

Representing the Kashmir Conflict in Contemporary Art Représentation du conflit au Cachemire dans l'art contemporain

Nadia Kurd

Numéro 96, printemps 2019

Conflits
Conflict

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90915ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

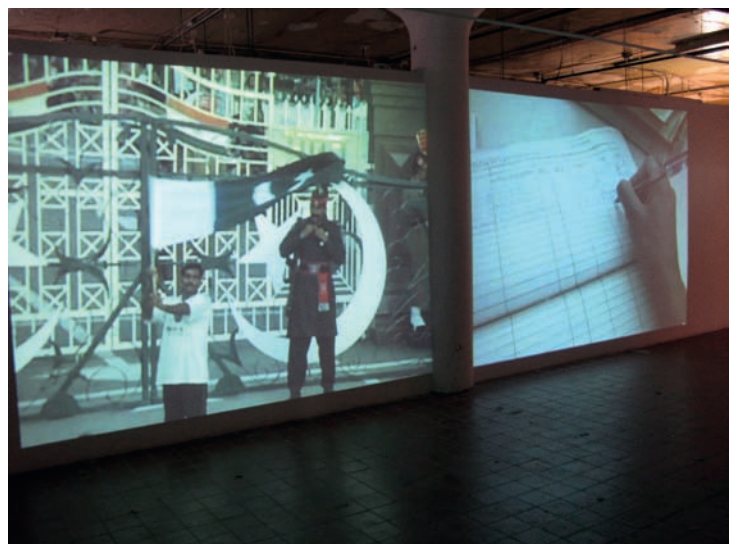
ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kurd, N. (2019). Representing the Kashmir Conflict in Contemporary Art / Représentation du conflit au Cachemire dans l'art contemporain. *esse arts + opinions*, (96), 34–41.



Representing the Kashmir Conflict

Nadia Kurd

Contemporary Art in



Rachel Kalpana James

← *Borderline*, 2010.

Photos : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

At a certain point I lost track of you.
You needed me. You needed to perfect me:
In your absence you polished me into the Enemy.
Your history gets in the way of my memory.
I am everything you lost. You can't forgive me
I am everything you lost. Your perfect enemy.
Your memory gets in the way of my memory:
— Agha Shahid Ali, excerpt from “Farewell”¹

As Kashmir’s unofficial poet laureate, Agha Shahid Ali often spoke, in his writings, to both the region’s complicated history and its more recent political quagmire. His words captured the ways in which the ethnic and religious divides that have shaped its past are now amplified by the presence of both Indian and Pakistani military forces. Ali also illustrated the ways in which communal religious tensions have increasingly turned neighbours into strangers and childhood friends into enemies. Kashmir, a once princely state, is now marred by conflict and politically divided among Pakistan, India, and China. The dispute over its statehood is now over seventy years old and the region, as Indian writer Arundhati Roy points out, is the scene of “one of the deadliest and densest military occupations in the world.”²

My own family history is deeply embedded in the grand narrative of Partition and Kashmir’s history. Leading up to the upheaval, my maternal grandparents lived in the summer capital of Srinagar, and they bore the memories of slain relatives and communal violence for the rest of their lives. For years after Partition, my grandmother actively searched for her missing sister, believing that she had survived a massacre (one of the dozens that occurred at that time), to no avail. The loss of female relatives is a common, yet not widely known, historical

aspect of Partition. In recent years, a variety of online and educational institutions have documented such family histories across the subcontinent; most notably, the 1947 Partition Archive has recorded, to date, approximately 5,500 individual narratives on its website.

The toll of Partition and subsequent territorial wars on Kashmiris has continued to be unbearable. In Kashmir’s recent history, 2018 was the deadliest year, with 530 dead and thousands more blinded by pellets shot by the Indian army. Kashmiri journalist Majid Maqbool notes, “The conflict is sought to be managed from the central government in New Delhi, that dispatches interlocutors to hold meetings, buy some time, and talk to people, regional parties, and groups in Kashmir without making any headway towards a meaningful dialogue.”³

Kashmir was annexed to India by the British in 1947, and a referendum on self-determination has long eluded Kashmiris. Conflict has been the primary lens through which Kashmir and its culture have been understood since the cataclysm of the Partition. As historian Chitralekha Zutshi writes, “Representations of Kashmir... are the product of an ongoing exchange between the past and the present, myth and history, memory and forgetting, and the visual, oral and textual; they are also, as much, a product of an ongoing dialogue between self-representation

and representations by outsiders.”⁴ It is perhaps the representations by outsiders—often rooted in larger colonial projects or the interests of nationalism—that continue to permeate across the globe.

