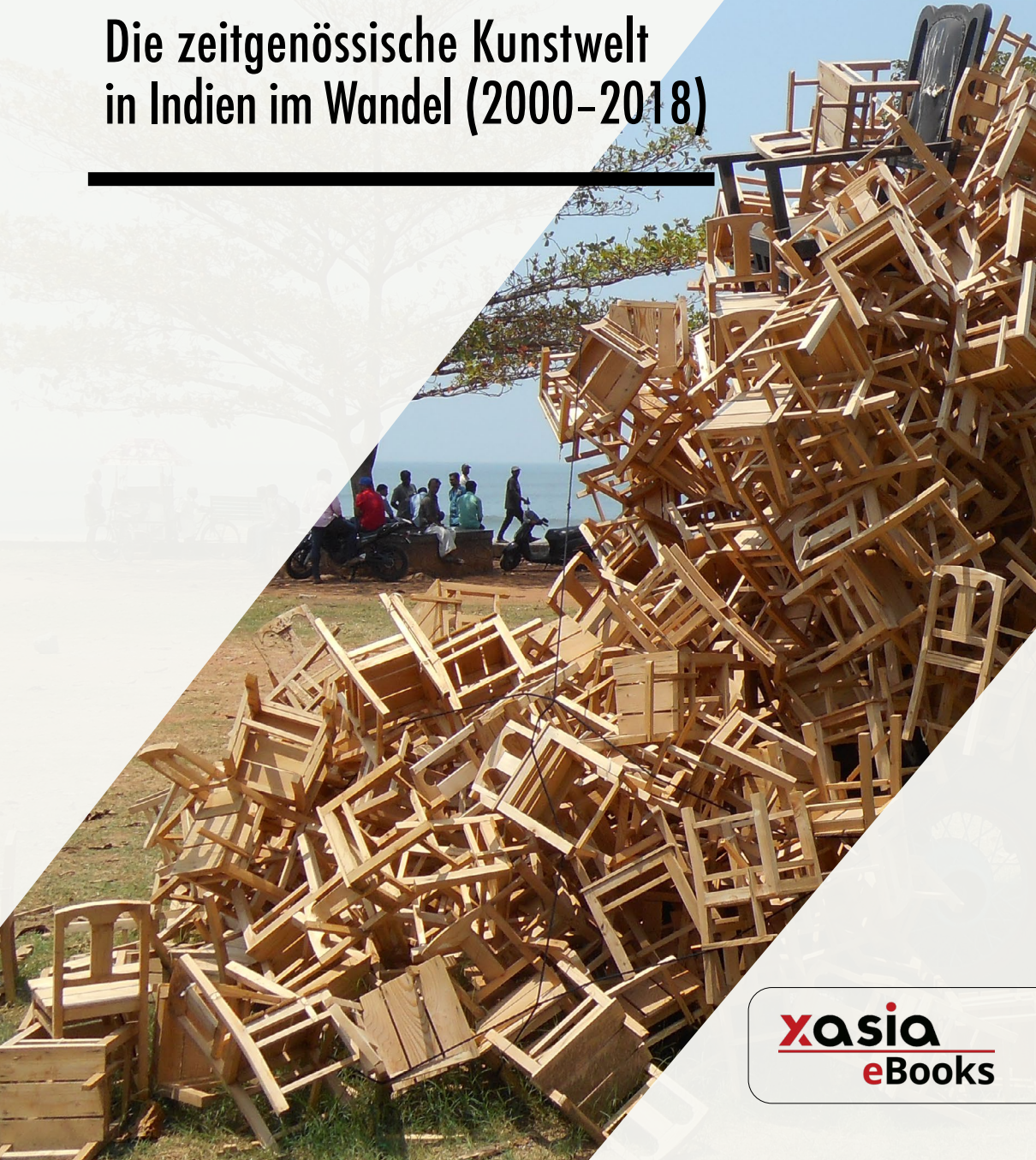


Jamila Adeli

# Kunst, Markt, Kommunikation

Die zeitgenössische Kunstwelt  
in Indien im Wandel (2000–2018)

---





Kunst, Markt, Kommunikation:  
Die zeitgenössische Kunstwelt in Indien im Wandel (2000–2018)

Media and Cultural Studies

Band 2

Herausgegeben von  
Nadja-Christina Schneider

Jamila Adeli

**Kunst, Markt, Kommunikation:  
Die zeitgenössische Kunstwelt  
in Indien im Wandel  
(2000–2018)**

**xasia**  

---

**eBooks**

Jamila Adeli  <https://orcid.org/0000-0002-4834-5978>

Zugl.: Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, Diss., 2019

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der [Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0](#) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der [Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0](#).

**xasia**  
eBooks

Publiziert bei CrossAsia-eBooks,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die elektronische Open-Access-Version dieses Buches  
ist dauerhaft frei verfügbar auf CrossAsia-eBooks:

<https://crossasia-books.ub.uni-heidelberg.de/xasia>.

urn: <urn:nbn:de:bsz:16-xabooks-849-1>

doi: <https://doi.org/10.11588/xabooks.849>

Text © 2021 Jamila Adeli

*Umschlagabbildung:* In-situ-Installation von Mansoor Ali  
Fort Kochi, Kochi-Muziris-Biennale 2015, © Jamila Adeli

ISSN 2702-1017

eISSN 2702-1025

ISBN 978-3-948791-15-5 (Hardcover)

ISBN 978-3-948791-16-2 (PDF)

# Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis .....	ix
Danksagung .....	xi
Abkürzungsverzeichnis .....	xiii
„Die Inder kommen!“, <i>Art Worlding</i> in Indien .....	1
Die Kunstgalerie Bodhi Art: ein neuer Player der zeitgenössischen Kunst .....	5
Mumbai, Delhi, Kochi: neue Knotenpunkte im globalen Netzwerk der Kunst .....	11
Kunstakteur*innen und lokalisierende Praktiken .....	16
Aufbau lokaler Ressourcen: Kunstmarkt und Deutungsmacht .....	21
Aufbau der Arbeit .....	26
1    Lokalisierung, Agency und Kunst als sozialer Interaktionsraum .....	29
1.1    (Trans-)Lokalisierung als soziokulturelle Praktik .....	30
1.2    Kunst als sozialer und translokaler Interaktionsraum .....	37
1.2.1    Die Kunstwelt: translokales und kommunikatives Netzwerk .....	39
1.2.2    Das Kunstfeld: Kapital und Konsekration .....	42
2    Methodische Zugänge: Lokalisierungsprozesse im Feld der Kunst .....	47
2.1    Grounded Theory und akteur*innenzentrierte Praktiken .....	48
2.2    Datenerhebung und Datenkorpus .....	51
2.2.1    Teilnehmende Beobachtung .....	51
2.2.2    Gespräche und Interviews .....	54
2.2.3    Datenkorpus .....	57
2.3    Datenauswertung und -darstellung .....	58
2.4    Reflexion zum Forschungsprozess .....	60

## Inhaltsverzeichnis

3	Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi .....	63
3.1	„ <i>Western Interest</i> “ als neuer lokaler Kontext .....	64
3.2	Freiheit durch den Freiraum der Globalisierung .....	74
3.3	Soziales Kapital privatwirtschaftlicher Kunstakteur*innen .....	77
3.4	Kunstvermittlung ohne staatliche Unterstützung .....	85
3.5	Institutionalisierung des (trans-)lokalen Kunstmarkts .....	100
3.5.1	Galerien und Auktionshäuser als neue kommerzielle Knotenpunkte .....	101
3.5.2	Auktionshäuser: Katalysatoren der Wertzuschreibung .....	103
3.5.3	Bodhi Art als Katalysator der translokalen Ausdifferenzierung .....	115
4	IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital .....	129
4.1	Die IAF in Delhi .....	130
4.1.1	IAF als (infra-)strukturbildendes Kunstereignis .....	131
4.1.2	IAF als kommerzieller und öffentlicher Raum für zeitgenössische Kunst in Indien .....	132
4.1.3	IAF als privatwirtschaftliche Akteurin .....	137
4.1.4	Prozess der Positionierung der IAF: (Inter-)national, lokal oder regional? .....	147
4.1.5	VIP-Programm und <i>Speakers' Forum</i> : Räume für Vernetzung und Wissensproduktion .....	158
4.1.6	IAF als sozialer Interaktionsraum für <i>Art Worlding</i> .....	164
4.1.7	Internationale Anerkennung als lokale Strategie .....	169
4.2	Die KMB in Kochi .....	173
4.2.1	Das Format Kunstbiennale im 21. Jahrhundert und ihre Funktion .....	174
4.2.2	Die Sehnsucht nach einer lokalen Biennale in Indien .....	178
4.2.3	Positionierung und Zuschreibungen der KMB .....	184
4.2.4	Bildung von kulturellem Kapital in diskursiven Räumen .....	192
4.2.5	Die Präsentation von Kunst in Kochi .....	198
4.2.6	Lokalisierung kommunizieren .....	206
4.2.7	Die Bedeutung der KMB als neues lokales Kunstereignis .....	217
4.3	IAF und KMB als feldkonfigurierende Kunstereignisse .....	221



5	Neue mediale Adressaten und Wissensräume der zeitgenössischen Kunst .....	225
5.1	Die Kunstwelt im Prozess der Mediatisierung .....	227
5.2	Indische Mittelschicht und Oberschicht als neue mediale Adressaten .....	230
5.3	Neue Akteur*innen der medialen Kunstkommunikation .....	239
5.4	Institutionalisierung medialer Wissensräume für zeitgenössische Kunst .....	244
5.5	Kunstkritik und <i>Art News</i> im Kontext der Aufmerksamkeitsökonomie .....	253
	Fazit und Ausblick .....	267
	Neue lokale Institutionen und Handlungslogiken im Feld der Kunst .....	268
	Die Rolle des Staates beim Aufbau von lokalen Ressourcen im Feld der Kunst .....	270
	Lokalisierung und Institutionalisierung von Konsekrationsmacht .....	278
	Die neue indische Deutungselite .....	280
	Ausblick .....	282
	Literatur- und Quellenverzeichnis .....	287



# Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Cover Monopol Magazin, Oktober 2008
- Abb. 2 Beispiel für Publikationen, Bodhi Art
- Abb. 3 und 4 Blick in eine Messehalle, IAF 2018
- Abb. 5 Public Day, Messestand Galerie Isa, IAF 2018
- Abb. 6 Public Day, Messestand Galerie Isa, IAF 2018
- Abb. 7 Außenbereich, IAF 2018
- Abb. 8 Außenbereich, IAF 2018
- Abb. 9 und 10 Meine Essens- und Getränkebestellung, IAF 2018
- Abb. 11 Geleitwort, IAF Katalog (2008: 1)
- Abb. 12 Speakers' Forum, IAF Katalog (2012: 210–211)
- Abb. 13 Speakers' Forum, IAF Katalog (2012: 212–213)
- Abb. 14 Protest-Wandmalerei am Strand, Fort Kochi, KMB 2015
- Abb. 15 Children's Biennale, Innenansicht der Ausstellung, KMB 2015
- Abb. 16 und 17 In-situ-Installationen, Fort Kochi, KMB 2015
- Abb. 18 Sahej Rahal, Harbinger (2014), Ausstellungsansicht, KMB 2015
- Abb. 19 Guido van der Werve, Nummer acht: everything is going to be alright (2007), KMB 2015
- Abb. 20 Ausstellungsansicht von Anish Kapoor, Descension (2014), KMB 2015
- Abb. 21 Ausblick aus den Ausstellungsräumen der Arbeit Descension (2014) von Anish Kapoor, KMB 2015
- Abb. 22 und 23 Gigi Scaria, Chronicles of the Shores Foretold (2014), KMB 2015
- Abb. 24 Auto mit PR-Slogan It's our Biennale, KMB 2015
- Abb. 25 Anzeige der KMB in einem Kunstmagazin (2015) in Kochi
- Abb. 26 KMB-Werbung im öffentlichen Raum, Eingangstür zur Student's Biennale, Kochi 2015
- Abb. 27 Cover des Magazins time'n'style, Dezember 2011
- Abb. 28 Kunstakteur\*innen äußern sich zum Kauf von Kunstwerken in time'n'style im Dezember 2011
- Abb. 29 The Wall Art Magazine, Blogbeitrag Swapan Seth 2012



# Danksagung

Mein Dank gilt allen Personen, die mich während der Entstehung und Fertigstellung dieser Arbeit begleitet, unterstützt und motiviert haben. In erster Linie sind das diejenigen, von denen die Arbeit handelt und mit denen ich in Berlin, London, Dubai, Mumbai und Delhi gesprochen habe. Ohne ihr Vertrauen und ihre Offenheit wären meine Einblicke in die Kunstwelt in Indien weniger tief gewesen.

