

# Contextualiser l'art contemporain indien. Une histoire des expositions de groupe de 1968 à nos jours

Devika Singh

En 1968, la Lalit Kala Akademi inaugure à Delhi la Triennale-India – aussi appelée Triennale of Contemporary World Art. Inspirée des biennales de São Paulo et de Paris et organisée par le critique et écrivain Mulk Raj Anand<sup>[1]</sup>, elle regroupe plusieurs centaines d'œuvres d'une trentaine de pays et se donne pour but de rapprocher la création artistique de pays du Tiers-Monde de celles de pays occidentaux et socialistes<sup>1</sup>. La section indienne est de loin la plus grande avec près d'une centaine d'œuvres. On compte parmi les artistes Biren De, Somnath Hore, Nirode Majumdar, Satish Gujral, Shankar Balvant Palsikar, Jeram Patel, K.G. Subramanyan, Tyeb Mehta, Krishna Reddy, K.C.S. Paniker et J. Swaminathan. Le reste de l'exposition comprend les œuvres d'artistes américains parmi lesquels Jackson Pollock, Joseph Cornell, Donald Judd et Robert Morris, ainsi que celles d'artistes japonais, français, anglais, yougoslaves ou de la République démocratique allemande. Quant au jury de la Triennale, il réunit, autour d'Anand, Norman Reid, directeur de la Tate Gallery de Londres, Masayoshi Homma, commissaire général du National Museum of Modern Art de Tokyo, le poète et diplomate mexicain Octavio Paz, le critique d'art polonais Andrzej Jakimowicz, Prithwish Neogy, professeur d'art à l'université de Hawaii, et Rudolph von Leyden, un des critiques d'art les plus influents en Inde depuis les années 1940 – autant de noms qui témoignent de

l'envergure internationale de l'exposition. Cette année-là, la Triennale-India place Delhi parmi les centres mondiaux de l'art contemporain.

Fondées en 1954 sous l'égide de Jawaharlal Nehru, la Lalit Kala Akademi et la National Gallery of Modern Art (NGMA) de Delhi sont, dans les années 1960, les deux organisations d'État qui promeuvent l'art contemporain indien en plus d'un petit nombre de galeries commerciales et de lieux d'exposition privés, telles la Chemould Gallery et la Taj Art Gallery de Bombay. En 1968, la scène artistique indienne compte peu d'artistes et peu de lieux d'exposition, mais elle bénéficie pour de grands événements ponctuels comme la Triennale-India du soutien du gouvernement. Aujourd'hui, la situation semble inversée, les musées et agences gouvernementales exposant relativement peu l'art contemporain, surtout lorsqu'il s'agit de films, de vidéos, d'installations ou de photographies – les médiums préférés des artistes actuels. En revanche, un nombre considérable de galeries privées a pris le relais et fait découvrir les œuvres des jeunes artistes. Les expositions de groupe y sont de plus en plus nombreuses et les présentations variées : travaux d'artistes femmes, photographies, films, vidéos ou œuvres de jeunes artistes du Bihar ou du Kerala. À l'étranger, la présence des artistes indiens prend deux formes différentes : ils sont soit intégrés aux programmes des biennales internationales, de la même façon que les artistes d'autres pays, soit considérés



comme les représentants d'une scène émergente célébrée avec enthousiasme. En trente ans, on est passé de « Contemporary Indian Painting » ou « Six Indian Painters » à « Chalol India », « Bombay. Maximum City » (titre emprunté au livre du même nom) et « Indian Highway ».

S'il est possible de comprendre le développement de l'art en Inde à travers ses expositions – de la même façon que l'histoire de l'art en Europe et aux États-Unis depuis les années 1960 peut être retracée en évoquant « When Attitudes Become Form », « Documenta 5 » ou l'exposition « Pictures » – les notions de minimalisme, conceptualisme ou de critique institutionnelle s'avèrent peu opérantes dans le contexte indien, même si elles peuvent parfois s'appliquer à des œuvres individuelles. Dans les années 1970 et 1980, les débats artistiques en Inde se cristallisent autour de l'opposition entre peinture figurative et abstraite. Et, en pleine guerre froide, les artistes et critiques d'art de Baroda, qui dominent la scène artistique indienne, prennent position pour la peinture figurative.

D'emblée se pose donc la question de la périodisation de l'histoire de l'art en Inde. Les années 1960 marquent la fin progressive de l'optimisme de la période nehruvienne, dont l'état d'urgence de 1975-1977 sonne



définitivement le glas. 1968 ne représente pas en-soi une rupture politique. Mais, comme en Europe et aux États-Unis, à partir des années 1970, les groupes d'artistes qui s'étaient multipliés dans les années 1940-1960 et qui exposaient principalement ensemble (Calcutta Group, Progressive Artists' Group, Delhi Shilpi Chakra, Group 1890) font place à des pratiques artistiques qui s'exercent de plus en plus sur le mode individuel. Le concept de groupe conserve cependant jusqu'à aujourd'hui sa valeur symbolique parmi les artistes et intellectuels indiens de gauche, sur fond de commercialisation de l'art. L'exposition de groupe reste ainsi l'un des meilleurs moyens de rendre compte de l'évolution de l'art contemporain indien et de sa réception.