A number of Canadian contemporary artists have grappled with the conflict in Kashmir and Partition in South Asia, with some focusing on Partition and its lasting legacy, others on the Kashmir issue. A few major exhibitions, such as *Lines of Control: Partition as a Productive*

1 — Agha Shahid Ali, “Farewell,” in *The Country Without a Post Office* (London: W. W. Norton & Company, 1988), 7.

2 — Arundhati Roy, “How to Think About Empire,” interview by Avni Sejpal, *Boston Review: A Political and Literary Forum*, January 3, 2019, <https://bit.ly/2seWerg>.

3 — Majid Maqbool, “For Young Kashmiris, Idea of Peace is Pause Between Killings and Encounters,” *The Globe Post*, January 3, 2019, <https://theglobepost.com/2019/01/03/kashmir-young-generation/>.

4 — Chitralekha Zutshi, “Introduction: New Directions in the Study of Kashmir,” in *Kashmir: History, Politics and Representations*, ed. Chitralekha Zutshi (London: Cambridge University Press, 2017), 12.

Divya Mehra

→ *There's just not enough to go around* (day 6 of 72), 2011.

Photo : Blaine Campbell, permission de | courtesy of the artist & Georgia Scherman Projects, Toronto

↘ *There's just not enough to go around* (day 71 of 72), 2011.

Photo : Blaine Campbell, permission de | courtesy of the artist & Georgia Scherman Projects, Toronto

Space (2012), have directly confronted the issue of Partition; many others look at national perspectives with works by artists wrestling with the ethnic, religious, and economic histories of the South Asian subcontinent.

The active performance of the aftermath of Partition can be seen most clearly in *Borderline* (2010), a two-channel video by South Asian Canadian artist Rachel Kalpana James. In this piece, Kalpana James documents the daily performative (and undoubtedly, heavily militaristic) display of Indian and Pakistani army officials at the Wagah border, which is situated between Amritsar (India) and Lahore (Pakistan). Hundreds watch the dramatic performances on a daily basis, where Indian and Pakistani army officials, dressed in full regalia, march in concert to the opening and closing of the border gates. On the adjacent screen, we see a slow-motion video image of the artist walking and crossing the border with a Canadian passport.

Borderline taps into a personal yet visceral experience. Kalpana James's walk across the border shows the heightened tension between the two nations, but also the precariousness of the border, particularly for those affected by the conflict. The border holds a strong symbolic meaning for both countries. Walking across it cuts through imagined and practical experiences. For the artist, this experience is a reminder of the "surprisingly casual walk across the India/Pakistan border" that is "permitted by the bittersweet privilege of the right documentation."⁵ For Indian and Pakistani nationals, crossing the border is, at best, an exchange of visas, whereas holding a passport from Canada—a country still very much part of the Commonwealth—shows that these new divisions are still very much governed by old colonial laws and attitudes.

In a more ironic approach, Winnipeg/New Delhi-based artist Divya Mehra's project *The Party is Over* (2011) melds objects, food, and text to examine the "construction and misrepresentation of cultural identity while making reference to layered divisions and the disparity and exploitation of power."⁶ Mehra's assemblage of objects, heavy with intent, includes fake gold and silver watches (set to the standard times of India and Pakistan), nineteenth-century British parlour tables, and a custard-filled sheet cake. As writer Joni Low points out, "The

minimal presentation of these works belies their conceptual complexity—each are jokes with protracted punch lines, hints of which are buried in undisplayed titles and descriptions that read like ad-libbed artist statements, but not immediately accessible."⁷ When we read these objects together, however, the dryness of Mehra's wit reveals the hollow yet incredibly laughable situations that contemporary politics, particularly at this political moment, can produce.