Besonderer Dank gilt meiner Erstgutachterin Prof. Dr. Nadja-Christina Schneider, die mich und mein Projekt ab der ersten Stunde sehr engagiert und intensiv, motivierend und wegweisend sowohl auf inhaltlicher als auch auf persönlicher Ebene begleitet hat. Ihr großes Vertrauen und intellektueller Ansporn haben mich gleichermaßen gefordert und gefördert und mir das nötige Durchhaltevermögen gegeben, das man braucht, wenn man sich als Forscherin für zwei Kinder während der Promotionszeit entscheidet.

Meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. Monica Juneja möchte ich einen herzlichen Dank dafür aussprechen, dass sie mich von Beginn an unterstützt hat und durch ihre Kritik bedeutende inhaltliche Impulse setzte. Die Diskussionen, die ich im Rahmen ihrer Forschungskolloquien am Heidelberger Centrum für Transkulturelle Studien (HCTS) führen konnte, waren sehr inspirierend. Hier möchte ich insbesondere Prof. Karin Zitzewitz, Ph.D danken, deren Anmerkungen richtungsweisend für meine Arbeit waren. Ebenso wertvoll und unterstützend war der Austausch, den ich mit Prof. Dr. Christiane Brosius in Heidelberg hatte.

Ich bedanke mich darüber hinaus sehr herzlich bei den ehemaligen Doktorand\*innen des Querschnittbereichs Gender and Media Studies for the South Asian Region an der Humboldt Universität zu Berlin für den intensiven inhaltlichen und persönlichen Austausch, von dem ich viel gelernt habe: Dr. Fritzi-Marie Titzmann, Mette Gabler, Dr. Max Kramer und Dr. Nina Khan – ihnen sei herzlich für ihre konstruktiven und ermutigenden Kommentare gedankt. Mein spezieller Dank gilt hier meinem Freund Dr. Sebastian Sons. Er hat unermüdlich gelesen, kommentiert und an allen Enden unterstützt, und hatte stets ein offenes Ohr und sehr motivierende Worte für mich. Ohne ihn hätte ich während meiner Promotionszeit weitaus weniger gelacht.

## Danksagung

Bei Dr. Stefan Carsten, Dr. Maria Rost, Dr. Sarah Schaschek, Sebastian Meyer, Tobias Goldfarb, Dr. Jelena Adeli und Bettina Klein bedanke ich mich für die Lektüre von Kapiteln und ihre richtungsweisenden Anmerkungen dazu. Bei Sarah Norman möchte ich mich herzlich für ihr gründliches und überaus zuverlässiges Korrektorat bedanken.

Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei all denjenigen, die mich in meiner Promotionszeit als wichtige Personen begleitet haben, insbesondere aber bei Claudia Esplugues Vento für ihre Liebe zu meinen Kindern und ihre Zuverlässigkeit, und bei Merlijn Schoonenboom für seine herausfordernden Fragen und Denkanstöße am gemeinsamen Arbeitsplatz.

Großer Dank gilt auch denjenigen, die mich finanziell gefördert haben, denn ohne ihr Vertrauen in meine Arbeit wäre diese nicht zustande gekommen: Ich bedanke mich für das Promotionsstipendium der Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit und für das Wiedereinstiegsstipendium im Rahmen des Caroline von Humboldt-Programms der Humboldt Universität zu Berlin.

Die Promotionszeit ist auch eine Zeit der persönlichen Erfahrungen und Weiterentwicklung. Die wichtigste, die ich gemacht habe und die mich weiterhin bereichern wird, ist „Vertrauen geschenkt bekommen“ und „Vertrauen schenken“. Neben Nadja-Christina Schneider nehmen meine Freund\*innen und meine kleine und große Familie hier eine ganz besondere Stellung ein. Gerade in den letzten Monaten, Wochen und Tagen vor der Einreichung, Disputation und Veröffentlichung habe ich ihnen meinen freien Kopf, meine freie Zeit und meine Kraft für die Arbeit zu verdanken. Ohne ihren Glauben an mich und ihr unermüdliches Lesen, Mitdenken, Zuhören und Ermutigen hätte ich es nicht geschafft – und es wäre auch nur halb so schön gewesen.

Meinem Mann Sebastian Meyer, meiner Mutter Christiane Adeli und meiner Schwester Jelena Adeli ist diese Arbeit gewidmet.

Jamila Maria Adeli  
Berlin, August 2021

# Abkürzungsverzeichnis

IAF	India Art Fair
KMB	Kochi-Muziris Biennale
KNMA	Kiran Nadar Museum of Modern Art
NGMA	National Gallery of Modern Art
BDL	Dr. Bhau Daji Lad Museum





## „Die Inder kommen!“: *Art Worlding* in Indien

Das deutsche Kunstmagazin *Monopol* titelt in seiner Oktoberausgabe 2008: „Die Inder kommen!“ Auf dem Cover ist der Künstler Subodh Gupta, nicht selten als „Indiens Damien Hirst“ bezeichnet (Abb. 1). Er reitet nackt auf einer heiligen Kuh und wirkt dabei weniger kriegerisch als der Slogan suggeriert. Der Titel irritiert – natürlich – weil der nackte, eher zurückhaltend wirkende Künstler auf dem sanft dreinblickenden Tier im Kontrast zur kriegerisch klingenden Überschrift steht. Ziel der Titelgeschichte ist es, dem westlichen Publikum Einblicke in die erwachende Kunstszene in Indien zu geben und ihre Akteur\*innen vorzustellen. Die aktuelle Kunstszene sei zwar überschaubar, dafür aber ausdrucksstark und authentisch und stehe für neue ästhetische Impulse und ein kaufkräftiges Publikum. Die Inszenierung des Titelbildes greift ein Phänomen auf, das charakteristisch für jene Zeit ist, in der sich die globale Kunstwelt<sup>1</sup> der Gegenwart verändert: die Ankunft der „Anderen“ aus peripheren Strukturen in das Zentrum der internationalen Kunstwelt – und den eurozentrischen Blick darauf.

Mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts rücken die so genannten *Emerging Art Market Countries* immer mehr in den Vordergrund und sorgen für Aufmerksamkeit in der globalen Kunstwelt. Damit erweitert sich das Blickfeld über den Tellerrand des Westens hinaus. Die Betrachtung lokaler Formen und Strukturen des künstlerischen Schaffens in nicht-westlichen Regionen rückt in den Mittelpunkt der Globalisierungsforschungen zur zeitgenössischen Kunst. Schon 1997 schreibt der Kulturanthropologe Nicholas Thomas in seinem Werk „*Collectivity and Nationality in the Anthropology of Art*“:

---

1 Auf den Begriff „Kunstwelt“ als theoretische Rahmung meiner Arbeit gehe ich in [Kapitel 1.2](#) ausführlich ein. In der Einleitung verwende ich den Begriff „Kunstwelt“ zunächst angelehnt an den Soziologen Howard S. Becker (1982), und damit als einen ethnologisch konnotierten Begriff. Kunstwelt referiert auf ein entgrenztes Netzwerk aus handelnden Akteur\*innen im Bereich Kunst und stellt die Kooperation in den Vordergrund, die notwendig ist, um Kunst zu produzieren, zu vermitteln und zu verkaufen.

„Die Inder kommen!“, Art Worlding in Indien



**Abbildung 1.** Coverseite Monopol Magazin für Kunst und Leben, Oktoberausgabe 2008.  
*Quelle: Jamila Adeli, 2019.*

Research needs to be extended to art within “Western” societies, not least because the Western/non-Western distinction has become confused by increasing cultural exchange. Art has been highly significant in the process of interaction which suggests that much might be gained from the study of national and international art worlds, and of the movements and changing meanings of art worlds through these contexts. (Thomas 1997: 256)

Neben der Notwendigkeit, im Zuge einer sich globalisierenden Kunstwelt auch die nichtwestlichen Künstler\*innen, ihre Praktiken<sup>2</sup> und ihre künstlerischen Zentren in die Analyse mit einzuschließen, wird es immer dringlicher, die Metaprozesse<sup>3</sup> der Mediatisierung<sup>4</sup> und der Ökonomisierung<sup>5</sup> als wichtige Dimensionen kultureller Globalisierung für ein neues Verständnis der globalen Kunstwelt zu erarbeiten. Die Kunstwelt ist nach den Soziologen Howard Becker (1982), Pierre Bourdieu (1999) und Niklas Luhmann (1995) als gesellschaftliches Phänomen zu begreifen, „das eigene gesellschaftliche Kontexte formt bzw. selbst erst in gesellschaftlichen Kontexten geformt wird“ (Sperling 2014: 55). Jener Prozess der Formung ist am Beispiel der Kunstwelt in Indien zu beobachten: Vor dem Hintergrund der Mediatisierung und Ökonomisierung formt sie seit knapp 20 Jahren einen eigenen gesellschaftlichen Kontext, dessen Bedeutung nicht nur in Indien, sondern auch im Globalen Süden<sup>6</sup> ansteigt. Aus dieser Perspektive wird die

---

2 Der Begriff „Praktik“ wird in [Kapitel 1](#) genauer beleuchtet. Ich verwende ihn im ethnologischen Sinne wie ihn Jürgen Budde definiert: Mit „Praktik“ bezeichnet Budde (2016: 14) eine Handlung, die „aufgrund ihrer Routiniertheit als Ausdrucksgestalt tieferliegender sozialer Ordnungen verstanden und analysiert werden kann“ und dafür verantwortlich sei, dass „soziale Wirklichkeit entsteht“.

3 Unter Metaprozess verstehe ich in Anlehnung an Krotz (2012, 2007) komplexe, Gesellschaften durchdringende und übergreifende Entwicklungen, die soziale und kulturelle Kontexte langfristig beeinflussen und verändern.

4 Den Begriff „Mediatisierung“ verwende ich nach Krotz (2007), um die ansteigende Bedeutung von Medien in gesellschaftlichen Teilbereichen und ihre Rolle bei der Veränderung von Kommunikationsstrukturen im Kontext gesellschaftlichen Wandels zu erfassen. Weitere Ausführungen zum Metaprozess der Mediatisierung siehe [Kapitel 5](#).

5 „Ökonomisierung“ verwende ich aus sozialwissenschaftlicher Perspektive und umschreibt die Durchdringung des Marktes in andere gesellschaftliche Teilbereiche. Der Begriff bezieht sich demnach auf „Strukturveränderungen, die eine Ausweitung des ökonomischen Systems auf Felder beinhalten, in denen zuvor andere Handlungslogiken dominant waren“ (Behnke 2012: 189).