Cet essai s'appuie sur une chronologie des expositions de groupe d'artistes indiens en Inde et dans le monde établie pour la première fois dans ce catalogue (par Évelyne Pomey, p. 328 à 357). L'aspect le plus novateur de cette chronologie est de ne pas retenir seulement les expositions qui nous sont parvenues à travers les entreprises

précédentes, mais de faire ressortir, par sa valeur de liste non-sélective, les zones d'ombre de l'histoire de ces expositions, et *a fortiori* de l'histoire sociale de l'art en Inde. Loin d'être une analyse exhaustive, cet essai tente de retracer les grandes lignes de ce développement et s'attache tout particulièrement à rétablir sa dimension internationale, trop souvent oubliée, en interrogeant la relation entre la scène nationale et les expositions d'artistes indiens tenues à l'étranger.

À la fin des années 1960, les artistes indiens fréquentent principalement les écoles des beaux-arts fondées depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à Madras, Calcutta, Bombay et plus tard Shantiniketan et Baroda, où l'on pratique essentiellement la peinture, la sculpture et le dessin. S'y organisent des expositions qui s'adressent particulièrement à un public d'artistes. Suite à la mise en place de résidences et de bourses, notamment la bourse Rockefeller pour les États-Unis, ainsi que la création de liens entre l'École d'art de Baroda et le Royal College of Art

de Londres, de nombreux artistes se rendent à Paris, Londres ou New York pour suivre des cours dans les ateliers et écoles d'art. Certains sont exposés à l'étranger et, comme S.H. Raza dans les années 1950, s'y établissent. Cependant la plupart d'entre eux retournent en Inde à la fin des années 1960 forts d'un réseau international. Dans certains cas, cette expérience déterminante va aussi provoquer un rejet du modernisme tel qu'il a été formulé aux États-Unis et en Europe.

En 1967, l'artiste M.F. Husain, ancien membre du Progressive Artists' Group dont la peinture représente alors le contrepoint idéologique d'une nouvelle génération d'artistes<sup>2</sup>, remporte l'Ours d'or de Berlin pour son court métrage *Through the Eyes of a Painter*. La même année, le célèbre critique américain Clement Greenberg se rend à Delhi à l'occasion de l'exposition « Two Decades of American Painting » présentée par l'International Program du Museum of Modern Art de New York<sup>3 [1], [2]</sup>. Ces deux événements, rarement évoqués, n'ont rien d'anecdotique. Au contraire, ils confirment le caractère central à la fin des années 1960 de la scène artistique indienne, dont la Triennale-India va servir de tremplin. À travers la Triennale et ses critiques se jouent non seulement des querelles de clocher sur les inclusions et exclusions d'artistes, mais aussi les grands débats théoriques de l'époque : tension entre abstraction et figuration, centre et périphérie, modernisme « occidental » et engagement social. Contestée dès la première édition pour ses critères de sélection de la section indienne, la Triennale-India se voit de plus en plus attaquée<sup>4</sup>. L'autre chef d'accusation est le caractère international de ce type de manifestation qui cache, aux yeux de ses critiques, la valorisation de critères esthétiques occidentaux. Ces contestations culminent lors de la quatrième Triennale de 1978 quand la Kumar Gallery présente

<sup>1</sup> Mulk Raj Anand, « Preface », *1<sup>st</sup> Triennale-India 1968*, New Delhi, Lalit Kala Akademi, 1968, p. 5 ; voir aussi le discours du Président indien Zakir Hussain repris dans *Lalit Kala Akademi Newsletter*, avril 1968, non-paginé.

**iii.1**  
Mulk Raj Anand (à gauche)  
lors de la 1<sup>st</sup> Triennale-India, Lalit Kala Akademi, New Delhi, février-mars 1968  
Collection Lalit Kala Akademi,  
New Delhi

<sup>2</sup> Voir par exemple *Gulamohammed Sheikh. Returning Home*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1985, p. 10.

<sup>3</sup> La Chemould Gallery organise à cette occasion une exposition de groupe en l'honneur de Clement Greenberg. Voir Badri Narayan, « Art Chronicle. Bombay », *Lalit Kala Contemporary*, n° 7/8, 1968, p. 66.

<sup>4</sup> On remarque notamment que l'un des deux commissaires de la section indienne de la première Triennale, le peintre Krishen Khanna, qui participe à l'exposition, reçoit du jury une des récompenses réservées aux artistes indiens. Voir *Lalit Kala Akademi Newsletter*, avril 1968, non-paginé.

**iii.2**  
Clement Greenberg lors du vernissage de l'exposition « Two Decades of American Painting », Lalit Kala Akademi, New Delhi, mars-avril 1967  
Collection The Museum of Modern Art,  
New York



«Six Who Declined to Show at the Triennale». Bien que sélectionnés, six artistes refusent d'exposer.

