



ASIA FOCUS

UNE GÉOGRAPHIE DE L'ART CONTEMPORAIN EN INDE

Entretien réalisé par Emmanuel Lincot, chercheur associé à l'IRIS, avec

Christine Ithurbide / Chargée de recherche au CNRS, Laboratoire Passages
(UMR 5319, Bordeaux)

Septembre 2023



ENTRETIEN AVEC



Christine Ithurbide / Chargée de recherche au CNRS, Laboratoire Passages (UMR 5319, Bordeaux)

Christine Ithurbide est chargée de recherche au CNRS au Laboratoire Passages (UMR 5319) à Bordeaux. Diplômée en géographie et en histoire de l'art, ses recherches portent sur les reconfigurations sociales et spatiales des industries culturelles en Inde dans le contexte de la mondialisation et du déploiement des technologies numériques. Elle a été consultante pour l'Unesco de New Delhi, en charge d'un rapport sur les politiques artistiques en Inde, et co-auteure du *Legal Handbook for the Artist Community in India* (2020).

Son dernier ouvrage est « Mumbai Hors-Cadre, une géographie de l'art contemporain en Inde » (ENS Editions, 2022).

PRÉSENTATION DE LA COLLECTION ASIA FOCUS

La collection « Asia Focus » propose des analyses, des entretiens avec des experts ou des acteurs, ou des notes sur des travaux majeurs produits par des spécialistes de la région. Son objectif est d'approfondir la réflexion sur des sujets d'actualité et d'offrir des éléments de compréhension sur les enjeux actuels en Asie. Les dynamiques politiques, sécuritaires, économiques, culturelles ou sociétales sont ainsi privilégiées.

Collection sous la direction de **Barthélémy Courmont**, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille, et **Emmanuel Lincot**, chercheur associé à l'IRIS, professeur à l'Institut Catholique de Paris et sinologue. Elle s'inscrit dans le cadre du Programme Asie-Pacifique de l'IRIS.



PROGRAMME
ASIE-PACIFIQUE

Par son poids économique, démographique et la persistance d'une multitude de défis politiques, stratégiques et sécuritaires, l'Asie-Pacifique fait l'objet de toutes les attentions. Le programme Asie-Pacifique de l'IRIS et son réseau de chercheurs reconnu à l'échelle nationale et internationale se donnent pour objectif de décrypter les grandes dynamiques régionales, tout en analysant de manière précise les différents pays qui la composent et les enjeux auxquels ils sont confrontés.

Les champs d'intervention de ce programme sont multiples : animation du débat stratégique ; réalisation d'études, rapports et notes de consultance ; organisation de conférences, colloques, séminaires ; formation sur mesure.

Ce programme est dirigé par **Barthélémy Courmont**, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille

EMMANUEL LINCOT : Mumbai a souvent été comparée à Shanghai. C'est la ville, soulignez-vous, de tous les « superlatifs » (P 26), mais c'est aussi la ville où se trouvent, avec New Delhi, le plus grand nombre de galeries. Pour autant, vous dites que le « territoire de l'art est réticulaire, c'est-à-dire qu'il s'agence en un ensemble d'aires et de lieux disjoints reliés par des éléments en un réseau territorialisé » (P 33). Est-ce à dire que Mumbai est avant tout un lieu de promotion des artistes, mais que les foyers artistiques se trouvent, eux, dans l'arrière-pays ?

CHRISTINE ITHURBIDE : Dans l'ouvrage, Mumbai (appelée Bombay jusqu'en 1992) est présentée comme l'une des capitales culturelles de l'Inde dont l'histoire s'est constituée sur plusieurs décennies. De par son statut de carrefour économique à partir du 19^e siècle, elle a été le lieu de nombreuses circulations d'artistes, de marchands d'art et de productions culturelles. En revenant sur l'émergence du district artistique dans le quartier de Kala Ghoda pendant la période coloniale, on découvre que ce quartier au sud de Bombay se présente déjà à cette époque comme une centralité intellectuelle, éditoriale et marchande avec l'ouverture des premiers salons d'exposition. Cependant, ce quartier reste aussi largement réservé à une élite britannique et indienne. À l'indépendance, l'ouverture de la première grande galerie d'art public (Jehangir Art Gallery), puis l'installation des galeries commerciales (Pundole et Chemould Gallery) et de nombreux autres lieux de vie de la communauté vont renforcer la position de centralité artistique de ce quartier. Les artistes résident et travaillent alors dans des quartiers situés un peu plus au nord, notamment sur les hauteurs de Malabar ou Cumballa Hill, où est également installé le Bhulabhai Desai Studio. Au fur et à mesure des décennies et avec l'explosion du prix du foncier, les artistes sont allés habiter dans des quartiers de la banlieue (Goregaon, Borivali) et dans la ville voisine de Thane, de plus en plus loin du district artistique. Cependant, Mumbai continue de représenter encore aujourd'hui un grand foyer artistique, avec un nombre très important d'artistes contemporains qui vivent et travaillent dans cette ville et sa région métropolitaine, même si de nombreux artistes résident aussi à New Delhi, Baroda où encore Calcutta.