6 Der Begriff „Globaler Süden“ ist problematisch, umfasst aber am treffendsten die Diskrepanz zwischen den westlichen Industrienationen und den sogenannten Schwellenländern. Ich halte mich hierzu an die Definition von Hampel: „Statt ‚Entwicklungsland‘, ‚Dritte Welt‘ oder ähnliche Namen werden ‚Globaler Norden‘ und ‚Globaler Süden‘ als

Transformation<sup>7</sup> der zeitgenössischen Kunstwelt in Mumbai, Delhi und Kochi in Indien zwischen 2000 und 2018 untersucht. Mein Blick ist auf Akteur\*innen und Ereignisse gerichtet, die in Indien lokalisiert sind. Dabei geht es mir nicht darum zu demonstrieren, dass zeitgenössische Kunst aus Indien globalisiert ist. Ich nehme sie auch nicht hinsichtlich einer Anpassung an universelle Ästhetik oder kulturelle Homogenisierung, die letztlich Verwestlichung meint, in den Blick, um Spuren von Globalisierung festzustellen. Mein Forschungsinteresse richtet sich darauf, wie das, was Bourdieu (1999) die Regeln der Kunst nennt, in der Kunstwelt in Indien konkret aussieht. Damit frage ich danach, wie die Schnittstellen aussehen, in denen die Interaktion von unterschiedlichen Akteur\*innen und deren Wahrnehmungen zur zeitgenössischen Kunst ausgetragen wird.

Dieses Buch widmet sich somit der Frage, wie lokale Kunstakteur\*innen den Wandel ihres Arbeitsfeldes in den Kunstzentren in Mumbai, Delhi und Kochi wahrnehmen, mit welchen Praktiken sie darauf reagieren, und wie sie sich dazu positionieren. Gegenstand der Analyse sind diejenigen Akteur\*innen und Praktiken, die die Veränderungen im künstlerischen Feld lokal gestalten und sie ins Blickfeld der globalen Kunstwelt rücken. Ziel der Forschung ist anhand der Analyse der Transformation der Kunstwelt in Indien die darin stattfindenden Lokalisierungsprozesse<sup>8</sup> herauszuarbeiten.

Die Einleitung beginnt mit der indischen Galerie Bodhi Art, deren Praktiken Ausgangspunkt meiner Forschung sind. Sie ist Seismograf für die Transformation von einer kleinen, national agierenden Kunstwelt in eine translokal und international partizipierende Kunstwelt. Als nächstes stelle ich die Kunstzentren Mumbai, Delhi und Kochi als regionalen Forschungskontext vor und definiere

---

neutralere Bezeichnungen in der vorliegenden Untersuchung verwendet. Doch sind die Begriffe nicht überzeugend und werden daher dementsprechend gekennzeichnet: Der ‚Globale Norden‘ umfasst beispielsweise nicht den gesamten geografischen Norden, sondern ausschließlich die reicheren industrialisierten Gebiete. Der ‚Globale Süden‘ hingegen bezeichnet sinngemäß die circa 150 ‚Entwicklungsländer‘. Merkmale von Ländern des ‚Globalen Südens‘ sind geringere industrielle Entwicklung, Verschuldung, große Ungleichheit, höherer Armutsanteil, geringerer Bildungsgrad, geringere Lebenserwartung, koloniale Erfahrung etc. (vgl. <http://tinyurl.com/ngsxdem>, Abruf: 31.12.2013).“ (Hampel 2015: 26)

7 Während ich zu Beginn der Forschung von dem Begriff des Wandels ausging, der Gesellschaften inhärent ist, verengte ich diesen zu „Transformation“, wobei ich unter Transformation die prozesshafte Veränderung sozialer Strukturen und die Konfiguration neuer Formen verstehe.

8 Das Konzept der Lokalisierung wird in Kapitel 1 behandelt. Ich verwende den Begriff nach Pfaff-Czarnecka (2005) im Sinne der Angleichung und Anpassung von Inhalten oder Gütern an bestehende, spezifisch soziale und kulturelle Kontexte und Dynamiken im Metaprozess der Globalisierung.

daran anschließend, was ich unter Kunstakteur\*innen und ihren lokalisierenden Praktiken verstehe, und warum ich sie zum Gegenstand der Analyse gewählt habe. Mit den Ausführungen zu „Aufbau lokaler Ressourcen: Kunstmarkt und Deutungsmacht“ umreißt ich das wichtigste Ergebnis meiner Forschung: Mit der von mir konzipierten Analyse der Praktiken von Akteur\*innen gelingt es am Beispiel der Kunstzentren in Indien – hier mit dem Fokus auf den Strukturen des Kunstmarktes – zu verstehen, wie sich Kunstwelten im Globalen Süden entwickeln, und wie wichtig der Aufbau von lokaler Deutungsmacht als neuer lokaler Ressource dabei ist. Die Einleitung endet mit der Vorstellung des Aufbaus der Forschungsarbeit. Die Darstellung des Forschungsprozesses, der Herangehensweise und Analyse sowie der Forschungsergebnisse am Ende der Einleitung folgt der Logik der Entwicklung gegenstandsbezogener Theorien (Grounded Theory) (vgl. Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: 408), mit der ich meine Daten sowohl erhebe als auch analysiere.

## **Die Kunstgalerie Bodhi Art: ein neuer Player der zeitgenössischen Kunst**

Zu jenen Akteur\*innen der Kunstwelt in Indien, die Zeug\*innen und Produzent\*innen des Wandels waren, gehörte die indische Galerie Bodhi Art, die ab 2004 daran beteiligt war, zeitgenössische bildende Kunst<sup>9</sup> in Indien und außerhalb Indiens auf dem Primärmarkt<sup>10</sup> zu präsentieren und zu positionieren. Bodhi Art in Berlin war die letzte Dependence der Bodhi-Art-Galerien, die der Gründer Amit Judge im internationalen Kunstbetrieb etablierte. An ihren Standorten

---

9 Im Folgenden werde ich anstatt „zeitgenössischer bildender Kunst“ den Begriff „zeitgenössische Kunst“ verwenden, da sich meine Arbeit ausschließlich auf die bildende Kunst bezieht. Sie ist in Abgrenzung zur darstellenden Kunst, Literatur und Musik zu verstehen: Bildende Kunst umfasst Malerei, Bildhauerei, Fotografie, Kunsthandwerk, Skulptur, Performance und multimediale Installation. Die Werke sind visuell und haptisch erfahrbar und werden bis auf das Kunsthandwerk in der zeitgenössischen Kunstwelt ausgestellt, kommunikativ vermittelt und gehandelt. Darstellende Kunst umfasst dagegen künstlerischen Film, Theater und Tanz.

10 Der Kunstmarkt teilt sich in einen primären und einen sekundären Markt. Der so genannte Primärmarkt setzt sich vornehmlich aus (Primär-)Galerien zusammen und hat zum Ziel, Kunstwerke direkt aus dem Atelier zu verkaufen und dem\*der Künstler\*in damit eine Marktöffentlichkeit zu generieren: „The primary art market is the market for the first-time sale of contemporary art.“ (Velthuis, 2007: 11) Der Sekundärmarkt dagegen besteht hauptsächlich aus Auktionshäusern und einigen Sekundärgalerien, die mit bereits von Primärgalerien auf den Markt gebrachten Werken handeln.

Delhi, Mumbai, Singapur und New York hatte sie sich bereits einen Namen für interessante zeitgenössische Kunst aus Indien gemacht und galt als Symbol für den rasanten Erfolg des indischen Kunstmarkts in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts. Zur selben Zeit fanden in den etablierten Kunstzentren große Überblicksschauen mit Titeln wie *Kapital und Karma. Aktuelle Positionen indischer Kunst* (Wien 2002), *Edge of Desire: Recent Art in India* (Internationale Wanderausstellung 2004-7), oder *Indian Highway* (Internationale Wanderausstellung 2008) statt. Es war in dieser Zeit, dass der Installationskünstler Subodh Gupta als Damian Hirst Indiens bezeichnet wurde und die Herausbildung einer neuen Mittel- und Oberschicht in Indien als Triebfeder des Booms der zeitgenössischen Kunst betrachtet wurde.

Unter BRICS-Staaten werden seit 2001 die wirtschaftlich aufstrebenden Länder Brasilien, Russland, Indien, China und Südafrika als Ländergruppe zusammengefasst. Um das Jahr 2008 waren sie mit ihren *Emerging Art Markets* und dazugehörigen Kunstzentren in Hongkong, Kapstadt, Moskau oder Delhi in der globalen Kunstwelt so sichtbar und medial präsent, dass in Wissenschaft und Praxis angenommen wurde, die globale Kunstwelt dezentralisiere sich endlich. Mehr und mehr Messen und Biennalen zur zeitgenössischen Kunst fanden nun in den künstlerischen Zentren des Globalen Südens statt und versuchten, translokal, transnational und transregional zu interagieren und sich zu verbinden.

Anfang 2008 arbeitete ich für Bodhi Art in Berlin. Ich war die kuratorische Assistentin des künstlerischen Leiters, der nicht nur für Berlin, sondern auch für die Ausstellungen in New York, Singapur, Delhi und Mumbai verantwortlich war. Mein Arbeitsauftrag in Berlin beinhaltete, zeitgenössische Kunst aus Indien bekannt zu machen und auf den Kunstmärkten und in den Museen Europas zu positionieren.<sup>11</sup> In den neu gestalteten Räumen in der Halle am Wasser hinter dem Hamburger Bahnhof (ein bedeutendes Museum der Gegenwartskunst der Staatlichen Museen zu Berlin), die eine beeindruckende Deckenhöhe von 15 Metern haben, bereiteten wir ab Februar 2008 die Eröffnungsausstellung *Frontlines* vor. Wir, das waren ein Team Kunstschafter, die in Berlin lebten und arbeiteten, und der indische Sammler und Galeriegründer Amit Judge mit seinem Team aus Mumbai und Delhi. Unter dem künstlerischen Leiter aller sechs Bodhi-Art-Galerien erarbeiteten wir für die jeweiligen Ausstellungen in New York, Mumbai, Delhi, Singapur und Berlin Ausstellungskonzepte, -texte und -designs.

---

11 Ein Unterfangen, das Ende der 1990er Jahre von nur einer indischen Galeristin angegangen wurde und das nicht von Bestand war: Ranjana Steinrück. Sie war die erste Galeristin, die in Berlin moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien zeigte. 1997 eröffnete sie die Galerie The Fine Art Resource, in der sie Kunst renommierter indischer Künstler wie Atul Dodiya oder Bhupen Khakhar präsentierte.

Unsere Galeriearbeit in Berlin wurde überwiegend positiv bewertet. Bei den Ausstellungseröffnungen beobachtete ich, dass nicht nur die Zahl interessierter internationaler Käufer\*innen anstieg, sondern auch ein sehr heterogenes Kunstpublikum die Galerie besuchte: Interessierte unterschiedlichster Altersstufen, Schulklassen, Kunst- und Indienkenner\*innen sowie Laien. In Gesprächen erfuhr ich, dass sie mit der Galerie einen Ort gefunden hatten, an dem sie sich mit Indien und dessen zeitgenössischen Kunstproduktionen und -praktiken beschäftigen konnten.<sup>12</sup> Judges Standortwahl Berlin hatte weniger etwas mit einem antizipierten Absatzmarkt für Kunst aus Indien zu tun, sondern resultierte aus der Attraktivität Berlins als so genanntem neuen Ort der *Creative Industries*: Judge sah Berlin als einen geeigneten Ort, um zeitgenössische Kunst aus Indien in Europa zu präsentieren, in der Hoffnung, dass die Künstler\*innen aus Indien Anerkennung und Halt innerhalb eines urbanen Kunstzentrums in einem globalen Kreativnetzwerk finden können würden.