Les Triennales-India jouent, malgré tout, un rôle décisif dans la diffusion de l'art contemporain en Inde. La deuxième Triennale de 1971 accueille des artistes tels Carl Andre, Eva Hesse, Richard Serra, Mira Schendel ou Jiro Yoshihara, fondateur du mouvement Gutai. Son jury comprend le critique brésilien Mário Pedrosa, alors exilé au Chili, et l'ancien directeur du musée Guggenheim, James Johnson Sweeney. La troisième Triennale de 1975 inclut les œuvres d'artistes internationaux comme Louise Nevelson, qui se rend à Delhi pour l'occasion, ou Howard Hodgkin, déjà exposé à la première Triennale. Dans ce contexte, des critiques, telle Geeta Kapur, remarquent déjà la souplesse de beaucoup d'artistes indiens, qui finalement n'hésitent pas à participer lorsque l'occasion se présente<sup>5</sup>. De façon générale, on constate en effet que les Triennales, à l'inverse des expositions annuelles de la Lalit Kala Akademi, vont continuer à révéler ou confirmer des artistes majeurs comme Pushpamala N. qui reçoit un prix à la sixième Triennale. Rappelons aussi que plusieurs artistes participent, quelques années auparavant, à la neuvième et à la dixième biennales de São Paulo, qui furent pourtant boycottées, en pleine dictature militaire, par un grand nombre d'artistes internationaux<sup>6</sup>. Il ne s'agit pas de mettre sur le même plan ces deux manifestations, mais de rappeler le caractère bricolé, voire improvisé, des biennales de l'époque, et par conséquent l'aspect rétrospectivement contradictoire de certaines participations.

Le contexte de la guerre froide, un élément souvent négligé de l'histoire de l'art en Inde, place les expositions de groupe d'artistes indiens au centre de politiques culturelles internationales. Depuis 1950, l'Inde fait circuler par l'intermédiaire de l'Indian

Council for Cultural Relations des expositions d'art contemporain à l'étranger. D'autres expositions présentées par la NGMA et la Lalit Kala Akademi vont aussi être envoyées en Europe de l'Est. Au début des années 1970, une exposition organisée par la Lalit Kala Akademi voyage en Yougoslavie, Hongrie, Tchécoslovaquie et Roumanie. En 1978, la NGMA expose sa collection à Varsovie. Dans les années 1980, l'URSS accueillera l'un des festivals de l'Inde. On remarquera dans ces expositions l'importance accordée aux arts graphiques, dont les ateliers, certains par ailleurs soutenus financièrement par l'United States Information Service (USIS), se multiplient en Inde dans les années 1970<sup>7</sup>. S'ajoutent à ces expositions les voyages effectués par les artistes dans le cadre des programmes d'échanges culturels signés entre l'Inde et les pays d'Europe de l'Est dans les années 1960 et 1970. Dans d'autres régions du monde, l'intégration fréquente d'artistes indiens dans des expositions ou biennales parfois méconnues ou oubliées, comme celles de Fukuoka, Bayreuth ou Menton, s'explique tant par le rôle d'individus que par les liens tissés avec des pays comme le Japon depuis le début du siècle, en plein panasianisme<sup>8</sup>.

Dans les années 1970 et 1980, les deux principaux positionnements esthétiques des artistes indiens opposent peinture figurative

et abstraite<sup>9</sup>. Les artistes de l'école d'art de l'Université Maharaja Sayajirao de Baroda soutiennent la figuration et deviennent les vecteurs d'une pensée qui s'élabore en partie par le biais de l'exposition. En 1977 a lieu «Pictorial Space» organisée par Geeta Kapur, qui préfigure «Place for People» (1981), souvent retenue comme l'exposition manifeste des artistes de Baroda, bien qu'elle inclue également des artistes d'autres écoles. La conception de «Place for People» est issue d'une collaboration entre les artistes (Jogen Chowdhury, Bhupen Khakhar, Nalini Malani, Sudhir Patwardhan, Gulammohammed Sheikh, Vivan Sundaram) et la critique d'art. Elle représente l'aboutissement de l'appareil théorique mis en place à Baroda, notamment dans la revue *Vrishchik*, qui impose des normes strictes en s'engageant pour la peinture narrative et sa portée sociale<sup>10</sup>. *You Can't Please All* de Bhupen Khakhar, un tableau où l'artiste commence à afficher son homosexualité, y est présenté pour la première fois. L'œuvre sera ensuite exposée à la Tate et au Centre Pompidou<sup>11</sup>. Mais le travail d'un peintre comme Khakhar investit plusieurs contextes. En 1979, il est inclus dans l'exposition «Narrative Paintings. Figurative Art of Two Generations» organisée par Timothy Hyman à la Arnolfini Gallery de Bristol, aux côtés des artistes R.B. Kitaj,



David Hockney et Howard Hodgkin, qui avait découvert l'œuvre de Khakhar lors de la deuxième Triennale-India et qu'il aida à promouvoir à l'étranger<sup>12</sup>. Même si peu d'artistes ont le même succès que Khakhar, il est à noter que des artistes qui travaillent dans un genre très différent rencontrent un horizon d'attente tout aussi favorable. À la fin des années 1960, les artistes indiens puisent dans leur passé artistique et certains redécouvrent l'art tantrique<sup>13</sup>, qui va connaître un retentissement important en Occident au moment de l'époque hippie. En atteste l'impact de l'exposition historique «Tantra» présentée à la Hayward Gallery de Londres en 1971, qui prend appui sur la publication d'Ajit Mookerjee sur le même sujet<sup>14</sup>. S'ensuivent nombre d'expositions d'art contemporain néotantra, une des voix empruntées pour façonner une modernité artistique indienne.