Ainsi, les lieux de production ne sont pas toujours situés à proximité des lieux d'exposition ou de vente. Selon les villes étudiées, certains districts artistiques sont avant tout constitués de studios d'artistes, d'autres rassemblent plutôt les espaces institutionnels (musées, écoles d'art), et d'autres encore les lieux du marché de l'art (galeries, maison de vente). L'étude de cette géographie des différentes activités qui participent toutes de façon indispensable au monde de l'art contemporain a en effet été au cœur de cet ouvrage.

Une exposition a été consacrée cette année au centre Pompidou au peintre, Sayed Haider Raza, grande figure de la diaspora artistique, ayant longtemps vécu en France. Est-ce le début, selon vous, d'une réhabilitation des artistes indiens des années cinquante ?

L'exposition de S. H. Raza au Centre Pompidou à Paris était très attendue. L'artiste est arrivé dans cette ville en 1950 et a vécu une grande partie de sa vie dans le village de Gorbio dans la région des Alpes-Maritimes. Décédé en 2016, cette rétrospective apparaît donc comme un hommage assez naturel – bien qu'arrivé trop tardivement. Cependant, le constat reste que l'art moderne indien et plus particulièrement les mouvements de la pré- et de postindépendance sont encore fort peu connus en France. Il y a tant d'artistes de la génération de Raza à découvrir et qui ont commencé à avoir des rétrospectives majeures dans de grands musées internationaux, je pense en particulier à celles organisées en 2016 consacrées à deux grandes figures de l'art moderne, l'une sur la peintre Nasreen Mohamedi au Metropolitan Museum of Art (Met) Breuer et l'autre sur Vasudeo S. Gaitonde au Guggenheim Museum de New York. De nombreux autres artistes sont également venus étudier aux Beaux-arts de Paris et ont résidé en France, d'Amrita Sher Gil dans les années 1920, à Akbar Padamsee, Krishna Reddy qui appartenaient à la même génération de S.H Raza, ou encore Zarina Hashmi dans les années 1980. Il y a donc encore un long chemin à parcourir pour faire découvrir la richesse de l'art indien du 20e siècle.

Le développement des États du Golfe dans le domaine des industries culturelles a-t-il eu un effet d'entraînement en Inde ?

L'importance de la diaspora indienne vivant dans les États du Golfe a favorisé les relations et échanges culturels entre ces deux pays. La foire d'art contemporain de Dubaï et la Biennale de Sharjah sont par exemple très fréquentées par les galeristes et les artistes indiens. Mais je ne pense pas qu'il y a eu un effet d'entraînement en ce qui concerne les industries culturelles. La politique des États du Golfe vis-à-vis de ces industries a été très différente de celle menée en Inde. Les gouvernements des différents États ont investi dans la construction de nombreux musées d'art et de districts culturels afin de devenir une destination touristique internationale majeure. En Inde, il n'y a pas eu de véritables politiques artistiques. Plus largement, il n'y pas eu de formulation d'une politique culturelle nationale dans la lignée des recommandations de la Convention de l'UNESCO de 2005. La politique culturelle de l'Inde déployée par le ministère de la Culture est restée principalement centrée sur le patrimoine, avec un soutien du

gouvernement à la culture limité en termes financiers et peu de réglementations spécifiques pour protéger la culture des forces traditionnelles du marché¹.