Um die zeitgenössische Kunstszene in Indien kennenzulernen, reiste ich mit Amit Judge zu Beginn meiner Arbeit nach Mumbai und Delhi und lernte dort die wichtigsten Akteur\*innen der Kunstszene sowie die Mitarbeiter\*innen der drei Bodhi-Art-Galerien kennen.<sup>13</sup> Während meines Aufenthaltes bekam ich ein Gespür für die Kunstszene in Mumbai und Delhi. Dort traf ich die Künstler\*innen der Galerie, verfolgte die Arbeitsabläufe der Mitarbeiter\*innen und erlebte die Vernissagen von Bodhi Art und anderen Galerien in beiden Städten. Ich beobachtete und unterstützte die Mitarbeiter\*innen bei ihren Ausstellungsvorbereitungen und verfolgte, wie sie den Eröffnungsabend einer der bedeutendsten Kunstgalerien des Landes gestalteten. Ich erlebte die unterschiedlichen Akteur\*innen der Kunstwelt in einer Zeit, in der die internationale Kunstwelt neugierig wurde auf die Kunstpraktiken aus Indien und in der Künstler\*in, Kurator\*in oder Galerist\*in in Mumbai und Delhi erfolgreiche Berufsfelder waren. Galeriemitarbeiter\*innen und andere Galerist\*innen in Mumbai und Delhi waren erfüllt von dem langersehnten Gefühl des Angekommen- und Anerkanntseins in der internationalen Szene. Sie waren stolz und voller Selbstvertrauen, ein Teil

---

12 Das enorme Interesse spiegelte sich auch in der Zahl der Ausstellungsbesucher\*innen der ersten zwei Tage nach der Eröffnung wider: Verzeichneten andere Berliner Galerien durchschnittlich 50 bis 100 Gäste, waren es bei Bodhi Berlin um die 300 Gäste pro Tag und Eröffnung.

13 Judge war es ein großes Anliegen, dass ich von Indien mehr als nur die Kunstwelt kennenlernte. Er organisierte für das Berliner Team daher die Besichtigung der bedeutendsten Sehenswürdigkeiten beider Städte, einschließlich deren wichtigster Museen. Die Kunst aus Indien – so begründete er die Reise – und der Umgang mit ihr seien nur zu verstehen, wenn man gesehen habe, aus welchem Kulturraum sie komme.

der globalen Kunstwelt zu werden. Eine Mitarbeiterin von Bodhi Art in Mumbai beschrieb die damalige Stimmung zum Zeitpunkt meiner Datenerhebung besonders eindrücklich:

The Indian art world has gone from being local to global. ... Obviously, Indian artists then weren't very expensive. You could just depend on the same 10 clients then but now you have a different infrastructure to deal with. Bigger gallery, production shows, publications, staff and doing art fairs: You have to, obviously, project yourself in a different way. You have to be much more aggressive and proactive and go out there and get clients that build the market. It's required that you're not in this little bubble world of yours anymore and that Indian artists are on the level that they can be placed here and in the West ... in the same shows, museum shows, in the West. Their curators are coming here and putting them into certain shows and certain museums where other major artists have showed and you have to do some pricing as well. You have to maintain everything that goes along with that. (Audiotranskript, NEONA 2010: 19)

Nach Ausbruch der Finanzkrise 2008 wurde Bodhi Art – für viele Beteiligte und Kunstinteressierte überraschend – sofort geschlossen. Der indische Galerist Amit Judge nahm die im September 2008 beginnende Rezession zum Anlass, nach nur fünf Jahren alle Dependancen der Galerie zu schließen. Er sah keinen Profit mehr im indischen Segment des globalen Kunstmarkts und verließ die Strukturen, die er zuvor in Indien maßgeblich mit errichtet und gefördert hatte. Dennoch gilt Bodhi Art seit dieser Zeit als Symbol für das Zusammenspiel der rasant ansteigenden wirtschaftlichen Kaufkraft der oberen Segmente der Gesellschaften der BRICS-Staaten und der geografischen Erweiterung der globalen Kunstwelt. Die BRICS-Staaten stellen ca. 41 % (knapp über 3 Mio.) der Weltbevölkerung dar, wobei deren aktuelles Bruttoinlandsprodukt (BIP) mit ca. 21 Milliarden US-Dollar 24 % des weltweiten BIPs beträgt (vgl. Politik und Zeitgeschichte 2020: o.S.).

Im Kontext der globalen Kunstwelt sind die BRICS-Staaten hauptsächlich deshalb in das Blickfeld gerückt, weil ihr oberes gesellschaftliches Segment eine sehr hohe Wirtschaftskraft und neues Interesse an derjenigen zeitgenössischen Kunst mitbringt, die bislang verstärkt im Westen zirkulierte. Dieses neu erwachte Interesse drückt sich u. a. folgendermaßen aus: in einer Implementierung des „western model of organizing the market by setting up auction houses and art dealerships, including allowing foreign intermediaries such as Christie's and Sotheby's to conduct art sales within their borders“ (Vermeulen 2015: 31). Diese Entwicklungen haben in den künstlerischen Zentren der BRICS-Staaten zu einem Anstieg an Galerien, Künstler\*innen und des Kunsthandels im Allgemeinen beigetragen (vgl. Vermeulen 2015: 31) – eine bedeutende Veränderung, die den Forschungskontext der vorliegenden Arbeit bildet. Jene Verschiebung von sich neu



ausbildenden Kunstzentren in den Globalen Süden, und hier insbesondere in die BRICS-Staaten, wurde mit der Erschütterung des globalen Kunstmarkts durch die Finanzkrise schnell wieder in Frage gestellt: Die Kunstmärkte der BRICS-Staaten seien instabil, weil sie sehr von ihrer kaufkräftigen Mittel- und Oberschicht abhängig seien. Gerade erst in der internationalen<sup>14</sup> Kunstwelt aufgetaucht, verschwanden sie schon wieder aus dem Blickfeld. Der rasche Aufstieg und Fall der Bodhi Art Galerien befeuerte diese Annahme für Indien als *Emerging Art Market Country* und schien zu bestätigen, dass Kunst ein Spielball der Reichen bzw. ihr neues Statussymbol und allzu eng mit deren Liquidität verbunden sei.

Doch ist es tatsächlich so, dass zeitgenössische Kunst aus Indien nur ein Trendphänomen war? Sind damals aufgestiegene Künstler\*innen wie Subodh Gupta oder Reena Saini Kallat wieder von der Bildfläche verschwunden? Und ist die Bodhi-Art-Galerie lediglich ein Beispiel unter vielen für den Aufstieg und Fall von Galerien auf einem Kunstmarkt, der nur deshalb boomte, weil er im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts in das Sichtfeld der internationalen Kunstwelt geraten war? Ein solcher Blick auf die Ereignisse blendet lokale Strukturen und Dynamiken aus, die sich während des Booms seit 2000 gebildet und verändert haben. Er verstellt die Sicht auf die Kooperationen, die durch den Boom zwischen lokalen, regionalen und internationalen Akteur\*innen entstanden sind, um Räume und Orte für zeitgenössische Kunst durch gemeinsames Handeln zu verbinden. Zudem müssen die Spezifika berücksichtigt werden, die die Praktiken der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien konzeptualisieren und denen eine eurozentrische Sichtweise nicht gerecht wird.

Mit meiner Tätigkeit bei Bodhi Art kurz vor der globalen Rezession erlebte ich nicht nur die Berliner Reaktion auf einen neuen Player der indischen Kunstszene, sondern ich erhielt wichtige Einblicke in die lokale Kunstwelt in Mumbai und Delhi, die mich die Nuancen der strukturellen Ausdifferenzierung von künstlerischen Praktiken erkennen ließen: Bei den Praktiken von Künstler\*innen, Galerist\*innen, Kritiker\*innen oder Sammler\*innen in Indien handelte es sich nicht mehr nur um einen Kunstmarkt-Hype, sondern um die Manifestation eines Strukturwandels der zeitgenössischen Kunstwelt. Im Zuge der nachfolgenden

---

14 Den Begriff „international“ verstehe ich hier und im weiteren Verlauf meiner Arbeit als Bezeichnung für europäische und nordamerikanische Nationen, die über ihre Staatsgrenzen hinweg seit dem frühen 20. Jahrhundert einen gemeinsamen Interessensraum zur modernen und zeitgenössischen Kunst bilden. Auch wenn Kunst weiterhin innerhalb eines nationalen Bezugsrahmens verhandelt wird, so hat sie international Geltung. Die Abgrenzung zum Begriff „global“ liegt verkürzt gesehen darin, dass das Globale unabhängig von nationalen Bezugsrahmen gehandelt wird – oder zumindest als davon unabhängig erscheint und einen gemeinsamen Interaktions- und Interessensraum, nämlich den Globus, vereint.

mehrmonatigen und mehrwöchigen Feldforschungen in Mumbai, Delhi und Kochi wurde ich als aktive Teilnehmerin an der Kunstszene in Mumbai und Delhi Zeugin davon, wie sich eine neue organisationale Infrastruktur für zeitgenössische Kunst ausbildete und wie einzelne Akteur\*innen und Interessen darauf reagierten. In Delhi entstanden beispielsweise Privatismuseen wie das Devi Art Museum (2008) oder das Kiran Nadar Museum of Art (2010), die philanthropische Stiftung Gujral Foundation (2008); in Mumbai das Artist-in-Residence-Programm Space 118 (2009), das Mumbai Gallery Weekend (2012), oder Mumbai Art Room (2011). Sie formen bis heute neue Orte und Räume, um zeitgenössische Kunst zu produzieren, präsentieren und dialogisch zu reflektieren. Durch Organisationen wie diese vernetzte sich die Kunstwelt innerhalb des Landes und machte neue Akteur\*innen und Praktiken öffentlich.<sup>15</sup>

Zwei Kunstereignisse, die kurz vor und während meines Forschungszeitraums ins Leben gerufen wurden, erreichten besonders schnell internationale Aufmerksamkeit in Indien und innerhalb der globalen Kunstwelt: die internationale Kunstmesse India Art Fair (IAF) in Delhi, und die Kochi-Muziris Biennale (KMB) in Kochi, einem kosmopolitischen Knotenpunkt im Bundesstaat Kerala. Kunstmessen wie Kunstbiennalen sind künstlerische und soziale Formate, die sich flexibel an die jeweiligen lokalen Kontexte anpassen und eine bedeutende Rolle bei der Globalisierung als Verflechtungsgeschichte (*Entanglements*, Randeria 2002) spielen. Die Entwicklung dieser beiden Kunstereignisse zeigt, dass sich die neue Aufmerksamkeit der internationalen Kunstszene auf die zeitgenössische Kunst aus Indien bereits in deren Praktiken verankert hatte und zu einer Ausdifferenzierung führte, die zu einer translokalen Neustrukturierung der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien führte.

Die Kunstwelt in Indien hatte sich seit 2000 auf einer strukturellen Ebene längst so zu verändern begonnen, dass es kaum sinnvoll erscheint, von einem globalen Hype zu sprechen, der keine lokalen Spuren hinterließ. Der Prozess der Ausdifferenzierung in eine lokale künstlerische Infrastruktur war also innerhalb der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts bereits in vollem Gange, verlief jedoch für die westlichen Kunstzentren und deren Akteur\*innen weitestgehend unbeobachtet.

---

15 Es waren besonders die Organisationen zur Vermittlung und Förderung der Kunst, die zum Zeitpunkt meiner Feldaufenthalte neue Synergien suchten, sich aus dem nationalen Kontext lösten und an einen globaleren Diskurs anknüpften. An dieser Stelle soll jedoch die internationale Künstler\*innenvereinigung KHOJ nicht fehlen, die 1997 gegründet wurde und mit einem Residence-Programm in Delhi Künstler\*innen einen Raum für alternative Kunstpraktiken zur Verfügung stellte. Heutzutage gilt die Verbindung mit der KHOJ-Vereinigung als „indicator for belonging to ‘experimental’ networks that dominate the world of international contemporary art“ (Roueff 2017: 11).

Die vorliegende Forschung nimmt dieses Phänomen erstmalig genauer unter die Lupe: Ausgehend davon, dass Globalisierungsprozesse immer auch lokal sind (vgl. Robertson 1998, Burawoy 2008), beschäftigt sie sich im Zeitraum von 2000 bis 2018 mit dem Wandel der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien als Lokalisierungsprozess und dessen globaler Dimension. Dabei wird empirisch und aus einer akteur\*innenzentrierten Perspektive vorgegangen, um die Ausdifferenzierung der künstlerischen Infrastruktur in Mumbai, Delhi und Kochi zu beleuchten. Neben den Praktiken und Wahrnehmungen von Kunstakteur\*innen stehen die Kunstereignisse IAF in Delhi und KMB in Kochi im Mittelpunkt, die sich zu künstlerischen Zentren des Globalen Südens entwickelt hatten und auch heute noch sind. Durch die Methode der Grounded Theory (Strauss & Corbin 1996) als Instrument für Datengenerierung und Auswertung kann am Beispiel von zeitgenössischer Kunst in Indien gezeigt werden, wie Akteur\*innen Kunstwelten gestalten, wie sie auf Veränderungen reagieren und wie sie sich dazu positionieren.