Les années 1980 sont surtout marquées par des festivals tenus entre autres en Grande-Bretagne, en France, aux États-Unis et en URSS<sup>15</sup>. Le premier a lieu en Grande-Bretagne en 1982. Il comprend «Six Indian Painters», montrée à la Tate et qui réunit deux générations d'artistes indiens, et «Contemporary Indian Art» à la Royal Academy, qui donne à voir en deux volets le travail d'une quarantaine d'artistes. Plusieurs expositions se tiennent aussi au Museum of Modern Art d'Oxford. En France, l'Année de l'Inde, en 1985, comprend «Artistes indiens en France» à la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques à Paris ainsi que la présentation de cinq artistes contemporains au Centre Pompidou, Gulammohammed Sheikh et Viswanadhan en 1985, puis Bhupen Khakhar, Sudhir Patwardhan et Arpita Singh l'année suivante<sup>16</sup>. Plus que des expositions

de groupe, celles-ci font l'objet de publications indépendantes et permettent de se pencher sur le travail d'artistes indiens, en les mettant en perspective dans le premier volet de 1985 avec deux artistes de la scène française, Jean-Michel Alberola et Raymond Mason. En 1989, ce sera au tour de l'Inde de mettre la France à l'honneur avec notamment l'exposition «Birth and Life of Modernity» tenue à la NGMA de Delhi. Aux États-Unis, un festival est l'occasion d'exposer une sélection de la collection Chester et Davida Herwitz, l'une des collections privées d'art moderne indien les plus importantes au monde<sup>16</sup>. En URSS, le volet art contemporain du festival qui met l'accent sur les avancées technologiques indiennes présente le travail d'artistes femmes. Mais les expositions d'art contemporain des divers festivals restent modestes par rapport aux expositions

### Paris – Delhi – Bombay...

<sup>5</sup> Geeta Kapur, sans titre, *Patriot Magazine*, 23 mars 1975, repris dans Sovon Som (éd.), *Lalit Kala Contemporary*, n° 36, 1990, p. 55.

<sup>6</sup> M.F. Husain bénéficie d'une exposition personnelle à l'intérieur de la biennale de 1971. Sur le boycott des dixième et onzième biennales de São Paulo, voir Francisco Alambert et Polyana Canhêta, *As Bienais de São Paulo, da era do Museu à era dos curadores, 1951-2001*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004, p. 124-136.

<sup>7</sup> Le premier atelier d'arts graphiques, tenu par l'artiste américain Paul Lingren et soutenu par l'USIS et le Smithsonian Institute, se tient à Delhi en février 1970 et rassemble une centaine d'artistes dont Laxman Pai, Krishen Khanna, Jagmohan Chopra et Nasreen Mohamedi. Le second,

mené par Carol Summers, se tient en 1974 et réunit près de 200 artistes. Voir Pran Nath Mago, *Contemporary Art in India. A Perspective*, New Delhi, National Book Trust, 2001, p. 131-132; Rathna, «Art Chronicle. Madras», *Lalit Kala Contemporary*, n° 12 / 13, avril-septembre 1971, p. 56.

<sup>8</sup> Les liens entre Rabindranath Tagore et la philosophie zen feront l'objet d'une exposition lors du festival de l'Inde tenu au Japon en 1988.

### iii. 3

Vue des expositions du Centre Pompidou «Gulammohammed Sheikh. Returning Home» et «Viswanadhan. Sous le signe de la sécheresse», septembre-novembre 1985, présentées conjointement dans le cadre de l'Année de l'Inde, avec des œuvres de G. Sheikh (au premier plan) et de Viswanadhan (au fond) Collection Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris

<sup>9</sup> Gayatri Sinha rappelle l'importance de la peinture abstraite dans la création artistique indienne de l'époque. Voir Gayatri Sinha, «The 1970s. Simultaneous Streams», dans Gayatri Sinha (dir.), *Indian Art. An Overview*, New Delhi, Rupa, 2003, p. 126-137.

<sup>10</sup> Voir la publication qui sert de référence sur la scène de Baroda, Gulammohammed Sheikh (dir.), *Contemporary Art in Baroda*, New Delhi, Tulika, 1997.

<sup>11</sup> «Six Indian Painters», Tate Gallery, Londres, 1982, et «Bhupen Khakhar, Sudhir Patwardhan, Arpita Singh», Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1986.

<sup>12</sup> Timothy Hyman, *Bhupen Khakhar*, Bombay / Ahmedabad, Chemould Publications / Mapin Publishing, 1998, p. 47.

<sup>13</sup> Rebecca Brown, «The Modern and the Ancient. 20th Century Re-Readings of Indian History», *South Asian Studies*, n° 22, 2006, p. 103-114.

<sup>14</sup> Voir Ajit Mookerjee, *Tantra Art. Its Philosophy and Physics*, New Delhi, Ravi Kumar, 1966. L'exposition de la Hayward Gallery s'appuie sur la collection d'art tantrique de Mookerjee. Voir aussi Philip Rawson, *The Art of Tantra*, Londres, Thames and Hudson, 1973.

