrale ont fait suite à la première guerre du Golfe et la chute de l'empire soviétique. Dans les années quatre-vingt-dix, Istanbul était presque prête à communiquer et collaborer avec ses villes voisines au potentiel artistique telles que Amman, Athènes, Baku, Beyrouth, Belgrade, le Caire, Ljubljana, Sofia, Thessalonique, Tbilissi, Erevan et Zagreb. En effet, des expositions collectives, quelques résidences, ateliers et conférences ayant eu lieu depuis la fin des années quatre-vingt-dix avaient constitué un réseau. Et cela même si les scènes artistiques de ces villes sortaient à peine d'un système de production contrôlé par l'État, et que la collaboration ou l'échange entre les artistes et les experts n'était pas loin de se réaliser grâce à un altruisme mutuel et des initiatives courageuses. Dans les années quatre-vingt-dix, l'ex-Yougoslavie connut des troubles dramatiques qui divisèrent le pays en des républiques indépendantes en termes ethniques et culturels, et ce n'est qu'au début des années 2000, par le parrainage et les conseils de l'Open Society et des initiatives individuelles, qu'une production d'art contemporain se basant sur les mouvements conceptuels des années quatre-vingt put voir le jour hors de ce traumatisme. Entre-temps, la transition du capitalisme d'État au capitalisme libéral avait influencé les concepts, les formes et l'esthétique de la création artistique, de telle manière que les artistes avaient trouvé une nouvelle position dans la société en tant qu'instigateurs de tendances, entrepreneurs, comme des créateurs servant les besoins de l'industrie culturelle. En outre, la recherche par l'artiste de vérité, des droits de l'homme, d'une pensée alternative, de bien-être mental et spirituel de la société eut des répercussions sur les milieux intellectuels de ces pays. La plupart des initiatives d'art visuel mises en œuvre depuis 1998 avaient produit une reconnaissance internationale et s'étaient distinguées par leurs programmes durables et visionnaires. New Art Union, Caravansarai, Artisterium (le Centre de coordination globale de la culture et de l'art—CGCCA et le Centre de recherches visuelles, 2008) à Tbilissi, Aliminium, la Biennale de Baku, l'Université d'été pour curateurs créée par l'AICA-Arménie (2005) à Erevan, Darat al Funun et Makan (House of Expression) à Amman, *Homeworks* organisé par Ashkalalwan, la Fondation de l'image arabe, Zico House et le centre d'art de Beyrouth (BAC), la galerie Townhouse, le Contemporary Image Collective au Caire et à Alexandrie, le Contemporary Arts Forum (ACAF) ainsi que le festival de photographie Issa Touma à Alep (VERIF Aleppo) en sont les principales initiatives novatrices.

La nature et les effets des expositions mondiales

De mon point de vue, qui inclue vingt-cinq ans d'expérience dans le réseau de montage d'expositions dans un entre-deux géographique et culturel—Sud-Est de l'Europe, Caucase du Sud, Moyen-Orient, Est de la Méditerranée—partant d'une communication proche de zéro, pour se retrouver plusieurs

années plus tard dans le *curating* international, les dites expositions internationales multiculturelles ont énormément contribué à étendre le réseau et les échanges entre des scènes de l'art de structures totalement différentes. La programmation de ces types d'exposition dans des lieux liés à des régions ou des villes ont également joué un rôle dans l'atténuation de l'autorité des expositions modernistes et bureaucratiques, s'appuyant sur des idéologies et des systèmes étatiques locaux et nationaux et des proclamations eurocentriques du xx^e siècle.

Dans ces conditions de mondialisation, les artistes et les œuvres sont constamment en mouvement — autant que puissent le permettre les restrictions de visa — et les possibilités de médiation d'un espace virtuel comme internet contribuent à cet échange de production et de pensée visuelles et créatives. Durant presque une décennie les expositions et les événements apparentés tels les colloques et les ateliers organisés dans le Sud-Est de l'Europe, au Moyen-Orient et dans le Caucase du Sud, en collaboration avec les institutions et les fonds européens, ont reflété de façon significative cette nécessité de communication et d'appréciation non seulement entre des créateurs cherchant de nouveaux publics, mais aussi entre des systèmes culturels distincts exposés aux évolutions politiques et économiques, cherchant de nouveaux alliés et partenaires dans le but d'aborder et d'accomplir le mieux possible une tâche d'une telle importance.