## **Mumbai, Delhi, Kochi: neue Knotenpunkte im globalen Netzwerk der Kunst**

Kulturelle und ökonomische Globalisierungsprozesse lassen sich in der Kunstwelt besonders gut an den (trans-)lokalen Kunstmärkten der BRICS-Staaten erforschen. Ebenso wie andere Märkte funktioniert der Kunstmarkt translokal und transregional über Ländergrenzen hinweg, ist weitestgehend deterritorialisiert und nach dem Kunstsoziologen Raymonde Moulin als globaler Markt zu charakterisieren. Moulin beschreibt den Kunstmarkt in seiner jüngsten Studie *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies* (2003) in seinen strukturellen Veränderungen durch Digitalisierung, vernachlässigt dabei jedoch die grundlegendste Veränderung des Kunstmarktes, die die Globalisierung mitbringt: das Auftauchen und die Teilnahme der *Emerging Art Markets* des Globalen Südens, allen voran die aufstrebenden Kunstmärkte der BRICS-Staaten.

Die Kunstsoziologen Buchholz und Wuggenig beschreiben die Sichtbarkeit der *Emerging Art Market Countries* im globalen Kunstbetrieb als die größte Strukturveränderung, die die Globalisierung im Kontext der bildenden zeitgenössischen Kunst erwirkte:

Als grösste Strukturveränderung seit der Verlagerung des Zentrums der zeitgenössischen Kunst von Paris nach New York in den 1950er Jahren ist das zunehmende Gewicht von aufsteigenden Ökonomien wie Brasilien, Indien und insbesondere China anzusehen; Länder, die noch im vergangenen Jahrhundert der Semi-Peripherie im Sinne von Immanuel Wallersteins Welt-System-Analyse zuzuordnen war. (Buchholz & Wuggenig 2012: 175)

Die BRICS-Staaten wiesen bis circa 1990 eine nur wenig ausdifferenzierte, kleine und nationale Infrastruktur für zeitgenössische Kunst und deren Produktion, Distribution und Rezeption auf. Diese Kunst wurde außerhalb der jeweiligen nationalen Grenzen oder von anderen gesellschaftlichen Teilbereichen im Inland nur sehr beschränkt wahrgenommen. Dies änderte sich mit dem jüngsten globalen Kunstmarktboom. Seit 2000 treten die Kunstakteur\*innen der *Emerging Art Market Countries* als neue Akteur\*innen der globalen Kunstwelt auf, wobei sie mit ihrer an Luxusgütern orientierten „neuen“ Mittel- und Oberschicht (Brosius 2010, Fernandes 2006) als neuen Konsument\*innen der Kunst besondere Aufmerksamkeit auf sich zogen. Das rapide Auftauchen neuer Käuferschichten aus den BRICS-Staaten überrascht kaum, da starke Wirtschaften eine konsumorientierte Mittel- und Oberschicht produzieren, die sich vermehrt in internationale Luxusmärkte wie dem Kunstmarkt einkauft (vgl. Adeli 2011). Interessant ist hierbei, dass die neue Käuferschicht hauptsächlich nationale zeitgenössische Kunst sammelt. Die Studie *Global Art Trades and Emerging Markets der European Fine Art Foundation* (2009) benennt die Gründe für das verstärkte Interesse der Schwellenländer für zeitgenössische Kunst:

There is a continuing supply on to the market, (contemporary art) resonates with their modern lifestyle, it is perceived to be fashionable, and can be traded freely in the absence of restrictions on the movement of art across national borders. The contemporary sector has been largely supported by the emergence of these new buyers. (McAndrew 2009: 13)

Die Kunstakteur\*innen aus den BRICS-Staaten treten in zwei unterschiedlichen sozialen Räumen immer sichtbarer hervor: in der globalen Kunstwelt, die bislang von den Kunstwelten der Industrienationen dominiert wird und damit letztlich im Westen liegt, und im Globalen Süden, d.h. innerhalb ihrer eigenen lokalen Regionen. Sichtbarkeit bedeutet, dass sie zum einen als mobile Kunstakteur\*innen, d.h. als Galerist\*innen, Künstler\*innen oder Sammler\*innen, an den Kunstereignissen der etablierten westlichen Kunstzentren wie London, New York, Paris oder Berlin teilnehmen. Zum anderen sind ihre urbanen Kunstzentren, die sich seit dem Jahr 2000 in Hongkong, Moskau oder Sao Paulo entwickelten, zu internationalen Verkaufs- und Ausstellungsorten und damit zu neuen Knotenpunkten des globalen Netzwerks der zeitgenössischen Kunst geworden. Das Wirken der mobilen Kunstakteur\*innen kennzeichnet das, was ich aufbauend auf Buchholz und Wuggenig als Strukturwandel der globalen Kunstwelt bezeichne. Dazu zählen sowohl die Verteilung internationaler Kunstbiennalen, -messen und anderer -ereignisse im Globalen Süden als auch die Präsenz und Partizipation von Kunstakteur\*innen aus dem Globalen Süden auf dem internationalen Kunstmarkt und bei Ausstellungsereignissen wie der Art Basel in Basel, der Frieze in London oder der Venedig Biennale in Venedig.

Für die zeitgenössische Kunstwelt in Indien beginnt die neue Sichtbarkeit im globalen Kunstfeld<sup>16</sup> in den 1990er Jahren. Ab diesem Zeitpunkt tritt der indische Staat von der Förderung der Künste zurück und überlässt die Produktion, die Vermittlung und die Rezeption der Kunst individuellen und sozialen Akteur\*innen, insbesondere denen des Kunstmarktes: „The state as a primary patron of arts is now replaced by a set of institutions and people who are highly invested in making the system and are identifying on a somewhat individual basis what kind of organisations and resources are needed.“ (Shivadas 2011: 49) Wie sehen die neuen Institutionen und Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunst aus? Was ist unter „making the system“ zu verstehen, welche sozialen Praktiken entstehen in diesem Kontext, und wie sind diese Veränderungen mit der internationalen Kunstwelt verflochten? Die ökonomische Liberalisierung bedeutete für das Land sowohl eine kulturelle, soziale und ökonomische Öffnung zur Welt als auch einen schwierigen Balanceakt zwischen einem liberalisierten Markt und dem gleichzeitigen Rückzug des Staates (vgl. Singh 2009: 55). Die Politik der Exportorientierung und Weltmarktintegration bestärkte Indien als aufstrebende Wirtschaftsmacht in ihrer Rolle als bedeutender Regionalmacht in Südasien, kontrastierte jedoch auch die sozialen Unterschiede (vgl. Hampel 2015: 88): Von den 1,33 Milliarden Bewohnern Indiens lebten im Jahr 2018 34,03 % in den Städten, 74,3 % der Bevölkerung war alphabetisiert, 50 % lebte unterhalb der Armutsgrenze, wobei 30 % unter extremer Armut litten (vgl. Urmersbach 2020: o. S.).

Im Zuge der ökonomischen Liberalisierung, die Mitte der 1980er Jahre vorbereitet und 1991 per Gesetz durchgesetzt wurde, erfuhr die zuvor kleine und national orientierte Kunstwelt in Indien einen enormen Zuwachs an Akteur\*innen und unterschiedlichen Publika. Hierbei handelte es sich um eine anwachsende kulturelle Elite der indischen Oberschicht, die sich um mehr und mehr Kunstinteressenten aus der oberen Mittelschicht erweiterte.

Das translokale Netzwerk der zeitgenössischen Kunstwelt wird seit den frühen 1990er Jahren als neue Verbindungslinien und als neues Geflecht aus Kooperationen mit den westlichen Kunstzentren Berlin, London oder New York immer erkennbarer. Im Jahr 1987 wurde beispielsweise erstmalig moderne Kunst aus Indien im Londoner Auktionshaus Sotheby's versteigert, Bodhi Art eröffnete

---

16 Ich verwende den soziologischen und feldtheoretisch angelegten Begriff „Kunstfeld“ (ausführliche Beschreibung dazu siehe [Kapitel 1.2](#)) in bewusster Abgrenzung zum Begriff „Kunstwelt“, da im Feld der Kunst nach Pierre Bourdieu (1999) ebenso wie in anderen gesellschaftlichen Feldern spezielle Logiken und Regeln des Handelns und Aushandelns bestehen, die über Werte im Feld bestimmen und die Interaktionen und Kooperationen der Kunstwelt bestimmen. Sofern ich auf Machtverhältnisse, Mechanismen der Wertbestimmung sowie der Inklusion und Exklusion referiere, verwende ich den Begriff „Kunstfeld“.

2006 und 2008 Dependancen in New York und Berlin, im Jahr 2008 zeigte die renommierte Serpentine Gallery in London die Blockbuster Ausstellung *Indian Highway*, die um die Welt tourte, und 2011 nahmen erstmals zeitgenössische Künstler\*innen aus Indien am offiziellen Biennale-Programm in Venedig teil – um nur einige wenige Beispiele der Sichtbarkeit von Kunst aus Indien in westlichen Kunstzentren zu nennen.

In dieser Zeit kam es zu einem Anstieg der Kunstproduktion, der kuratorischen und musealen Projekte, der medialen Präsenz im Bereich der zeitgenössischen Kunst, und damit einhergehend auch zu einer Erweiterung der Publikumsschichten. Der Almanach des Kunstmagazins *Art Asia Pacific*<sup>17</sup> gibt die Ausdifferenzierung der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien numerisch an: Zwischen 2010 und 2018 stieg die Zahl der Museen für zeitgenössische Kunst von sieben auf 20, der *Art Spaces (Räume für Kunst[ausstellungen])* von zwölf auf 22, der Kunststiftungen von 14 auf 35. 2018 war ein leichter Rückgang von 119 auf 107 Galerien zu verzeichnen. Während der Wert der Kunstexporte ungefähr gleichgeblieben ist (330,4 Millionen US-Dollar im Jahr 2010, 319,79 Millionen US-Dollar im Jahr 2018), stieg das *Art Funding* von 128,86 auf 424,96 Millionen US-Dollar an (vgl. *Art Asia Pacific* 2018).

Diese Entwicklung deutet auf ein sehr schnelles Erstarken und eine Stabilität der lokalen Kunstszene hin, die gegen einen Hype und für einen Boom sprechen. Im Vergleich zu anderen Kultursparten wie zeitgenössischem Theater, Musik oder Tanz hat sich durch den globalen Kunstmarkt für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien eine kulturelle Infrastruktur entwickelt, deren Ausgestaltung Gegenstand der Forschungsarbeit ist.

Als Beispiel für den Gestaltungswillen, die translokale Infrastruktur für zeitgenössische Kunst aus Indien zu stärken, sind die Praktiken der eingangs erwähnten indischen Kunstgalerie Bodhi Art zu nennen, über die ein Kunstakteur aus Mumbai sagte, sie habe unter allen vergleichbaren Galerien den einzigen „real global approach“ (Audiotranskript, BADUCH 2010: 3) gehabt. Mit ihren Auftritten in Singapur, New York und Berlin schien die Kunstwelt mit ihren Akteur\*innen und ihren Kunstwerken in Indien mit Beginn des 21. Jahrhunderts bereit zu sein, auf dem Spielbrett der globalen Kunst aufzutreten und mitzuspielen.