<sup>15</sup> En plus des catalogues d'exposition individuels, voir Saryu Doshi (dir.), *Pageant of Indian Art. Festival of India in Great Britain*, Bombay, Marg, 1983; Lory Frankel (dir.), *Festival of India in the United States, 1985-1986*, New York, Harry N. Abrams, 1985; Asharami Mathur (dir.), *India, Specially Published for the Festival of India in the U.S.S.R.*, New Delhi, Brijbasi, 1987.

### iii. 4

Vue de l'exposition «Magiciens de la terre», Centre Pompidou et Grande Halle – La Villette, mai-août 1989, avec des œuvres de Claes Oldenburg (au premier plan), Bowa Devi (au deuxième plan), Richard Long (au fond) et Esther Mahlangu (au fond à droite) Collection Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris

<sup>16</sup> Une partie de la collection Herwitz fut mise en vente en 1995 et 1996. L'essentiel de la collection fut plus tard donné au Peabody Essex Museum.

historiques et surtout à la place accordée au spectacle et aux arts vivants – à Paris, les jardins du Trocadéro se transforment en véritable *mela*<sup>17</sup> lors de la visite inaugurale du Premier ministre Rajiv Gandhi. Ces manifestations représentent avant tout d'efficaces opérations de promotion qui débouchent sur la signature de contrats industriels et commerciaux<sup>18</sup>.

L'exposition « Magiciens de la terre », organisée en 1989 au Centre Pompidou et à la Grande Halle – La Villette, sert de référence pour toute une réflexion sur les expositions de groupe à l'ère de la mondialisation. Elle fut la première, malgré les polémiques, à mettre en scène ce thème en réunissant une centaine d'artistes contemporains du monde entier. En cela elle répondait directement à la fameuse exposition du Museum of Modern Art de New York « Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art » en se démarquant des rapprochements formels établis par celle-ci entre l'art occidental et l'art dit primitif. « Magiciens de la terre » retient cependant le primitivisme comme élément moteur de sa sélection. Ce qui frappe en effet est le caractère brut des œuvres des artistes indiens<sup>[11].41</sup>. La couverture du catalogue rend hommage à l'artiste Lamu Baiga, décédé en 1987, en reproduisant un de ses dessins qui se trouve dans la collection du musée Roopankar de Bhopal – musée fondé par l'artiste J. Swaminathan dans le but de faire le lien entre les arts populaires et l'art contemporain. Jusque dans les années 1990, beaucoup d'artistes indiens intègrent dans leur travail les arts populaires ainsi que le primitivisme d'artistes modernes européens comme Paul Klee<sup>19</sup>. De fait, ce n'est qu'à partir des années 1990 que les arts populaires et tribaux sont progressivement écartés des expositions de groupe d'art contemporain indien qui se tiennent à l'étranger – à l'exception de « India Songs » ou « New Indian Art. Home-Street-Shrine-Bazaar-Museum ».



« Timeless Art », présentée en 1989, la même année que « Magiciens de la terre » au Victoria Terminus Railway Station de Bombay, à l'occasion des 150 ans du quotidien *Times of India*, annonce l'émergence du marché de l'art contemporain indien. L'exposition s'achève par une vente aux enchères organisée par Sotheby's qui suscite l'opposition de l'Indian Radical Painters and Sculptors Association. Mais c'est seulement après l'ouverture de l'économie indienne en 1991 et la destruction de la mosquée Babri d'Ayodhya en 1992, dans le contexte de la montée du nationalisme hindou, que l'art contemporain indien va radicalement changer. Ces événements, que tout oppose en apparence et qui sont pourtant reliés, vont pousser de nombreux artistes à abandonner la peinture au profit de l'installation. En 1993, le Safdar Hashmi Memorial Trust (Sahmat), créé en 1989 après l'assassinat politique du dramaturge Safdar Hashmi, organise « Hum Sab Ayodhya » [Nous sommes tous d'Ayodhya], une exposition qui rappelle l'importance du site d'Ayodhya pour les diverses religions

de l'Inde. Attaquée dans plusieurs villes, elle circule malgré tout à travers le pays avant d'être montrée aux États-Unis<sup>20</sup>. Encore aujourd'hui, les expositions et autres événements organisés par Sahmat rassemblent artistes et activistes sécularistes qui s'élèvent contre le communautarisme. Ce fut le cas notamment de « Ways of Resisting, 1992-2002 » qui ouvrit fin 2002 après que des massacres antimusulmans aient enflammé le Gujarat<sup>[11].5</sup>. Parmi les artistes qui choisissent l'installation, ce sont souvent les femmes, dont Rummana Hussain et Nalini Malani, qui adoptent le langage visuel le plus percutant. Les expositions de groupe d'artistes femmes mériteraient un traitement à part. Mentionnons seulement qu'elles forment un phénomène international qui perd son aspect radical en Europe et aux États-Unis dans les années 1980<sup>21</sup>, au moment où, précisément, il prend son essor en Inde.