L'intense échange artistique dans la région, dont Istanbul est l'un des premiers centres prospères, au sein d'une industrie culturelle dominée par l'occident, se compose d'expositions multilatérales, de tables rondes, de rencontres, de colloques ainsi que de résidences d'artistes. Ces activités ont été initiées assez tôt avec le soutien des institutions européennes par des curateurs locaux en avance sur leur temps et des curateurs internationaux curieux. Je dois ajouter ici que ces interactions s'opèrent entre les institutions européennes officielles ou semi-officielles et des individus, des initiatives privées ou publiques provenant des régions susmentionnées. Et les politiques culturelles étatiques de la région étant encore sous le joug d'idéologies bureaucratiques modernistes, les plus hautes sphères du marché de l'art international émettent toujours quelques réserves à s'engager dans ces pays. Pourtant, on ne peut pas dire que le marché de l'art n'influence pas le désir des curateurs d'y organiser des expositions. Et même si organiser la Biennale d'Istanbul avec des budgets réduits et un manque d'infrastructures n'est pas une tâche de tout repos, il est plus prisé de nos jours pour un artiste ou un curateur d'exposer à Istanbul.

Pour l'instant, les expositions sont devenues de plus en plus compliquées, sophistiquées, et plus soutenues, en raison de l'aide et de l'intérêt des sponsors, des entreprises et des collectionneurs, qui utilisent la presse et les médias pour promouvoir leur investissement. Si nous ramenons cela aux expositions internationales des dix dernières années, il est indéniable que les expositions internationales du type biennale ou manifestation institutionnelle de grande ampleur qui ont été organisées par des curateurs de l'Union Européenne ou des États-Unis ont profité aux pays absents du fait qu'ils étaient partie prenante du jeu ; pourtant, ces expositions ont même temps été labellisées « communication multi-culti » ou « marketing ethnique », ce qui a été à son tour farouchement critiqué par les curateurs et les critiques d'art de la région.

Dans son discours au Congrès de l'AICA à Stockholm et Malmö en 1994, Julia Kristeva a déclaré que l'art contemporain est au cœur de la spéculation, du commerce, de la société du show business, et de ce qui est connu depuis la chute du mur de Berlin sous le nom de Nouvel Ordre Mondial¹⁰. Comment mesurer cela, une dizaine d'années plus tard, dans le cadre des expositions internationales.

Nous ne pouvons contester les avantages du Nouvel Ordre Mondial dans ce qu'il libère et accroît les échanges artistiques et culturels entre les territoires qui auparavant ne pouvaient pas communiquer ensemble. Évidemment, il y a une tentation toujours grandissante de découvrir de nouvelles scènes artistiques, comme probablement un éternel héritage de l'orientalisme, et apparemment en raison de l'étrange effervescence de la production d'art contemporain et de l'omniprésence mondiale du marché de l'art. Mais dans le Nouvel Ordre Mondial ou à l'époque de la mondialisation, des allégeances ou des attributions multiculturelles, mais aussi de la dissémination de l'image numérique,

l'interaction entre artistes, institutions privées et officielles, galeries, marchands d'art et le public sous le charme de ces dispositions nouvelles, est extrêmement complexe et leurs relations semblent souvent aussi tendues qu'ambiguës.

Kristeva précise que la situation est telle que « l'aspect essentiel de l'art et la culture européens, la culture et l'art de la révolte, est menacée » et dit que « nous sommes submergés par la culture du divertissement et de la performance. » Je pense que la raison de ces dispositions complexes et de ces relations tendues est bien cet état de *submersion* de l'art et de la culture de la révolte. La révolte, qui incorpore aussi la résistance, est toujours l'essence de la production d'art et d'expérience esthétique interprétée par la critique pour le public. Kristeva dit également que « la révolte est une partie intégrante du principe de plaisir ; et sans ce plaisir les manifestations et les performances ne peuvent nous satisfaire entièrement. »

Dans cette configuration, lorsque le divertissement et/ou la culture du spectacle standardisée ayant une immense valeur économique au sein du capitalisme mondial interfère, en manipulant l'art et la culture de la révolte, le public ne perçoit plus aucun plaisir, ni esthétique ni visuel. Le paradoxe est que de nos jours, la production d'art, dans le sens d'une pensée visuelle critique, est extrêmement dépendante de l'entreprise privée, tentée d'en user ou d'en abuser comme d'un ordinaire outil de promotion, ou comme l'une des composantes d'un événement culturel.