The viewer understands that the party is truly over when the cake, titled *There's just not enough to go around* (2011) slowly disintegrates, cracks, and rots. Decorated with a rendering of Kashmir's state borders and lined with sprinkles, it "takes the form here of cheap excess and empty calories" and is never eaten.⁸ Although the nutritionally deficient, sugary cake may look appealing and is indeed good enough to eat, the disappointment that follows its eventual rot is a stark reminder of the unfulfilled promises of independence for the Kashmiri people.

Vancouver-based Canadian artist Althea Thauberger's piece titled "*Who is it that can tell me who I am?*" (2012) is a mural featuring the Akingam Bhand Pather theatre troupe. The group, which is based in the village of Akingam in South Kashmir, is shown performing an adapted and translated version of Shakespeare's *King Lear*. The size of the photographic mural provides a clear image not only of the play's performers but also of the Kashmiri villagers who are also spectators and subjects of the work. Curator and writer Rose Bouthillier argues that although the viewer may initially consider Kashmir's current political turmoil, or even the nature of the question posed by the work, it is the nearly life-sized scale of the mural that is integral. By confronting the audience, the individuals in the photograph "are the first to be met when walking along the mural from left to right; most face out into the gallery, with gazes scattered in multiple directions."⁹

The folk tradition of Bhand Pather, which roughly translates as "artist" and "drama," has a long history in Kashmir and has been used primarily as a means of conveying social and political messages to audiences. The multiple gazes present within Thauberger's mural provide an immersive experience of the outdoor performance. The work's scale also gives viewers a sense of the Kashmiri urban landscape, one that has long been absent in the predominantly

nature-oriented depictions of the region. Bouthillier is correct in surmising that the question of "Who can tell me who I am?" is as much about the polarized nature of Kashmir's freedom movement as it is about *King Lear*.

Sadly, the conflict in the region continues. It is a dispute that shows no signs of abating, especially since much of the resolution requires negotiations between two heavily militarized nuclear powers. The attention given to the Kashmir conflict and the lasting history of Partition through contemporary art provides insight into nuances rather than current polemics. Through the works discussed in this essay, we are provided with a glimpse of what is at stake in South Asian socio-political life, and how artists have documented facets of Partition and the Kashmir conflict through personal, performative, and documentary works.

These artists are part of a broader movement of individuals—particularly South Asian artists—who have looked closely and consistently at the communal issues that have faced the South Asian subcontinent since independence from the British. Mehra, Kalpana James, and Thauberger do not offer a romanticized version of Kashmir or its mountainous landscape; rather, they tease out the conflict to express a more personal experience informed by regional politics but not dominated by it. Although conflict is certainly a focal point in understanding Kashmir and its current troubles, it isn't a shorthand way of coming to terms with the region's long and complicated history. ●

5 — "Modern Fuel Presents Rachel Kalpana James' 'Borderline,'" Modern Fuel (run by Modern Fuel Artist-Run Centre), www.modernfuel.org/art/programming/event/539.

6 — "Exhibitions: The Party is Over," Artspeak.ca, http://artspeak.ca/the-party-is-over/.

7 — "Serious Play: Joni Low on Divya Mehra's *The Party is Over*," www.divyamehra.com/essays/?entry=4.

8 — Ibid.

9 — "Althea Thauberger," http://www.altheathauberger.com/texts/althea-thauberger-4.





Althea Thauberger

† "Who is it that can tell me who I am?",
2012.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Représentation du conflit au Cachemire dans l'art contemporain

Nadia Kurd

À un moment je t'ai perdu de vue.
Tu as eu besoin de moi. Tu devais me parfaire :
En ton absence tu m'as poli : je suis devenu l'Ennemi.
Ton histoire encombre ma mémoire.
Je suis tout ce que tu as perdu. Tu ne peux me pardonner.
Je suis tout ce que tu as perdu. Ton parfait ennemi.
Ta mémoire encombre ma mémoire.
– Agha Shahid Ali, extrait de «Farewell»¹