Aux unités esthétiques des années 1970 et 1980 succède donc l'éclectisme des nouvelles pratiques artistiques. La jeune génération bénéficie de la mise à disposition de matériel photographique et vidéo relativement



bon marché (en comparaison avec le matériel surtaxé de la période précédant l'année 1991 qui le rendait souvent inaccessible) et, à partir de la fin des années 1990, de l'arrivée d'ordinateurs personnels et de l'Internet qui vont ouvrir de nouveaux champs d'expérimentation. S'ajoute à cela l'augmentation considérable du nombre des biennales internationales qui favorisent ce type d'œuvres. En 1992, Bhupen Khakhar et Anish Kapoor sont les premiers artistes indiens à participer à la Documenta de Cassel. Connu principalement pour ses toiles, Khakhar, qui s'inspire en partie de l'art de la rue, récrée une échoppe de *paan* et de *beedi*<sup>22</sup> dans l'espace d'exposition. Il sera suivi dix ans plus tard par Raqs Media Collective, Amar Kanwar et Ravi Agarwal, autant d'artistes que la Documenta 11 d'Okwui Enwezor lance sur la scène nationale et internationale.

Dans les années 1990, on assiste à une multiplication des expositions de groupes d'art contemporain indien à l'étranger. Ces expositions qui ont pour vocation de présenter la scène artistique indienne recensent des pratiques déjà établies dans l'ensemble. Depuis quinze ans, leur fréquence s'accroît et leur géographie se diversifie. Et pourtant, elles se ressemblent souvent. S'il est facile de souligner les stéréotypes véhiculés par ce type d'exposition, il faut

néanmoins reconnaître qu'elles ont ouvert un véritable marché pour l'art contemporain indien. L'une des premières expositions internationales à présenter la nouvelle scène artistique est « Contemporary Art in Asia. Traditions/Tensions » organisée aux États-Unis en 1996. L'exposition s'adresse à un public américain et rassemble l'art contemporain indien, indonésien, philippin, sud-coréen et thaïlandais. Deux ans plus tard, « Private Mythology », montée au Japan Foundation Forum, est l'une des premières expositions à offrir un tour d'horizon de l'art contemporain indien. Elle sera suivie de manifestations parfois plus ciblées, comme la section « Bombay/Mumbai, 1992-2001 » de « Century City » à la Tate Modern, ou de grandes expositions présentant un panorama de la scène artistique indienne, comme « Edge of Desire », qui ouvre en Australie et circule aux États-Unis et au Mexique avant d'arriver en Inde. En 2005, « Indian Summer », à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, réunit les œuvres d'une vingtaine d'artistes, et marque un tournant en Europe. À partir de l'année suivante, plusieurs galeries indiennes participent à la Fiac, ainsi qu'à Art Basel Miami Beach et à Art Dubai.

Qu'en est-il en Inde ? À partir des années 1990 se met en place un nouveau réseau institutionnel facilité, après la fin de la guerre

froide et l'ouverture de l'économie indienne, par la commercialisation de l'art dont les cotes vont s'envoler dans les années 2000. Si, en 1989, les commissaires de « Magiciens de la terre » avouaient ne pas savoir vers quels intermédiaires locaux se tourner pour leur sélection, la situation a profondément changé<sup>23</sup>. À la fin des années 1990, l'ouverture de la galerie Nature Morte va bousculer les choses. Sa première saison se tient à l'India Habitat Centre – l'un des seuls espaces qui se prêtent alors à l'exposition d'art contemporain à Delhi, une ville où la plupart des galeries peinent encore à obtenir des licences commerciales. L'exposition inaugurale rassemble les œuvres de quatre artistes indiens (Vivan Sundaram, Nataraj Sharma, Rekha Rodwittiya et Anita Dube) et de quatre artistes étrangers (Stephen Mueller, Stefano Arienti, Gretchen Bender et Joseph Kosuth). Kosuth présente une installation de néons : une citation de Ludwig Wittgenstein traduite en hindi, en ourdou et en panjabi – qui représentent avec l'anglais les quatre langues de Delhi<sup>[11].61</sup>. À l'issue de plusieurs expositions où se côtoient artistes indiens et étrangers, la galerie renonce cependant à cette juxtaposition, les collectionneurs indiens n'étant pas intéressés par les œuvres d'artistes étrangers. Les galeries privées s'imposent néanmoins comme les principaux lieux d'exposition de l'art contemporain en Inde.

Mais c'est véritablement Bombay qui domine la nouvelle scène artistique. Parmi ses galeries, peu ont connu la pérennité de la Chemould Gallery, établie en 1963, qui n'a cessé de présenter la création contemporaine. Élément indicateur d'une nouvelle donne, la galerie abandonne en 2007 ses anciens locaux situés dans la Jehangir Art Gallery et déménage dans un nouveau bâtiment. S'établissent à Bombay dans le quartier de Colaba les galeries Chatterjee & Lal, Maskara, Mirchandani+Steinruecke, Project88, Volte, Lakeeren, ainsi que la nouvelle

#### Paris – Delhi – Bombay...

<sup>17</sup> L'équivalent d'une foire.

<sup>18</sup> Douglas C. McGill, « Art Is a New Government Tool for Business and Diplomacy », *The New York Times*, 13 juin 1985, p. 19 ; Philip Gevelin, « Rajiv Gandhi's "Extravaganza" », *The Washington Post*, 19 juin 1985, p. 21 ; Sanjoy Hazarika, « Coming Attraction in Soviet. Festival of India », *The New York Times*, 28 juin 1987, p. 5.