Die urbanen Zentren wie Mumbai, Delhi, Kolkata, Chennai, Bangaluru und seit kurzem auch Kochi sind die Kulturmetropolen Indiens. Ihnen gemeinsam ist, dass sie alle einen Anstieg an Institutionen und Organisationen für

---

17 Der *Art Asia Pacific Almanac* existiert seit 2006 und stellt länderspezifische Informationen zur Entwicklung der jeweiligen Kunstwelten Asiens, des Pazifiks und des Mittleren Ostens zusammen.

zeitgenössische Kunst verzeichnen konnten, ihre kulturellen Schwerpunkte jedoch aufgrund ihrer jeweiligen lokalen und politischen Spezifikationen jeweils unterschiedlich ausgerichtet waren.

Die Kunstwelt in Delhi setzt sich bis heute aus den großen nationalen und internationalen Institutionen und einer vermögenden nationalen und internationalen Käufer\*innenschicht zusammen. Als Hauptstadt mit Regierungssitz seit 1947 beherbergt Delhi die großen staatlichen und privaten Kulturinstitutionen, Museen und Universitäten, die internationale Kunstausstellungen und Konferenzen ausrichten. Mit der Gründung der IAF im Jahr 2008 avancierte Delhi zu einem Ort der künstlerischen Diskursproduktion und des globalen Kunsthandels in Indien, was ihn zu einem zentralen kommerziellen Knoten des sich entwickelnden Galerienetzwerks in Indien machte. Damit ist Delhi das Zentrum aller kulturpolitischen Aktivitäten des Landes (vgl. Hampel 2015: 139) und seit 2008 das Zentrum des indischen Kunstmarkts sowie der benachbarten Regionen.

Anders als Delhi zieht Mumbai als Ort für die zeitgenössische Kunst in Indien grundsätzlich stärker junge Galerien an, die für neue Kunstereignisse in der Stadt sorgen. Die Kunstwelt in Mumbai gilt als junge, hippe, quirlige und eher experimentell ausgerichtete Szene, die sich bei Vernissagen und anderen Social Events mit Akteur\*innen der Bollywood-Szene und unterschiedlichen Medienschaffenden mischt. Mumbai ist Magnet für viele Künstler\*innen unterschiedlichster Sparten, insbesondere aber der bildenden Kunst. Auch wenn Mumbai weitaus weniger Kulturinstitutionen aufweist und der kommerzielle Knotenpunkt der Kunstwelt in Delhi liegt, so gilt Mumbai für den Kultursektor als ebenso bedeutendes Kunstzentrum wie Delhi (vgl. Hampel 2015: 139).

Kochi dagegen, im Süden Indiens gelegen, ist im Vergleich zu Mumbai und Delhi eine „kleine“ Stadt, jedoch das größte Ballungszentrum im Bundesstaat Kerala. Kochi entwickelt sich seit 2012 als einer der jüngsten Neuzugänge auf der globalen Landkarte der zeitgenössischen Kunst zu einem neuen kreativen Zentrum in Indien und Südasien. Grund dafür ist, dass Kochi seit Dezember 2012 Ausrichtungsort der neu gegründeten KMB ist. Die KMB ist nicht nur Indiens erste Biennale, sondern auch eine, die international viel besprochen und als großer Erfolg gefeiert wird. Sie hob mit ihrer ersten Ausstellung die zeitgenössische Kunstwelt ins Bewusstsein der globalen Kunstwelt, und zwar nicht nur auf Kochi begrenzt, sondern auch progressive zeitgenössische Kunstpraktiken aus und im Rest Indiens. Die sichtbare Entwicklung der neuen Knotenpunkte Mumbai, Delhi und Kochi im Netzwerk der zeitgenössischen Kunstwelt wirft vor dem Hintergrund des staatlichen Rückzugs aus der Kunstförderung zwei grundlegende Fragen auf, die die Forschung beantwortet: 1. Wie hat sich die künstlerische Infrastruktur für zeitgenössische Kunst in und aus Indien konkret ausdifferenziert? 2. Was bedeutet dieser Strukturwandel für die individuellen und organisationalen Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien?

## Kunstakteur\*innen und lokalisierende Praktiken

Um Antworten auf die Frage zu erhalten, wie Lokalisierungsprozesse der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien gestaltet sind, untersuche ich die Praktiken individueller (z. B. Galerist\*innen) und institutioneller Akteur\*innen (z. B. Kunstbiennale) zur zeitgenössischen Kunst in Indien. Dabei gehe ich davon aus, dass die Kunstakteur\*innen seit 2000 mit ihren Praktiken einen sozialen Interaktionsraum<sup>18</sup> konstituieren, den sie mit anderen Akteur\*innen, Orten und Räumen der globalen Kunstwelt verbinden. Gleichzeitig gelingt es ihnen, diesen Interaktionsraum immer stärker mit Teilen der indischen Gesellschaft – der oberen Mittelschicht und Oberschicht – zu verbinden. Damit entsteht zum einen ein kontextsensitiver und differenzierter Blick auf den Boom der zeitgenössischen Kunstszene und damit der künstlerischen Infrastruktur in den urbanen Zentren Indiens, zum anderen zeigt sich durch die Analyse des Wandels einer Kunstwelt auch der Wandel einer Gesellschaft, in der die zeitgenössische Kunst neu verankert wird.

Unter Kunstakteur\*innen verstehe ich diejenigen, die die Kunstwelt durch ihr Handeln bzw. ihre Praktiken kollektiv konstituieren und gestalten und damit Kunst einen (trans-)lokalen, aber deterritorialisierten Kontext gewähren. Neben den Künstler\*innen und Sammler\*innen betrachte ich diejenigen Kunstakteur\*innen, die Kunst auf dem Kunstmarkt verkaufen (Galerist\*innen, Händler\*innen) oder sie zu Diskurszwecken in Ausstellungsformaten präsentieren (Kurator\*innen) und besprechen (Kritiker\*innen). Aufgrund ihrer Tätigkeit der Vermittlung bezeichne ich sie auch als Vermittlungsakteur\*innen.<sup>19</sup> Ihre Wahrnehmungen und Denk- und Handlungsmuster stehen im Mittelpunkt der Forschung zur Transformation im zeitgenössischen Kunstfeld in Indien.

Die Künstler\*innen, Kritiker\*innen, Sammler\*innen oder Galerist\*innen, die in Mumbai, Delhi und Kochi leben und arbeiten, sind den Transformationsprozessen seit Beginn der 1990er Jahre immer stärker und direkter ausgesetzt. Sie reagieren auf ihn und gestalten die Prozesse der Reaktion, Partizipation und Interaktion, denen das zentrale Forschungsinteresse gilt. Die Agency<sup>20</sup>, d. h. die Handlungsfähigkeit der Akteur\*innen, ist eine wichtige Voraussetzung

---

18 Das Verhältnis von Kunstwelt und Interaktionsraum wird in [Kapitel 1](#) näher beleuchtet.

19 Die Trennungen zwischen den unterschiedlichen Funktionen von Akteur\*innen sind nicht eindeutig. So vermitteln auch Sammler\*innen und Künstler\*innen Kunstwerke und Diskurse.

20 Ich benutze den englischen Begriff „Agency“, der sich bereits in der deutschsprachigen soziologischen Literatur als solcher eingebürgert hat. So spricht Carola Mick



dafür, *dass* und *wie* sich Kunstakteur\*innen zur Globalisierung des Kunstfelds positionieren. Ihre Analyse deckt auf, wie sie globale Prozesse innerhalb ihres eigenen Lebens- und Arbeitskontexts verarbeiten – ein Verarbeitungsprozess, den Pfaff-Czarnecka als Lokalisierung von Globalisierungsprozessen (2005: 481) beschreibt. Diese Verarbeitungsprozesse finden auch auf organisationaler und institutioneller Ebene in den Kunstwelten Delhi, Mumbai und Kochi statt. Neben den Praktiken der individuellen Kunstakteur\*innen rücken die IAF und die KMB in den Mittelpunkt, da sie Orte und Räume der Wissensproduktion und der Wertschöpfung bilden, durch die sich die Kunstwelt in Indien bedeutend verändert hat. Beide Ereignisse definiere ich als institutionelle Akteure. Sie überlappen sich in den Bereichen „Kunstmarkt“ und „Kunstwelt“ und stellen eine Sonderform der Kunstvermittlung dar. Diese Sonderform wird im Zuge der Globalisierung zeitgenössischer Kunst als Untersuchungsgegenstand immer bedeutender, da in diesem Überlappungsbereich Werte definiert, ausgehandelt und kommuniziert werden, die über den Grad der Anerkennung von Kunst und Künstler\*in entscheiden.

Mit diesem Blick auf Praktiken hebe ich Lokalisierungsprozesse hervor und verdeutliche, wie Akteur\*innen mit kultureller Globalisierung interagieren, d.h. wie sie sich vor Ort für ihre Gesellschaft und die internationale Kunstwelt in der zeitgenössischen Kunst positionieren. Den Begriff „kulturelle Globalisierung“ gebrauche ich dabei frei von der Auffassung, dass das Lokale zugunsten einer westlichen Kulturhegemonie durch eine westliche Einheitskultur aufgelöst werde. „Kultur“ verstehe ich nicht als „bounded“ oder „contained“, d.h. nicht als geschlossenes System im Sinne des Kugelmodells, sondern als Fluss:

There is now a world culture, but we had better make sure that we understand what this means. It is marked by an organization of diversity rather than by a replication of uniformity. No total homogenization of systems of meaning and expression has occurred, nor does it appear likely that there will be one anytime soon. But the world has become one network of social relationships, and between its different regions there is a flow of meanings as well as of people and goods. (Hannerz 1990: 237)

Wie Hannerz verstehe ich kulturelle Globalisierung als fließende interkulturelle Begegnung zwischen Menschen, Dingen und Ideen in einem transkulturellen und -lokalen Interaktionsraum. Im Begriff der kulturellen Globalisierung liegt die Gleichzeitigkeit von Lokalem und Globalem (vgl. Robertson 1998), wobei ich im vorliegenden Buch der Lokalisierung als Form lokaler Aneignung besonderes

---

beispielsweise von einem „Agency Paradigma“ in der Soziologie und führt dies in ihrem gleichnamigen Text umfassend aus (Mick 2012: 527).

Augenmerk schenke. Die Praktiken der ausgewählten Akteur\*innen entsprechen demnach keiner lokal-globalen Dichotomie. Sie sind gekennzeichnet von der Gleichzeitigkeit globaler und lokaler Wirkungsbereiche, die Kunstorte und -räume in durchweg neue, translokale und transregionale Einheiten unterteilen. Die Lokal-Global-Dichotomie kann damit auch methodisch aufgebrochen werden, wie es von Juneja (2011), Juneja & Koch (2010), Zijlmans & van Damme (2008) seitens der Globalen Kunstgeschichte und von Lachenmann (2010) für die jüngere Globalisierungsforschung gefordert wird.

Zeitgenössische Kunst wird in der Forschungsarbeit als ein kollektives, sozial konstruiertes Phänomen gefasst, das in die indische Gesellschaft und Geschichte eingebettet ist und derzeit intensive Globalisierungsprozesse durchläuft. Besonders bei der Beschäftigung mit dem Aufstieg des Globalen Südens als einem neuen Strang der Globalisierungsforschung sehe ich „globale zeitgenössische Kunst“ als wichtigen Forschungszugang. Dabei ist Kunst nicht einfach nur ein analytisches Werkzeug. Da Kunst sozial konstruiert wird und damit eng mit gesellschaftlichen Strukturen verknüpft ist, generieren Forschungen zu Kunstwelten im Globalen Süden auch Erkenntnisse über die Globalisierung von Kunst. Das Phänomen der neuen Sichtbarkeit der *Emerging Art Markets* löst zudem die Frage aus, in welchem Verhältnis die zeitgenössische westliche Kunstwelt mit einer nichtwestlichen Kunstwelt wie der Indiens steht. Hierzu wurde bislang vor allem untersucht, wie die Kunst aus Indien bzw. den BRICS-Staaten in den etablierten und renommierten westlichen Kunstzentren inszeniert oder rezipiert wurde (siehe Belting et al. (2013) Marchart (2008, 2010), Quemin (2006, 2013). Die Ausdifferenzierung und die lokale Gestaltung eines globalen Phänomens bleiben trotz der wissenschaftlichen Forderungen, Kunstgeschichte zu pluralisieren und zu translokalisieren, eher unbeobachtet.