La poésie d'Agha Shahid Ali, chantre non officiel du Cachemire, évoque aussi souvent le passé intriqué de cette région que l'impasse politique où elle se trouve aujourd'hui. Les mots du poète disent l'aggravation, provoquée par la présence simultanée des armées indienne et pakistanaise, des clivages ethniques et religieux ayant modelé son histoire. Ali évoque également les façons dont les tensions religieuses au sein des communautés en sont venues à transformer les voisins en étrangers et les anciens amis en ennemis. Le Cachemire, ancien état princier, est désormais marqué par le conflit et divisé politiquement entre le Pakistan, l'Inde et la Chine. Le litige concernant son statut d'État dure depuis plus de 70 ans et la région, comme le souligne l'écrivaine indienne Arundhati Roy, est le théâtre de «l'une des occupations militaires les plus denses et les plus meurtrières au monde»².

Mes racines familiales s'enfoncent profondément dans l'histoire du Cachemire et le grand récit de la partition. Jusqu'au début des hostilités, mes grands-parents maternels vivaient dans la capitale estivale de Srinagar, et ils ont conservé jusqu'à leur mort le souvenir de leurs proches assassinés et de la violence fratricide. Pendant des années, croyant que sa sœur aurait pu survivre à un massacre (l'un de ceux qui ont eu lieu par dizaines à l'époque), ma grand-mère a remué ciel et terre pour la retrouver, mais en vain. Or, dans le contexte de la partition, la disparition de femmes du cercle familial est un fait répandu, mais peu connu. Depuis quelques années, divers regroupements d'internautes et des établissements d'enseignement documentent les histoires familiales de ce type recensées dans tout le sous-continent; l'un des

sites web les plus en vue, *1947 Partition Archive*, contient à ce jour environ 5 500 récits distincts.

La lourdeur insupportable du tribut payé par les Kashmiris à la partition et aux guerres territoriales subséquentes ne diminue pas avec le temps. Dans l'histoire récente du Cachemire, 2018 a été l'année la plus meurtrière : 530 morts, et des milliers de personnes rendues aveugles par les armes à plombs de l'armée indienne. Selon le journaliste kashmiri Majid Maqbool : «Le gouvernement central à New Delhi cherche à s'approprier la gestion du conflit en dépêchant au Cachemire des émissaires qui tiennent des réunions, gagnent du temps et discutent avec la population, les représentants régionaux et les associations sans rien faire de concret pour organiser un véritable dialogue»³.

Les Britanniques ont annexé le Cachemire à l'Inde en 1947 et les Kashmiris réclament depuis longtemps un référendum sur l'autodétermination. Or, depuis le désastre de la partition, toute compréhension du Cachemire et de sa culture est teintée par le conflit. Pour l'historienne Chitralkha Zutshi, «les représentations du Cachemire [...] sont le produit d'un échange incessant entre le passé et le présent, le mythe et l'histoire, la mémoire et l'oubli, ainsi que le visuel, l'oral et le textuel; elles sont aussi, et tout autant, le produit d'un aller-retour constant entre l'autoreprésentation et les représentations des étrangers»⁴. Il est possible que ce soit les représentations étrangères du Cachemire – ancrées souvent dans des projets coloniaux plus vastes ou les intérêts du nationalisme – qui se répandent encore dans le monde entier.

Certains artistes canadiens contemporains se collètent avec la situation indo-pakistanaise,

en s'accrochant qui à la partition et son legs non résolu, qui à la question du Cachemire. Quelques grandes expositions, comme *Lines of Control: Partition as a Productive Space* (2012), se sont confrontées directement à la question de la partition; bien d'autres s'intéressent aux perspectives nationales, en présentant des œuvres créées par des artistes aux prises avec les aspects ethniques, religieux et économiques de l'histoire du sous-continent.