<sup>19</sup> Geeta Kapur, « Introduction », dans *Pictorial Space. A Point of View on Contemporary Indian art*, cat. exp., New Delhi, Lalit Kala Akademi, 1977, non-paginé.

<sup>20</sup> Pour une explication de la controverse qui entoure « Hum Sab Ayodhya », voir Arindam Dutta, « Sahmat, 1989-2004. Liberalized Art Practice Against the Liberalized Public Sphere », *Cultural Dynamics*, vol. 17, n° 2, juillet 2005, p. 193-226.

<sup>21</sup> Jenni Sorkin, « The Feminist Nomad. The All-Women Group Show », dans Lisa Gabrielle Mark (dir.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, cat. exp., Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2007, p. 458-471.

#### iii.5

Vue de l'exposition « Ways of Resisting », Rabindra Bhavan, New Delhi, décembre 2002-janvier 2003, avec *Memorial* (1993) de Vivan Sundaram (au premier plan), des œuvres de Gargi Raina (à gauche) et une œuvre d'Atul Dodiya (au fond)  
Collection Sahmat

#### iii.6

Joseph Kosuth, *Words Are Deeds (for New Delhi)*, 1997, néon, dimensions variables, installation présentée lors de la première exposition de la galerie Nature Morte à New Delhi, tenue à l'India Habitat Centre en novembre-décembre 1997  
Courtesy Joseph Kosuth et Nature Morte, New Delhi

<sup>22</sup> Échoppe où l'on vend de la chique de bétel et des cigarettes.

<sup>23</sup> Jean-Hubert Martin, « Préface », dans *Magiciens de la terre*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989, p. 8.

Sakshi Gallery. Si leurs programmations consistent pour l'essentiel en expositions personnelles, le rythme soutenu des expositions, dont la durée moyenne est de seulement trois à quatre semaines, va leur permettre d'organiser des expositions de groupe aux propos ambitieux. Celles-ci sont l'occasion de faire le lien entre deux générations d'artistes ou bien de révéler une jeune scène régionale. Elles offrent ainsi une alternative aux sélections officielles des antennes régionales de la Lalit Kala Akademi. De plus, la scène nationale s'ouvre à la création artistique de ses voisins sud-asiatiques. En 2005, la NGMA de Bombay organise une exposition d'artistes pakistanais intitulée « Beyond Borders ». Cinq ans plus tard, ce sera à la Devi Art Foundation de mettre sur pied « Resemble Reassemble ». Ce musée privé, ouvert en 2008 à Gurgaon, dans la banlieue de Delhi, est unique en Inde. La collection d'art contemporain d'Anupam Poddar, qui comprend des pièces majeures d'artistes du sous-continent indien, s'appuie sur la collection d'art populaire de sa mère, Lekha Poddar. La fondation rappelle aussi le rayonnement considérable dont bénéficie une poignée de collections privées et leur impact sur la réception de l'art contemporain indien, tant en Inde qu'à l'étranger<sup>24</sup>.

En marge de ces expositions, la pratique de la performance et la présentation d'œuvres éphémères se répandent, mais elles ne pourront préserver leur indépendance sans soutien public. Deux réseaux distincts semblent se dessiner : d'une part, les œuvres présentées dans les biennales internationales et, en Inde, par les rares organisations non-commerciales, comme Khoj, qui soutiennent les artistes politisés utilisant les nouveaux médias, le mode documentaire, ou injectent un sens politique dans un médium traditionnel ; d'autre part, une prolifération d'œuvres plus clinquantes, souvent moins engagées et plus conformes aux lieux communs de l'« indianité », et qui sont celles qu'on retrouve surreprésentées,



par exemple, dans l'exposition « The Empire Strikes Back » (2010) de la Saatchi Gallery. Certains artistes établis tel Subodh Gupta font le lien entre les deux réseaux, mais cette division sonne l'alarme. D'apparence comparable à celle d'autres pays, la situation diffère par le fait qu'en Inde, l'État peine à mettre à profit le succès de ses artistes. L'absence d'un pavillon officiel indien jusqu'en 2011 dans une manifestation aussi prestigieuse que la Biennale de Venise rappelle en effet la condition précaire de l'art contemporain en Inde.

À contre-courant, de plus en plus d'expositions adoptent une perspective historique : « Santhal Family. Positions Around an Indian Sculpture », organisée en 2008 à Anvers au Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MuHKA), et centrée autour de la sculpture de Ramkinkar Baij et du film de Ritwik Ghatak sur l'artiste, télescope le primitivisme des artistes de Shantiniketan, la représentation des *subaltern*<sup>25</sup> et l'archivage de ces histoires, « Where Three Dreams Cross », à Londres, à la Whitechapel Gallery en 2010, tente de retracer le développement de la photographie du sous-continent indien, tandis que « India Moderna », à l'IVAM de Valence, en 2008-2009, reprend l'évolution de la création artistique du XX<sup>e</sup> siècle en Inde en incluant dans son propos la fascination