Vous avez fréquenté des artistes de générations différentes (Nalini Malani, Shilpa Gupta ou Akbar Padamsee...). Quels sont leurs rapports à la mémoire du pays, à la douloureuse séparation qui continue de déchirer l'Inde et le Pakistan ?

Ce moment de la partition entre l'Inde et le Pakistan actuel au moment de la fin de l'Empire britannique reste relativement peu connu en France, mais constitue en effet un moment marquant dans l'histoire contemporaine de l'Inde et un grand traumatisme qui fera l'objet de nombreuses réflexions et productions artistiques tout au long de la seconde moitié du 20^e siècle. Lors de mes entretiens, j'ai eu la chance de pouvoir parler avec des artistes qui avaient vécu ce moment, d'autres dont la mémoire de cet événement leur a été transmise par leurs parents, voire les grands-parents pour la génération la plus jeune. Elle continue de travailler toutes ces générations qui exhument ce moment de différentes façons dans leurs œuvres.

Certaines périodes ou sujets de l'histoire indienne sont-ils éludés par les artistes dans un réflexe d'auto-censure ou parce que ces périodes et sujets relèvent d'un impensé ? Qu'il s'agisse de l'état d'urgence sous Indira Gandhi ou des politiques discriminatoires à l'encontre des musulmans mises en œuvre par Narendra Modi aujourd'hui ?

Les artistes indiens ont produit tout au long du 20^e et du début du 21^e siècle des œuvres engagées sur des sujets politiques, dénonçant des situations de discriminations et d'injustices, des populations tribales expulsées de leurs terres aux dérives politiques des régimes en place et aux violences récentes envers les minorités. L'assassinat de l'écrivain et metteur en scène Safdar Hashmi en 1989 par des nationalistes hindous ou la destruction de la mosquée d'Ayodhya en 1992 ont largement été dénoncés par la communauté artistique qui souhaitait défendre la laïcité et la tolérance et a donné lieu à la création du collectif d'artiste Samhat.

Cependant, dans un rapport préparé en 2017 pour le département de la Culture de l'UNESCO sur les politiques artistiques en Inde, un sentiment croissant de menace sur la liberté d'expression et de censure est ressorti des entretiens avec les artistes et d'articles de presse publiés dans les journaux nationaux. Bien que la liberté de parole et d'expression soit un droit fondamental garanti par l'article 19 (1) (a) de la Constitution indienne, les artistes et les organisations internationales ont de plus en plus l'impression que la liberté d'expression est

1- Voir Bouquillion P. et Ithurbide C., 2023. « Policy for cultural and creative industries in India: the issue of regulation through digital policy », *Contemporary South Asia*, 31:2, pp. 326-340.

menacée et censurée. Il faut aussi noter qu'il existe peu d'organismes indépendants en Inde auprès desquels les artistes peuvent signaler ces violations de liberté et la plupart des rapports sur le sujet sont publiés par des organisations internationales.

Vous insistez sur le fait que la géographie est une discipline neuve dans ses rapports à l'art contemporain ? En quoi l'est-elle davantage que l'histoire et comment distinguez-vous votre démarche de celle qu'offre la géopolitique ?

Depuis l'antiquité, on reconnaît que l'art a une dimension spatiale inhérente. L'histoire des œuvres d'art est inextricablement liée à de multiples circulations matérielles et immatérielles, d'idées, de personnes ou encore d'autres œuvres. Ainsi, si la géographie de l'art est un champ d'études nouveau, l'idée principale qu'elle mobilise ne l'est pas². Ce qui est plus récent, c'est le fait que l'art, et plus spécifiquement l'art contemporain, devienne un objet d'étude géographique. Il faut attendre la fin des années 1990 pour que la géographie se saisisse pleinement de l'art contemporain comme objet d'étude permettant d'appréhender des transformations sociales et spatiales au cœur des territoires et des sociétés. Cette approche se développe dans le prolongement de questionnements et de débats sur la place de la culture en géographie qui prennent leur essor dès le début du 20^e siècle et qui vont s'installer de façon durable dans le monde académique aussi bien francophone qu'anglophone à partir des années 1980. On parle alors de « tournant culturel » en géographie. Dans le premier chapitre de l'ouvrage, je propose de revenir plus particulièrement sur la façon dont se sont développées des géographies de l'art, avec une diversité d'objets d'étude (des œuvres, aux districts artistiques ou aux politiques culturelles) et d'approches mobilisées.