Die Rolle, die diese Akteur\*innen mit der lokalen und transregionalen Vermittlung und Vernetzung von zeitgenössischer Kunst übernehmen, ist jedoch bemerkenswert und wurde bislang noch nicht im Zuge der Lokalisierung von kultureller Produktion erforscht. Wie Annika Hampel in *Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik* (2015) zeigen konnte, verharret die indische Kulturpolitik seit der ökonomischen Liberalisierung in Bewegungslosigkeit und bildet damit eine Leerstelle in der indischen Kulturpolitik im Bereich zeitgenössischer Kunst. Die indische Kulturpolitik zieht sich seit den 1990er Jahren aus dem Bereich der zeitgenössischen Kunst wie auch aus den darstellenden Künsten, der Filmkunst sowie dem Theater- und Literaturbetrieb als unterstützender oder fördernder Hand zurück. Sie überlässt dieses Feld hauptsächlich internationalen Kulturinstitutionen wie den Max Mueller Bhavan Instituten, die die jeweiligen Kulturszenen ideell und finanziell unterstützen und damit das kulturelle Selbstbewusstsein indischer Akteur\*innen stärken und eine verbindende gesellschaftliche Zugehörigkeit kreieren (vgl. Hampel

2015: 125). Nach Hampel ist die Reduktion staatlicher Kulturinstitutionen ein Hinweis darauf, dass der indische Staat kaum mehr kulturpolitisch aktiv ist (vgl. Hampel 2015: 98), womit es auch an öffentlichen Räumen und Infrastruktur für zeitgenössische Kunst fehlt. Dieser Leerstelle sind sich die Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt ebenso wie Kulturschaffende anderer künstlerischer Felder in Indien sehr bewusst. Sie arbeiten daran, alternative Institutionen zu den oftmals sehr bürokratischen, schlecht ausgestatteten und dysfunktionalen staatlichen Kultureinrichtungen des Landes zu schaffen, um Kulturförderung weniger komplex und korrupt (vgl. Hampel 2015: 115) zu machen, und um sowohl Räume der künstlerischen Ausbildung als auch der künstlerischen Präsentation und Auseinandersetzung zu schaffen (vgl. Hampel 2015: 101). Diese Forschungsarbeit demonstriert wie private Agency von Akteur\*innen Zugänge zum globalen Kunstfeld und ihrem Kunstmarkt schafft, um darin ein anerkannter Player zu werden. Die Aufmerksamkeit, Anerkennung und Erfolge, die die zeitgenössische Kunst und ihre Ereignisse innerhalb der letzten Jahre vor den Augen des globalen Kunstfelds beanspruchen konnten, blieben für die indische Gesellschaft und die indische Kulturpolitik nicht folgenlos. Mittlerweile deutet sich an, dass die moderne und zeitgenössische Kunstszene ein integraler, institutioneller Bestandteil der Gesellschaft und ein Element Indiens neuer Soft-Power-Strategie<sup>21</sup> werden kann. Die Ausgangsfrage „Wie hat sich die Kunstwelt in Indien seit 2000 verändert?“ enthält zwei Ebenen, die bei der Beantwortung berücksichtigt werden müssen. Zum einen muss die Infrastruktur analysiert werden, die sich für zeitgenössische Kunst verändert und gebildet hat. Das bedeutet zu untersuchen, welche neuen Organisationen in Mumbai, Delhi und Kochi für die zeitgenössische Kunst entstanden sind, welche neuen Ereignisse es gab, und was sie für die Kunstwelt bedeuten. Zum anderen müssen diejenigen in den Blick genommen werden, deren Gestaltungswille sich maßgeblich im Ausbau der künstlerischen Infrastruktur niederschlägt. Schon die kunsthistorische Studie von Beth Citron (2009) deutet an, wie strukturbildend bereits um 1965 neu entstehende Kunstorganisationen in Indien für die Genese einer ausdifferenzierten Kunstwelt wirkten:

[T]he opening of the first permanent private galleries in Bombay at this time marked a moment of transition, enabling the start of an operative urban “art world” through sustained commercial exchange. Though the changes

---

21 Indien setzt neben der Hard Power, d. h. Militär und Wirtschaft, auch immer stärker auf Soft Power, d. h. auf Diplomatie und Kultur als identitätsstärkender nationaler Ressource (vgl. Spiess 2009: 18). Soft Power ist ein von Joseph Nye (2004) geprägter Begriff, der Kultur und Imagebildung als neue nationale Ressource für internationale Anerkennung umfasst.

resulting from the presence of permanent galleries were gradual because the commercial market was small and grew slowly in this period, these galleries forced a social and professional shift, to the extent that this was the first opportunity for many artists to hold exhibitions of their work. (Citron 2009: 14–15)

Bislang besteht jedoch keine vertiefende Analyse zu den Auswirkungen neuer, kunstvermittelnder Akteur\*innen, die seit 1990 verstärkt in den urbanen Kunstzentren Indiens tätig sind und dezidiert translokalisierend wirken. Zentrum dieser Forschung bilden sowohl die Agency, d. h. die Möglichkeit zur Veränderung und Gestaltung von sozialen Räumen, als auch die Wahrnehmungen, Praktiken und Positionierungen von denjenigen, die über ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital<sup>22</sup> (im Sinne von Verfügungsgewalt und Ausstattung von Ressourcen und Mitteln nach Pierre Bourdieu [1983]) verfügen, um strukturbildende Räume und Orte für zeitgenössische Kunst zu errichten, zu gestalten und miteinander zu verbinden. Dabei entsteht ein Überblick zu der dahinter liegenden Agency im Sinne von Handlungsfähigkeit (Roberts 2006: 711) der ausgewählten Kunstakteur\*innen und ihrer soziokulturellen Kontexte. Das Konzept der Agency ist bislang noch ein wenig erforschtes Teilgebiet der Kunstsoziologie. Für den deutschsprachigen Raum ist die Forschungsarbeit von Pekron (2014) herauszuheben, die die Strukturen und Agency derjenigen Akteur\*innen analysiert, die im Hamburger Kunstfeld an der inhaltlichen und kommerziellen Kunstvermittlung beteiligt sind. Für die zeitgenössische Kunstwelt in Indien steht diese Forschungslinie noch aus. Lediglich die Publikation von Khullar (2015) tangiert mit ihrer Untersuchung zu Kunstpraktiken vier moderner Künstler\*innen aus Indien die Beziehung zwischen Struktur und Agency, indem sie die Praktiken von Künstler\*innen mit der Genese der modernen Kunstwelt von 1930–1990 verbindet.

Durch die Analyse von Praktiken und Wahrnehmungen von Akteur\*innen der Kunstwelten in Mumbai, Delhi und Kochi kann gezeigt werden, dass Globalisierung durch Lokalisierung konkret gestaltet wird und kein Prozess ist, der nunmehr in das bestehende und damit als statisch aufgefasste Lokale eingearbeitet wird. Das Handeln der Kunstakteur\*innen innerhalb ihres (trans-)lokalen Kontextes gibt Einblicke in die Entstehung und die Veränderung neuer Orte und Räume für zeitgenössische Kunst in den ausgewählten Städten. Zum anderen ergibt sich durch die Analyse von akteur\*innenzentrierten Praktiken ein deutliches Bild davon, dass und wie die globale Agency von Kunstakteur\*innen in

---

22 Detaillierte Ausführungen zu Kapital (Ressource) und Konsekration (Deutungsmacht) werden in [Kapitel 1.2](#) vorgenommen.

Indien dazu beiträgt, das globale Kunstfeld nicht nur zu betreten, sondern es konstitutiv mitzugestalten. Translokalität findet sich in meiner Forschung weniger als Verbindung zwischen Orten durch Akteur\*innen (Freitag & von Oppen 2010) wieder. Ich verwende das Konzept vielmehr, um die Interaktion zwischen meinen individuellen und institutionellen Akteur\*innen zur Produktion ihrer lokalen Kunstwelt und ihrer Infrastruktur zu dimensionieren, d.h. ich betone den Prozess der Lokalisierung. Die Interaktion zwischen handelnden Akteur\*innen erschafft nicht nur Verbindungslinien zwischen Orten, Räumen und Kulturen, sondern umschließt gleichzeitig eine lokale und eine globale Ebene. Das Verständnis von einer Gleichzeitigkeit und einer nichtdichotomen Sicht auf das Lokale und das Globale ist eine der größten rezenten Errungenschaften der Soziologie zum Globalisierungsdiskurs:

The global cannot be thought of as independent of the local and vice versa. In order to relate the local and the global to each other, a methodological approach needs to consider the translocal dimensions of interaction with regard to their significance for individual and collective development aspirations. (Gerharz 2014: 8)

Insbesondere die Kunstwelt ist ein dezidiert translokaler sozialer Interaktionsraum, der Praktiken umfasst, die gleichzeitig lokal und global sind. Es ist ein Raum, in dem Akteur\*innen aufgrund eines gemeinsamen Interesses, der zeitgenössischen Kunst, zusammenkommen, kommunizieren und die Werte, die diesen Raum begrenzen, aushandeln. Gerharz verweist darauf, dass Translokalität nicht nur trans- oder international passiert, sondern die translokale Perspektive „enables us to consider interactions that do not necessarily cross national boundaries“ (Gerharz 2014: 8).

## **Aufbau lokaler Ressourcen: Kunstmarkt und Deutungsmacht**

Der Blick auf bestehende Forschungen zu zeitgenössischer Kunst aus und in Indien zeigt, dass bislang kein breit angelegter, deskriptiver Überblick über die Veränderung der Strukturen der inhaltlichen und kommerziellen Kunstvermittlung in Indien aus Perspektive der lokalen individuellen und organisationalen Akteur\*innen existiert. Auch gibt es für den indischen Kontext keine monografische Arbeit, die Akteur\*innen in den Mittelpunkt stellt, deren privatwirtschaftliche Agency und Praktiken dazu führen, Strukturen des Kunstfelds auszudifferenzieren und so zu verändern, dass sie Kontaktzonen mit den individuellen und institutionellen Akteur\*innen der westlichen Kunstwelt erschaffen. Dabei ist es in Anbetracht des sich vollziehenden Gesellschaftswandels in Indien seit der ökonomischen Liberalisierung besonders relevant, Kunst und ihre gesellschaftliche

Funktion auch hinsichtlich der Entwicklung des Kunstmarktes und ganz allgemein mit der Ökonomisierung der Kunstwelt in Verbindung zu bringen.

Die hier vorgenommene Ausrichtung auf privatwirtschaftliche Kunstakteur\*innen in Indien und die Analyse ihrer kunstfeldkonstituierenden Praktiken legt den Blick frei für die Chancen, die durch eine enge Verbindung von Kunst und Ökonomisierung der Gesellschaft entstehen, und betont die Freiräume, die in der Kunstwelt durch privatwirtschaftliche Praktiken entstehen können. Eine Ökonomisierung, d. h. eine Ausbreitung von Marktlogiken in gesellschaftliche Teilbereiche, die bislang noch eher unberührt davon waren, ist dann vollzogen, wenn die spezifischen Inhalte eines Feldes, hier des künstlerischen Feldes, nur noch Mittel zum Zweck der Gewinnmaximierung als wichtigstem Handlungsziel sind (vgl. Behnke 2012: 189). Der Prozess der Ökonomisierung, der zum Begriff „Kunstindustrie“ (vgl. Graw 2008, Tabor 2009) führt, kontrastiert die autonome künstlerische Produktion mit dem Faktor Geld, der die Bedeutung von Kunst korrumpieren kann (vgl. Behnke 2012: 190), wobei die ökonomische Logik den Wert von Kunst beeinflussen kann.