exercée par le pays sur les artistes et écrivains étrangers. Ces expositions aident à combler les nombreuses lacunes de l'histoire de l'art indien qui dispose de cadres interprétatifs mais pas encore de recherches historiques fouillées pour l'ensemble des évolutions artistiques de la période post-1947. Elles s'appuient sur de nouvelles études des trajectoires spécifiques à certains médiums et sur la réévaluation d'artistes clés comme Nasreen Mohamedi, présentée en 2007 à la Documenta<sup>[III.7]</sup>. Elles soulignent aussi le besoin pressant de comprendre le passage de l'art moderne à l'art contemporain. L'exposition « Horn Please. Narratives in Contemporary Indian Art » au Kunstmuseum de Berne en 2007-2008, par exemple, présente la scène de Baroda comme le précurseur de l'art contemporain indien. « Place for People », en 1981 à Bombay puis à Delhi, marque effectivement un moment fondateur de l'histoire de l'art en Inde<sup>[III.8]</sup> – en découle une généalogie qui passe de Khakhar à Atul Dodiya auquel ce dernier rend directement hommage. Mais on ne peut sous-estimer la rupture des années 1990, initiée certes dans la décennie précédente, qui se manifeste aussi chez les artistes de Baroda. De plus, si on pense à un champ élargi, qui inclurait l'histoire de la photographie, du cinéma et de l'architecture, force est de constater



le caractère international de l'histoire de l'art en Inde tant sur le plan des influences réciproques entre artistes que sur celui des réseaux de soutien institutionnels.

La dimension internationale de cette histoire des expositions de groupe fait ainsi surgir certaines des questions les plus fondamentales des cinquante dernières années de l'art en Inde : comment rendre compte de la confrontation des approches mais aussi de la collaboration occasionnelle entre artistes indiens et étrangers – dans la continuité de Sunil Janah et Margaret Bourke-White ou, dans le domaine du cinéma, de Satyajit Ray et Jean Renoir –, des conditions de ces rencontres et des hiérarchies ancrées dans ces relations ? Où placer les artistes de la diaspora ? Comment évaluer la qualité et apprécier la pluralité de points de vue offertes par le documentaire, un genre inséparable du regard extérieur porté sur l'Inde, mais adopté aujourd'hui par certains des artistes les plus pertinents de la scène contemporaine indienne ? Une réflexion approfondie sur l'art en Inde au XX<sup>e</sup> siècle inclurait le travail d'artistes étrangers qui se sont inspirés de l'idée de l'Inde et y ont travaillé ou qui ont très tôt été rapprochés d'artistes indiens dans le contexte d'expositions internationales organisées

en Inde, comme les Triennales-India<sup>26</sup>. Il s'agira donc de prendre en considération cette interaction afin de présenter, non pas une histoire de l'art indien, mais une histoire de l'art en Inde.

L'auteur tient à remercier Sophie Duplaix, Evelyne Pomey et Louise Delestre du Centre Pompidou, ainsi que Larisa Dryansky, Ram Rahman, Peter Nagy et Shanay Jhaveri.

#### Paris – Delhi – Bombay...

<sup>24</sup> Hans Belting, « Contemporary Art as Global Art », dans Hans Belting et Andrea Boddensieig (dir.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern. Ruit, Hatje Cantz, 2009, p. 67.

<sup>25</sup> Ce terme fait référence aux *subaltern studies*, courant de pensée qui émerge dans les années 1980 dans la série d'ouvrages collectifs du même nom. Ce projet historiographique cherche à rompre avec les histoires nationalistes et marxistes de l'Inde en pronant une « histoire par le bas ».

<sup>26</sup> Pour les expositions, ce travail fut amorcé par « India Moderna », tenue à l'IVAM de Valence en 2008-2009. Voir notamment Geeta Kapur, « Modern India. A Retrospect on the Practice of Art », dans Juan Guardiola (dir.), *India Moderna*, cat. exp., Valence, IVAM Institut Valencià d'Arte Modern, 2008, p. 354-358. Ce nouvel internationalisme se retrouve dans les recherches de Ram Rahman sur l'histoire de la photographie en Inde, dans l'essai de Deepak Ananth sur le rapport

des artistes étrangers à l'Inde et dans la publication de Shanay Jhaveri sur le cinéma inspiré de l'Inde. Voir Ram Rahman, « A Sharper Focus », *Seminar*, n°578, octobre 2007 ; Deepak Ananth, « Approaching India », dans *Chalo! India. A New Era of Indian Art*, cat. exp., Tokyo, Mori Art Museum, 2008, p. 269-280 (traduit dans le présent catalogue, p. 30-38) ; Shanay Jhaveri (dir.), *Outsider Films on India, 1950-1990*, Bombay, The Shoestring Publisher, 2009.

#### III.7

Œuvres de Nasreen Mohamedi présentées à la Documenta de 2007 : *Untitled*, s.d., cinq photographies noir et blanc, 28,58 x 22,86 cm chacune Collection Documenta Archiv

#### III.8

Visiteurs devant *Train* (1980) de Sudhir Patwardhan. Vue de l'exposition « Place for People », Jehangir Art Gallery, Bombay, novembre 1981 Archives Vivan Sundaram