De la même façon, l'art a une forte dimension géopolitique. Je reviens par exemple sur la place de l'art contemporain durant la période de la guerre froide. Dans ce contexte de conflits entre les États-Unis et l'Union soviétique, ces deux gouvernements étrangers voient dans la jeune démocratie indienne un allié potentiel non négligeable en Asie et mettent respectivement en place des politiques culturelles d'échanges artistiques. Les États-Unis vont envoyer les peintures d'artistes emblématiques de l'art abstrait américain (comme Jackson Pollock, Mark Rothko) aux International Contemporary Art Exhibition de Delhi en 1952 et 1957 et mettre en place un programme d'échange artistique destiné aux artistes et conservateurs en Asie à partir des années 1960, financé par la Fondation Rockefeller. De leur côté, les Russes sont également présents lors des manifestations artistiques telles que les triennales de Delhi, exposant les

2- Voir par exemple Thomas DaCosta Kaufman (2004). *Toward a Geography of Art*, Chicago : The University of Chicago Press, 490p. ; Bess Jean-Marc (2010) .«Approches spatiales dans l'histoire des sciences et de l'art», *L'Espace géographique*,2010-

œuvres représentatives du réalisme socialisme et lance à la fin des années 1960 l'Indo-Soviet cultural Exchange. Cependant, l'Inde va aussi chercher à s'affirmer comme un pays leader du mouvement des « non-alignés », elle va renforcer ses échanges artistiques avec les pays dits des « périphéries » et notamment en Amérique latine. La dimension géopolitique intègre ainsi pleinement l'étude de la géographie de l'art, notamment pour comprendre l'articulation entre un contexte politique global et des enjeux locaux. Dans mon approche, elle est associée à l'étude d'autres dynamiques, en particulier les mutations urbaines et industrielles afin de saisir l'organisation de l'art contemporain à différentes échelles et les processus de reconfigurations sociales et spatiales auxquels elles concourent.

Votre démarche va de pair avec une désoccidentalisation de la pensée... Comment cela se traduit-il dans votre compréhension de la scène artistique indienne ? En quoi a-t-elle été marquée par les *cultural studies* ?

La littérature académique sur la désoccidentalisation de la pensée a en effet été un aspect important de la structuration de mon cadre d'analyse. L'ouvrage propose de repenser cette métropole culturelle indienne au prisme de ses espaces et de ses travailleurs subalternes, en portant une attention particulière aux pratiques et aux territoires culturels associés aux logiques des systèmes informels. Les études postcoloniales (*postcolonial studies*) et plus particulièrement les études urbaines postcoloniales (*postcolonial urbanism*) ont ainsi davantage influencé mon travail que les *cultural studies*. Je pense plus particulièrement aux travaux sur la « désoccidentalisation de la pensée urbaine » (Choplin, 2012 ; Hussain, 2015) et aux travaux de l'urbaniste indienne Ananya Roy sur l'urbanisme subalterne.

Vous attachez une grande importance aux acteurs de l'art et vous écrivez que « l'implantation de maisons d'enchères est un élément déterminant dans la construction d'un marché de l'art régional puissant » (P 69). Qu'en est-il pour l'Inde ?

Le développement de maisons d'enchères à Mumbai a été un élément important dans la structuration du marché de l'art indien et notamment son internationalisation. En effet, en parallèle des grandes expositions sur l'art contemporain indien qui se multiplient dans les musées aux États-Unis, en Europe et en Asie, les maisons d'enchères internationales Sotheby's et Christie's vont contribuer au processus de reconnaissance internationale – et de validation – de cette scène artistique en organisant des ventes annuelles d'art moderne et contemporain indien à partir de 1995 à Londres et à New York. Entre 2000 et 2005, le nombre de ces ventes annuelles sera multiplié par quatre. C'est à partir de cette période que les œuvres de certains

artistes contemporains indiens commencent à battre des records de prix et dépasser le million d'euros.