La mise en scène active des séquelles de la partition s'observe le mieux dans *Borderline* (2010), vidéo à deux canaux d'une artiste canadienne d'origine indienne, Rachel Kalpana James. Dans la vidéo, celle-ci filme la performance quotidienne (et, on s'en doute,

1 — Agha Shahid Ali, «Farewell», *The Country Without a Post Office*, Londres, W. W. Norton & Company, 1988, p. 7. [Trad. libre]

2 — Arundhati Roy, «How to Think About Empire», entrevue d'Avni Sejpal, *Boston Review: A Political and Literary Forum*, 3 janvier 2019, <<https://bit.ly/2seWerg>>. [Trad. libre]

3 — Majid Maqbool, «For Young Kashmiris, Idea of Peace Is Pause Between Killings and Encounters», *The Globe Post*, 3 janvier 2019, <<https://theglobepost.com/2019/01/03/kashmir-young-generation/>>. [Trad. libre]

4 — Chitralkha Zutshi, «Introduction: New Directions in the Study of Kashmir», dans Chitralkha Zutshi (dir.), *Kashmir: History, Politics and Representations*, Londres, Cambridge University Press, 2017, p. 12. [Trad. libre]



Divya Mehra

Here's to Us (Who wore it best?),
(gauche | left) India Standard Time,
(droite | right) Pakistan Standard
Time, 2011.

Photos : Blaine Campbell, permission de |
courtesy of the artist & Georgia Scherman
Projects, Toronto

lourdement militariste) des hauts gradés des armées indienne et pakistanaise qui paraded au poste-frontière de Wagah, situé entre Amritsar, en Inde, et Lahore, au Pakistan. Chaque jour, des centaines de personnes assistent à ce jeu théâtral où les officiers indiens et pakistanais, en grande tenue, défilent de concert pour assister à l'ouverture et à la fermeture des barrières. Sur un écran adjacent, une vidéo montre, au ralenti, l'artiste qui traverse à pied la frontière avec son passeport canadien.

Borderline puise aux sources d'une expérience personnelle et viscérale. Le passage de l'artiste d'un pays à l'autre montre la tension aigüe entre eux, mais aussi l'instabilité de la frontière, en particulier pour les personnes touchées par le conflit. La frontière est un symbole très fort pour chacun des deux pays. Le fait de la traverser rejoint des expériences imaginaires et réelles. Pour l'artiste, l'expérience rappelle que « la traversée de la frontière entre l'Inde et le Pakistan est étonnamment simple » pour qui jouit du « privilège doux-amer de disposer des bons documents »⁵. Pour les citoyens indiens et pakistanais, le même trajet est, dans le meilleur des cas, un échange de visas, tandis que le passeport émis par le Canada – pays encore bien enchâssé dans le Commonwealth – montre bien que les divisions nouvelles sont encore largement gouvernées par les anciennes lois et attitudes coloniales.

Divya Mehra est une artiste qui partage son temps entre Winnipeg et New Delhi. Adoptant une approche plus ironique, son projet *The Party Is Over* (2011; « La fête est terminée ») fusionne les objets, la nourriture et le texte pour examiner « la construction et la déformation de l'identité culturelle, tout en évoquant les strates des divisions et la disparité et l'exploitation du pouvoir »⁶. Lourds d'intention, ses assemblages d'objets comprennent des montres en faux or et en faux argent (réglées à l'heure normale du Pakistan, dans un cas, et de l'Inde, dans l'autre), des tables de salon du 19^e siècle anglais, ainsi qu'un gâteau étagé à la crème anglaise. L'écrivaine Joni Low souligne à ce propos : « La présentation minimale de ces œuvres contredit leur complexité conceptuelle – chacune est une blague assortie d'une chute qui traîne en longueur; des indices se cachent dans les titres et les descriptions, qui ne sont pas affichés comme tels, mais se lisent comme des déclarations d'artiste improvisées, qu'on ne comprend pas immédiatement⁷. » Quand ces objets sont lus ensemble, cependant, l'humour mordant de Mehra révèle la vacuité éminemment risible des

situations issues de la politique contemporaine, en particulier de la conjoncture actuelle.

Le public comprend que la fête est vraiment terminée quand le gâteau – œuvre intitulée *There's Just Not Enough to Go Around* (2011; « Rien à faire, il n'y en a pas assez pour tout le monde ») – se fissure, se défait et pourrit sur place. Orné d'une carte représentant les frontières du Cachemire, son contour souligné d'une pluie de petits bonbons, le gâteau « prend la forme de l'abondance bas de gamme et des calories vides » – et il n'est jamais mangé⁸. Sans qualités nutritionnelles, trop sucré, ce gâteau peut sembler appétissant quand même et, de fait, être comestible, mais l'écoeurement qu'on éprouve devant son pourrissement est un rappel cru des promesses d'indépendance faites au peuple kashmiri et jamais réalisées.