Par conséquent, les sociétés contemporaines semblent accorder une valeur non capitale à l'art. Elles valorisent la culture lorsqu'elle joue un rôle pratique ou divertissant dans la vie de tous les jours. En fait, les sociétés de notre région semblent avoir un vrai problème avec l'idée de l'art pour l'art, ou d'une culture en tant que telle. Le public considère l'art et la culture comme des éléments significatifs seulement lorsqu'ils remplissent une autre fonction, comme une amélioration économique, une éducation sociale ou un bienfait thérapeutique pour l'individu. De la même façon, les œuvres d'art sont bien plus prisées et récompensées pour leur valeur d'investissement que pour leur valeur intrinsèque.

Et puisque rien n'a changé depuis le discours de Kristeva, au sens où l'industrie du divertissement ne cesse de revendiquer ses droits dans le domaine de l'art et de la culture, et que le monde se trouve dans l'une des pires situations depuis la guerre du Golfe, le 11 septembre et la guerre d'Irak, et à la suite maintenant du printemps arabe, nous devons repenser et reformuler le contenu et la forme des expositions internationales dans le cadre de ce nouveau contexte. Nous devons trouver des stratégies moins sophistiquées, plus proches des artistes et plus élémentaires afin de raviver la capacité de l'art d'être l'intermédiaire entre des cultures différentes et les politiques culturelles actuelles. En tant que curateurs ou critiques d'art nous devons déterminer les limites du marché de l'art par notre propre pratique de discours politiquement, culturellement et éthiquement correct. Dans ce contexte nous devons travailler et collaborer aussi bien avec des artistes qu'avec des théoriciens. En tant que curateurs et critiques d'art du monde islamique, nous ne devrions pas oublier non plus que notre travail dépend du processus démocratique, ce qui voudrait dire alors que nous avons la tâche de communiquer, et en fin de compte de collaborer avec les partis et les acteurs politiques.

La présence d'artistes des pays islamiques a valorisé la plupart des expositions depuis une vingtaine d'années, particulièrement les biennales et des événements culturels comme la Biennale de Venise, la documenta de Kassel, et les expositions des grands musées européens et des capitales américaines. La manifestation de multiculturalisme de ces expositions, par leur combinaison de diversités et de particularités religieuses, ethniques ou traditionnelles, a transformé l'attitude souveraine des institutions, galeries, experts d'art et collectionneurs européens. Des pays européens précurseurs de cette évolution comme l'Allemagne et les Pays-Bas ont pressenti l'impact constructif et fortifiant d'inclure la création contemporaine islamique. Plus tard d'autres pays européens se sont joint aux festivités. S'il est un paradoxe non moins positif c'est que des ruptures politiques de grande importance comme les bouleversements voire les guerres ont suscité un désir et une préférence pour la communication et le dialogue par le biais de l'art et la culture. Par exemple, au Moyen-Orient, les artistes eurent un accès

étonnant dans le milieu de l'art international à la suite de la deuxième guerre du Golfe, et le conflit des Balkans a suscité l'intérêt des intellectuels et des artistes européens à l'endroit des villes balkaniques traumatisées. Après le 11 septembre, et maintenant le printemps arabe, alors que la caractérisation de l'Islam comme l'axe du Mal et de la Terreur avait reflété de nouvelles divisions politiques et culturelles concernant les nouvelles démocraties et leurs sphères d'influence, cette région redeviendra une destination de désir et d'exploration, un champ expérimental pour de nouvelles politiques culturelles qui se positionneront par rapport à la politique culturelle dominante de l'Union Européenne.

- 1 Vilém Flusser, *Kommunikologie* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1998), 230. (Nous sommes tous liés par la communication, car nous ne pouvons accepter l'avancée de notre existence vers la mort. Il nous faut rechercher l'immortalité chez l'autre, afin d'intégrer le savoir de notre propre mort. Le monde codifié (le monde de la culture, de l'esprit, du sens, de la négation de l'entropie) a surgi de cette quête de l'immortalité.).
- 2 Cf. <http://conceptualism.letov.ru>.
- 3 Cf. « Pioneering As a Life Style: A Conversation with Dunja Blažević », <http://www.bifc-hub.eu>; « Marina Grzanic's Answers on Open Questionnaire », <http://www.chtodelat.org>.
- 4 Cf. <http://www.pluversum.blogspot.com>
- 5 Scène artistique d'Istanbul. Cf. <http://contemporaryartsinturkey.blogspot.com>.
- 6 Cf. <http://www.labforculture.org>.
- 7 Cf. <http://bmsuma07.blogspot.com/>
- 8 Cf. <http://platformgaranti.blogspot.com>.
- 9 Cf. <http://www.pluversum.blogspot.com>.
- 10 Julia Kristeva, « What Good are Artists Today? Strategies for Survival-Now » en *The Swedish Art Critics Association Press*, dir. Christian Chambert (1995): 25–37.