À Mumbai, les premières ventes sont d'abord organisées dans de prestigieux hôtels de la ville, avec les premières enchères internationales d'art moderne indien organisées par Christie's à la fin des années 1980 au Taj Hôtel juste à côté du district artistique au sud de Mumbai. Il faut attendre 1994 pour que Christie's ouvre un premier et unique bureau en Inde, à Mumbai, et 2013 pour que Sotheby's fasse de même. À ce titre, l'Inde apparaît comme un pays moins attractif que ses voisins d'Asie de l'Est ou du Moyen-Orient où l'arrivée de ces acteurs du marché de l'art s'est faite beaucoup plus tôt. L'une des principales explications invoquées par les entrepreneurs de l'art est une fiscalité indienne peu avantageuse, avec notamment des coûts de transactions élevés (taxes sur les ventes, commissions des galeries et droits d'importation) et une réglementation plus contraignante qui limite les flux de biens artistiques. Aujourd'hui, il y a cinq principales maisons d'enchères en Inde, toutes installées à Mumbai : deux internationales, Christie's et Sotheby's, et trois indiennes Pundole's, SaffronArt et AstaGuru.

Parlons des régions périphériques de l'Inde (Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Myanmar...).
Comment perçoit-on la scène artistique indienne depuis ces pays ?

L'Asie du Sud est une région formée de pays au poids démographique et économique très différents et dans laquelle l'Inde domine largement. Si l'Inde a été précurseur en termes d'organisation d'événements internationaux avec les premières Triennale (New Delhi Triennale India, 1968) et foire d'art contemporain d'Asie du Sud (India Art Fair, 2008), ses voisins participent également aux nouvelles dynamiques artistiques régionales. Il faut d'abord rappeler que la première Biennale d'Asie du Sud, l'Asian Art Biennale fut organisée au Bangladesh (1981) et que l'on assiste à une multiplication d'initiatives dans l'ensemble de la région depuis la fin des années 2010 : la Colombo Art Biennale (2009) au Sri Lanka, le Dhaka Art Summit (2012) au Bangladesh, la Biennale de photographie Photo Kathmandu (2015) et la Katmandu Triennale au Népal (2017) ou encore les Biennales de Karachi (2015) et de Lahore (2018) au Pakistan. Ces biennales et triennales d'Asie du Sud sont des lieux importants pour faire découvrir de nouveaux artistes sud asiatiques et jouent donc un rôle majeur comme lieu de prospection pour les commissaires d'expositions, directeurs de musées et galeristes régionaux et internationaux. Il existe également un nombre croissant d'initiatives transrégionales, comme le programme de management culturel Art Think South Asia (2010) qui vise au soutien d'initiatives portées par de jeunes entrepreneurs culturels d'Asie du Sud, le programme Curatorial Intensive South Asia (2017) destiné aux futurs commissaires

d'expositions de la région ou encore le programme de recherche Modern Art Histories in and across Africa, South and Southeast Asia (MAHASSA) lancé en 2019 par le Dhaka Art Summit et visant plus largement à renouveler la production des savoirs sur les cultures visuelles en et par l'Asie³.

Vous rappelez que Bose Krishnamachari qui fut co-commissaire de la première biennale de Kochi a été à son tour invité à prendre la direction artistique de la première Biennale de Yinchuan en Chine en 2016 (P 74). Est-ce à dire que malgré les tensions géopolitiques entre l'Inde et la Chine, les échanges culturels vont s'intensifier et sans doute aux dépens des Occidentaux ?

La situation entre la Chine et l'Inde a toujours été complexe. Les échanges artistiques entre les deux pays sont bien sûr anciens⁴. Avec l'émergence de la Chine comme un puissant pôle du marché de l'art en Asie, de nombreuses galeries et artistes indiens ont commencé à participer aux foires d'art contemporain et biennales en Chine. Plusieurs artistes indiens ont également été invités à la direction artistique de Biennales chinoises. Il y a en effet l'exemple de Bose Krishnamachari à la première Biennale de Yinchuan (2016), mais aussi le collectif d'artistes de New Delhi, Raqs Media Collective, qui fut invité à la direction artistique de la onzième Biennale de Shanghai la même année. Néanmoins, dans ces deux pays, on remarque que les collectionneurs s'intéressent avant tout aux scènes nationales et qu'il y a relativement peu d'art contemporain indien acquis par les collectionneurs chinois et vice-versa.