De son côté, une artiste de Vancouver, Althea Thauberger, a réalisé une photographie intitulée « *Who is it that can tell me who I am?* » (2012; « Qui est-ce qui peut me dire qui je suis ? »). Il s'agit d'une murale dont le sujet est la troupe de théâtre Akingam Bhand Pather. Cette troupe, qui vient du village d'Akingam, dans le sud du Cachemire, est en train de jouer une version adaptée et traduite du *Roi Lear* de Shakespeare. La taille de la photo permet de voir clairement, non seulement les acteurs, mais aussi les villageois kashmiris, qui sont à la fois spectateurs et sujets de l'œuvre. Selon la commissaire et écrivaine Rose Bouthillier, bien que l'œuvre puisse faire penser en premier lieu aux troubles politiques au Cachemire, ou même à la nature de la question qu'elle soulève, c'est son échelle presque grandeur nature qui en est la caractéristique fondamentale. Parce qu'elles font face au public, les personnes dans la photographie « sont les premières qu'on voit quand on longe la murale de gauche à droite; la plupart sont tournées vers la galerie, mais leurs regards s'éparpillent dans plusieurs directions⁹ ».

La tradition populaire du Bhand Pather, mots qu'on traduirait grossièrement par « artiste » et « intrigue, canevas », est enracinée depuis longtemps au Cachemire; elle sert surtout à transmettre à l'auditoire des messages à portée sociale ou politique. Les regards multiples issus de la murale de Thauberger procurent une expérience immersive de la performance en plein air. L'échelle de l'œuvre donne également au public un aperçu du paysage urbain du Cachemire, absent des représentations habituelles de la région, axées sur la nature. Bouthillier n'a pas tort de supposer que la question *Who Can Tell Me Who I Am?* concerne

tout autant la polarisation du mouvement pour l'indépendance du Cachemire que la pièce *King Lear*.

Malheureusement, le conflit dans cette région n'est pas réglé. C'est un litige qui ne montre aucun signe de résolution, d'autant moins que celle-ci exigerait des négociations entre deux puissances nucléaires lourdement militarisées. L'attention accordée dans l'art contemporain au conflit au Cachemire et à l'histoire sans fin de la partition éclaire leurs nuances plutôt que la polémique actuelle. Grâce aux œuvres abordées ici, nous avons un aperçu des enjeux sociopolitiques du sous-continent indien et de la façon dont les artistes documentent différents aspects de la partition des Indes et du conflit au Cachemire au moyen d'œuvres personnelles, performatives et documentaires.

Ces artistes font partie d'un mouvement plus vaste de personnes – des artistes issus du sous-continent indien, notamment – qui suivent de près les enjeux collectifs de cette région depuis son indépendance de l'empire britannique. Mehra, Kalpana James et Thauberger n'offrent pas du Cachemire et de ses hautes montagnes une version romantique; elles cherchent plutôt à démêler, à débrouiller le conflit afin de rendre compte d'une expérience personnelle influencée par la géopolitique de la région, non pas dominée par elle. Si le conflit est à coup sûr un élément central pour comprendre le Cachemire et les troubles qui le secouent, il ne saurait servir de raccourci pour s'accommoder de l'histoire longue et complexe du sous-continent indien.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

5 – « Modern Fuel Presents Rachel Kalpana James' *Borderline* », Modern Fuel (par le centre d'artistes autogéré Modern Fuel), <www.modernfuel.org/art/programming/event/539>. [Trad. libre]

6 – « Exhibitions: The Party is Over », Artspeak, <<http://artspeak.ca/the-party-is-over/>>. [Trad. libre]

7 – « Serious Play: Joni Low on Divya Mehra's *The Party is Over* », <www.divyamehra.com/essays/?entry=4>. [Trad. libre]

8 – Ibid. [Trad. libre]

9 – « Althea Thauberger », <www.althea-thauberger.com/texts/althea-thauberger-4>. [Trad. libre]