Les récents évènements géopolitiques entre les deux pays ont aussi montré la fragilité de ces relations. Par exemple, suite aux tensions militaires survenues entre l'Inde et la Chine dans l'Himalaya en 2020, plus de cinquante applications chinoises ont été interdites en Inde, dont la très populaire plateforme de vidéo Tiktok. Cette décision du gouvernement indien a été justifiée par la crainte d'un détournement des données des utilisateurs par les développeurs d'applications et le gouvernement chinois. Il reste donc difficile de prévoir l'évolution des relations entre ces deux puissances d'Asie et la façon dont les diverses tensions géopolitiques vont impacter les coopérations culturelles.

3- Concernant les soutiens institutionnels et financiers de ces programmes, Art Think South Asia est un programme initié par le Goethe-Institut en Inde, en partenariat avec le British Council et la Piramal Art Foundation ; Curatorial Intensive South Asia (2017) est porté par la résidence d'artiste basée à New Delhi, KHOJ et le Goethe-Institut et le MAHASSA a été lancé en partenariat avec Cornell University, l'Asia Art Archives, et avec le soutien de la Getty Foundation.

4- Pour la période moderne, sur les échanges artistiques sino-indiens au sein des sphères artistiques de Calcutta et de Shantiniketan durant la première moitié du XXe siècle, voir notamment Nercam, Nicolas (2016). "The Gentleman, the Craftsman and the Activist: Three Figures of the Sino-Indian Artistic Exchange in Colonial Bengal." *Art@s Bulletin* 5, N°. 2.

Kolkata et plus généralement le Bengale semblent avoir longtemps eu la primauté en matière de création culturelle, dans le domaine de la peinture tout particulièrement. Est-ce encore le cas aujourd'hui ? Et comment Kolkata se situe-t-elle dans les cultures urbaines d'aujourd'hui ?

Kolkata (anciennement Calcutta) a en effet été l'un des principaux centres de création artistique de l'Inde en particulier au 20^e siècle dans un contexte où la ville représentait un centre économique majeur de l'Empire britannique. C'est dans cette ville et notamment autour de la puissante famille des Tagore que se sont structurées de nombreuses expérimentations de l'art moderne indien pendant les mouvements d'indépendance. Calcutta est tout d'abord le berceau du mouvement artistique de l'école du Bengale étroitement liée à l'émergence d'un nouveau discours nationaliste. Elle est également le creuset de réflexions sur un mouvement artistique moderne Pan-Asiatique influencé par les théories du penseur japonais d'Okakura Kakuzo. C'est là aussi qu'est organisée en 1922 à la Society of Oriental Art une exposition rassemblant les oeuvres de Paul Klee, Vassily Kandinsky et d'autres artistes du Bauhaus aux côtés d'artistes indiens tels qu'Abanindranath et Gaganendranath Tagore.

Dans les décennies de la postindépendance, Calcutta continue à rassembler de nombreux artistes et constitue avec New Delhi et Bombay, l'un des trois principaux pôles artistiques du pays, grâce à son nombre important de galeries d'art, ses écoles et des galeries d'art publiques portées par différentes familles de mécènes artistiques. L'ouverture du Kolkata Museum of Modern Art (KMOMA) issu d'un partenariat Public-Privé et qui promettait d'être le quatrième plus grand musée du monde, était une tentative de redonner à la ville cette position de centralité artistique nationale et internationale. Tout en restant un pôle artistique important, la ville semble cependant avoir perdu de son attractivité au cours des dernières décennies, certainement dû à son insertion économique plus lente dans le processus de mondialisation.

Vous écrivez que la majorité des directeurs de galeries est constituée de femmes, qui ont entre 30 et 50 ans (p.86). Comment l'interprétez-vous ? Appartiennent-elles à une caste particulière ?

À Mumbai, Delhi, Bangalore ou encore Kolkata, plus de la moitié des galeries d'art sont dirigées par des femmes. Pour comprendre cette tendance, il convient tout d'abord de souligner qu'avec la croissance industrielle et économique du pays, l'entrepreneuriat féminin a pris de l'ampleur au cours des trois dernières décennies avec l'augmentation du nombre d'entreprises dirigées par des femmes et leur contribution à la croissance économique. Il existe principalement deux profils de directrices de galeries : celles qui ont fait ce choix malgré l'opposition de leur famille et celles qui ont bénéficié du soutien (financier, immobilier) de

l'entreprise familiale. C'est souvent ce deuxième cas que l'on retrouve dans l'art contemporain. Historiquement, le système de *joint family* (famille unie) a permis aux femmes de milieux aisés de prendre des responsabilités dans la gestion de diverses activités de l'entreprise familiale, notamment le patrimoine artistique et en particulier des collections d'œuvres achetées à des artistes dont la plupart pouvaient être des amis proches de la famille.

Le contexte dans lequel les premières galeristes ont exercé dans les années 1980 n'est pas comparable aux enjeux économiques et artistiques actuels. Le boom du marché de l'art à partir des années 2005 a transformé cette activité relativement locale structurée autour de relations interpersonnelles en un secteur d'investissement où des stratégies financières et commerciales s'élaborent à l'échelle nationale et internationale. Le succès de l'art contemporain indien a également poussé à une professionnalisation des carrières avec une nouvelle génération de galeristes ayant suivi des études en esthétique ou des formations dans le marché de l'art, souvent à l'international. Dans certaines galeries, ce sont des duos mère-fille qui ont commencé à gérer les affaires de la galerie.

Cependant, si les femmes entrepreneures dans l'art contemporain sont les symboles d'une certaine réussite sociale dans un monde globalisé, on constate toujours la très faible présence de femmes issues de milieux modestes ou de la caste des dalits (« intouchables »). Cette situation souligne les limites de la féminisation du pouvoir et le maintien de hiérarchies sociales importantes au sein même de ce groupe.

Peut-on être artiste et dalit ?

Oui, mais toujours difficilement. Les dalits font partie des plus basses castes du système hiérarchique de la religion hindoue largement dominante en Inde. Plusieurs peintres d'origine dalit sont devenus célèbres, comme Krishnaji Howlaji Ara qui faisait partie du Progressive Artist Group que je citais précédemment, mais il faut reconnaître qu'il n'a pas acquis la notoriété des autres membres du groupe. Dans la jeune génération d'artistes, je pense notamment aux peintures et installations d'Anupam Roy, avec des œuvres très engagées sur les questions de violence et d'injustices qui frappent encore largement les Dalits et Adivasis (populations tribales) en Inde, et qui a reçu la FICA Emerging Artist Award en 2018. Il y a aussi les impressionnantes fresques de mineurs et ouvriers d'usines dessinées au fusain par Prabhakar Pachpute, un artiste qui avait commencé à exposer son travail dans l'espace alternatif Clark House, avant d'être invité pour une exposition sous l'immense coupole de la National Gallery of Modern Art de Mumbai.

Cependant, ces artistes restent des exceptions dans un contexte où cette profession est encore largement réservée à ceux et celles provenant de hautes castes et de milieux aisés. S'il existe des quotas pour accéder aux écoles d'art, décrocher un diplôme est loin d'ouvrir les portes du milieu très élitiste de l'art contemporain. L'artiste et commissaire d'exposition Prabhakar Kamble, lui-même d'origine dalit, rappelle la façon dont les hiérarchies de castes sont fortement maintenues dans le monde de l'art et le fait que par exemple la majorité des assistants d'ateliers sont des dalits. Pour l'historien de l'art Yashodatta Alone, professeur à l'Université Jawaharlal Nehru, l'écriture de l'histoire de l'art en Inde reste encore essentiellement centrée sur les artistes appartenant à des hautes castes et il dénonce une absence persistante de critique du système des castes dans l'art et ainsi qu'un faible soutien et patronage envers les artistes dalits.

Peut-on être artiste et musulman ?

En Inde, les musulmans représentent la plus grande minorité religieuse soit environ 15% de la population. Ils sont largement présents dans les industries de la culture en particulier dans le cinéma, la musique ou la littérature. On pense par exemple aux stars de Bollywood comme Shah Rukh Khan et Aamir Khan parmi tant autres. À nouveau, plusieurs artistes du Progressive Artist Group, Maqbool Fida Husain, Sayed Haider Raza, Tyeb Mehta venaient de familles musulmanes, tout comme de nombreux artistes de la période de la postindépendance (Akbar Padamsee, Nasreen Mohammedi, Gulammohammed Sheikh...). Ce contexte général de diversité de représentation dans les industries culturelles ne doit pas pour autant cacher les violences et menaces qui s'abattent sur certains de ces artistes. Les attaques par des groupes de l'extrême droite hindoue envers M.F. Hussain et ses peintures représentant des scènes issues des grandes épopées hindoues, le Ramayana et le Mahabharata, en sont l'un des exemples tristement célèbres. Des controverses ont également éclaté en 2016 au sujet de l'exclusion d'artistes étrangers de l'industrie cinématographique et en particulier d'artistes d'origine pakistanaise. Ces événements s'inscrivent dans un contexte de violence croissante envers les minorités religieuses et plus généralement un climat d'intimidation et d'atteinte à la liberté d'expression dénoncée par de nombreux artistes, écrivains et intellectuels⁵.

Vous insistez par ailleurs sur la richesse patrimoniale de Mumbai dans l'art déco notamment. Les autorités municipales / régaliennes cherchent-elles à le valoriser ou pas ?

5- Sur ce sujet, voir l'ouvrage de Malvika Maheshwari (2018) *Art Attacks. Violence and Offence-Taking in India*. New Delhi: Oxford University Press .

Mumbai représente la deuxième plus grande ville art déco du monde après Miami. Pourtant la reconnaissance de ce patrimoine architectural et son inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO ne se sont faites que très récemment grâce à l'engagement d'un petit groupe issus de la société civile. En 2012, l'association Art Deco Mumbai commence à cartographier et à documenter, en collaboration avec l'Urban Design Research Institute (UDRI), tous les bâtiments art déco de la ville afin de proposer un projet de zone patrimoniale (*heritage precinct*) à faire entrer au patrimoine mondial de l'UNESCO. Pour cela, le directeur de l'association a dû convaincre tour à tour les autorités municipales, régionales et enfin nationales de l'importance de son projet. Ainsi, il a d'abord rencontré la municipalité de Mumbai qui a ensuite soumis ce projet au gouvernement du Maharashtra, qui l'a transféré au ministère de la Culture à Delhi pour présenter la demande à l'UNESCO. En 2015, l'UNESCO a inscrit le projet sur sa liste indicative pour examen et en juin 2018, l'héritage art déco de Mumbai est entré sur la liste définitive du patrimoine mondial de l'UNESCO. Cette initiative témoigne aussi du rôle que les habitants de Mumbai ont pu avoir dans l'évolution de la protection du patrimoine artistique de leur ville.

Nombre d'artistes ont été marqués par la culture soviétique. Pouvez-vous nous en rappeler l'importance ?

Lors de mes recherches dans les archives de la Rockefeller Foundation, j'ai trouvé des témoignages indirects sur la présence russe en Inde dès les années 1950. Les documents d'archives insistent sur l'intensification des activités culturelles russes en Inde, la circulation d'exposition provenant d'URSS et la présence d'artistes russes aux grandes manifestations artistiques indiennes comme la Triennale de Delhi. Dès les années 1930, dans le contexte des mouvements d'indépendance, le réalisme socialiste russe fascine de nombreux artistes indiens avec ses formes singulières utilisées pour représenter les travailleurs, ouvriers et paysans. Il continue de trouver un écho favorable après l'indépendance, comme on le découvre dans le témoignage d'un directeur d'institut d'art de Calcutta qui parle de culte du « réalisme socialiste ». Cependant, cette esthétique est loin d'être appréciée par tous et elle fait l'objet d'une réception contrastée auprès du public indien, même parmi des artistes appartenant aux mouvements progressistes, proche du parti communiste indien⁶. La jeune génération qui travaille désormais sur ces sujets semble aujourd'hui moins intéressée par cette esthétique.

6- Voir notamment Nicolas Nercam (2005), *Peindre au Bengal 1939-1977. Contribution à une lecture plurielle de la modernité*. Paris : L'Harmattan.

L'expertise stratégique en toute indépendance



PROGRAMME
ASIE-PACIFIQUE



2 bis, rue Mercœur - 75011 PARIS / France

+ 33 (0) 1 53 27 60 60

contact@iris-france.org

iris-france.org



L'IRIS, association reconnue d'utilité publique, est l'un des principaux think tanks français spécialisés sur les questions géopolitiques et stratégiques. Il est le seul à présenter la singularité de regrouper un centre de recherche et un lieu d'enseignement délivrant des diplômes, via son école IRIS Sup', ce modèle contribuant à son attractivité nationale et internationale.

L'IRIS est organisé autour de quatre pôles d'activité : la recherche, la publication, la formation et l'organisation d'évènements.