Das Besondere und Herausfordernde an Kunst ist, dass sie zwar wie ein Produkt gehandelt, aber im kunsthistorischen Sinne als ein wirtschaftsfremdes Phänomen analysiert wird und zumeist auch eine allzu offensichtliche Nähe und Verbindung zur Kommerzialisierung bzw. Kommodifizierung vermeiden will – zumindest wenn Kunst aus einer westlich-konzeptionellen Perspektive mit Fokus auf die Stimulation des Verstandes betrachtet wird. Heute besitzen Kunstwerke zwei Werte: einen ästhetischen und einen kommerziellen (Wuggenig 2012b, Graw 2008, Velthuis 2003). Die beiden Werte stehen sich diametral gegenüber, werden aber in Abhängigkeit voneinander gebildet. Sie entstehen am intellektuellen und kommerziellen Pol des Kunstfelds, welches sich damit zu einem komplexen Spannungsfeld entwickelt: Kunst ist einerseits Repräsentation, Ausdruck und Form von Kulturen, und seit Jahrhunderten populärer Gegenstand der Philosophie. Andererseits ist die Kunst in der Gesellschaft auch ein Seismograf für die Aspirationen und den wirtschaftlichen Status von urbanen Zentren, der sich insbesondere mit dem Begriff der *Creative Industries* beschreiben lässt.

Das Verhältnis von Kunst und Ökonomisierung rückte in Folge des Kunstmarktbooms der 1980er Jahre als eine neue Forschungslinie in den Vordergrund (dazu Herchenröder 1990, Hollein 1999, Velthuis 2003, Beckert & Rössel 2004, Ginsburg & Throsby 2006, Dossi 2008), die sich vor allem mit der „Frage nach Berechenbarkeit und Prognostizierbarkeit der Werke von Kunstwerken“ (Sperling 2014: 31) beschäftigte. Seit der weltweiten Finanzkrise im Jahr 2008 und dem Anstieg der geografischen Ausbreitung von Kunstbiennalen wird nun auch bei Diskursen um „globale Kunst“ oder „Biennalisierung“ die ökonomische Sphäre der Kunst nicht mehr ausgeklammert, sondern aktiv mit eingebunden (Crane 2009, Bourdieu 2011, Wood 2010, Vogel 2013b). Die wissenschaftlichen

Untersuchungen zu den Mechanismen des Kunstmarkts nehmen nicht nur zahlenmäßig zu, sondern werden gezielt mit Fragestellungen der Kunstsoziologie und der Kunstgeschichte in Verbindung gebracht und deuten an, dass der Ökonomisierung der Kunstwelt nun auch transdisziplinär Rechnung getragen und Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Der Kunstmarkt zählt zu jenen Strukturen, die intensiv auf Expansion und Überwindung von territorialen Grenzen als Teil des Globalisierungsprozesses angelegt sind (vgl. Buchholz & Wuggenig 2012: 175). Wenn Globalisierung mit Pfaff-Czarnecka (2005) als Lokalisierung verstanden wird, stehen die Praktiken von Kunstmarktakteur\*innen in Indien im Vordergrund der Untersuchung: private Museen, Galerien, die Kunstmesse – also Organisationen und Institutionen, die translokal und transnational am kommerziellen Pol der Kunstwelt Werte bilden. Daneben wird auch der intellektuelle Pol der Kunstwelt, an dem der ästhetische Wert von Kunst entsteht, berücksichtigt und mit Kritiker\*innen, Kurator\*innen, und Künstler\*innen und deren diskursiven Praktiken vertreten.

Bisher wurde das Thema zeitgenössische Kunst in Indien vor allem in der Kunstgeschichte (das Wirken einzelner Künstler in Mumbai zwischen 1965 und 1995, Beth Citron 2009), in der Ethnologie (kuratorische Zuschreibungen des Indischseins durch museale Präsentationen im Westen, Cathrine Bublitzky 2014) und in der Anthropologie (Erarbeitung des Verhältnisses von Kunst und Säkularismus in Indien anhand moderner Künstlerbiografien, Karin Zitzewitz 2006) bearbeitet. Auch anhand des globalen Kunstmarkts wurde sich bereits mit der indischen Kunstwelt beschäftigt: Auf Auktionszahlen basierend untersuchte Clare McAndrew (2009) die Teilhabe der wirtschaftlich erstarkten indischen Mittel- und Oberschicht als Käufer\*innengruppe für zeitgenössische Kunst auf dem globalen Markt. Filip Vermeulen (2015) betrachtet die internationale Kunstmesse in Delhi und untersucht deren Funktion für die indische Kunstwelt, indem er Galerieprogramme und ausgestellte Kunstwerke analysiert.

Stimmen, die in der Kunstwelt kein Zentrum und keine Peripherie in Bezug auf kulturelle Deutungsmacht mehr erkennen, in der Kunst grenzenlos durch ihre Zentren hindurchfließe (Appadurai 1996), in der Nationalität keine Rolle mehr spielen und die posthegemonial und postethnisch sei (Belting 2009), übersehen und unterschätzen die Deutungsmacht über zeitgenössische globale Kunst (Quemin 2006, Buchholz & Wuggenig 2005). Auch wenn die individuellen und organisationalen Kunstakteur\*innen des Globalen Südens deutlich sichtbarer und aktiver in der Kunstwelt wahrzunehmen sind, so gibt es Tendenzen „to disregard aspects of power and conflicts“ (Buchholz & Wuggenig 2005: o.S.), die in Kunstwelten weiterhin existent sind, unabhängig davon, ob sie im Globalen Süden oder im Globalen Norden liegen. Buchholz (2008, 2017), Bydler (2004), Sperling (2014) und Marchart (2008, 2017) gehören zu den wenigen, die Machtstrukturen in zeitgenössischen, nichteuropäischen und US-amerikanischen

Kunstheldern untersuchen und von einer „Dezentrierung des Westens“ (Marchart 2017: 1) durch Verschiebungen von Kunstbiennalen in den Globalen Süden sprechen, aber keine empirischen Forschungen zu Südasien vorlegen, in denen sie Machtstrukturen in lokalen Kunstfeldern analysieren. Auch bei der jüngsten Studie zu Aktivierungsmechanismen lokaler Kontexte im indischen Kunstmarkt von Komarova & Velthuis (2018), *Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets*, fehlt eine Auseinandersetzung damit, ob die Erstarkung des Lokalen zu einer Verschiebung kultureller Hegemonien im globalen Kunstfeld führen kann. Der Frage nach einer transnational wirkenden Konsekrationsmacht gehen Komarova und Velthuis nicht nach. Zwar zeigen sie auf, dass die Vermittlung zeitgenössischer Kunst in Mumbai und Delhi nicht ausschließlich durch familiengeführte Galerien und über lange Zeiträume hinweg erfolgte, sondern sich ab 2000 eine Infrastruktur aus neuen kunstvermittelnden Organisationen und Institutionen bildete. Sie führen vor, dass soziales, kulturelles, symbolisches und ökonomisches Kapital im Sinne Bourdieus intragenerational weitergegeben wird. Allerdings berücksichtigen sie nicht ausreichend, dass dieses Kapital vor dem Hintergrund des Aufstrebens der Mittel- und Oberschicht sowie der Mediatisierung der Kommunikation über zeitgenössische Kunst in Indien erstmalig durch die Ausdifferenzierung der künstlerischen Infrastruktur produziert wird. Da es sich bei den Institutionen, die dabei entstehen, um solche handelt, die transnational wirken, muss meines Erachtens die transnationale, also globale, Produktion und Verleihung symbolischen Kapitals und damit Konsekrationsmacht berücksichtigt werden, will man die Genese des globalen Kunstfelds und mögliche Machtverschiebungen darin untersuchen (vgl. Buchholz 2017).

Lediglich Roueff stellt hinsichtlich der Kapitalproduktion in seiner quantitativen Studie eine Verbindung zwischen Galerien und der indischen Kultur-elite her, indem er in Bezug auf Bourdieu (1982) Galerien als „main providers of symbolic goods for cultural elites, who dictate taste and lifestyle aspirations to the social groups that access cultural and economic capitals“ (Roueff 2017: 1 f.) definiert. Damit stellt er die „social role of art galleries“ (ebd.: 2) heraus und bemerkt, dass „[i]nvestigating art galleries and their aesthetic trends may thus offer some insight into shifting cultural standards among elites“ (ebd.: 2). Auch ich greife die Verbindung zwischen den Praktiken von Vermittlungsakteur\*innen und der kulturellen Deutungselite in Indien auf, allerdings mit einem qualitativen Ansatz. Wie Roueff in der Zusammenfassung der Studie schreibt, existieren nur wenige Studien zur Kunstwelt in Indien mit einem quantitativen Ansatz, die das Potenzial hätten, aus wenigen, aber empirischen und systematischen Daten verhältnismäßig viel über die Strukturen einer rezenten Kunstwelt zu erheben (vgl. Roueff 2017: 51). Unberücksichtigt lässt er jedoch, *wie* die kulturelle Deutungselite Kapital und ästhetische Trends in der Kunst aufbaut, und *was* mit



diesem Kapital und den Ressourcen, die der kulturellen Deutungselite zur Verfügung stehen, passiert.

Hier knüpfe ich an und analysiere, wie Vermittlungsakteur\*innen der zeitgenössischen Kunst in Indien kulturelles und symbolisches Kapital und daraus folgend Konsekrationsmacht aufbauen. Konsekrationsmacht ist nicht nur ein neuer Marker der indischen kulturellen Deutungselite, sondern auch eine lokale Ressource, mit der im globalen Kunstfeld Anerkennung erreicht werden kann. Kultur und die lokale Produktion von global anerkannter Kultur entwickeln sich vor diesem Hintergrund nicht nur als neue lokale Ressource des künstlerischen Feldes in Indien, sondern auch als neue regionale Ressource Südasiens.

Dadurch – dies ist eines der wichtigsten Ergebnisse dieser Forschungsarbeit – erschaffen die Akteur\*innen in ihren eigenen Kunstzentren Mumbai, Delhi und Kochi Zugänge zum globalen *Culture Game* und damit einen globalen Interaktionsraum zur zeitgenössischen Kunst (Oguibe 2004). Oguibe charakterisiert diesen Raum als „arena of mainstream cultural practice in the West“ (ebd.: 33) und als ein durch und durch vorhersehbares Spiel, dessen Regeln man kennen müsse, um den Raum zu betreten und darin interagieren zu können. Für ihn ist dies kein gerechtes Spiel, denn die Anwärter\*innen, die nicht dem westlichen Mainstream entsprechen, haben darin nur eine „limited chance of success“ (ebd.). Mit neuen Zugängen und der Partizipation indischer Akteur\*innen im *Culture Game* wird Hegemonie in der globalen Kunstwelt reflektiert.

Die benannten, asymmetrischen Machtstrukturen in der indischen Kunstwelt können durch die Linse des *Art Worlding* erfasst werden. Den Begriff des *Worlding* entlehne ich der postkolonialen Stadtforschung (Roy & Ong 2011, Lanz 2015, Parnenell & Oldfield 2014, Simone 2010, McCann et al. 2013, Robinson 2006). *Worlding Practices* sind raumproduzierende Praktiken einzelner Akteur\*innen in asiatischen Megacities, die konstitutiv für die Herausbildung globalisierter Räume sind: „Spatializing practices, in the dual senses of the gathering and the dispersing of circulating ideas, forms and techniques, are constitutive of emerging globalized spaces.“ (Ong 2011: 10) Ong bezeichnet mit *Worlding* zunächst „die Kunst, global zu sein“ (ebd.: 1) – dabei bezieht sie sich auf Spivaks Weltmachen („Worlding“, 1999) – und ordnet den Begriff in größere sozioökonomische Zusammenhänge und globale Machtstrukturen ein (vgl. Lanz 2015: 78). *Worlding* verfolgt in der postkolonialen Stadtforschung das Ziel, „kolonial eingeschriebene Macht-Wissen-Komplexe in Bezug auf globale Stadtforschungsprozesse aufzubrechen“ (Wenz 2015: 97). „Worlding practices“ (Ong 2011: 4) sind gerichtete bzw. kontrollierte Praktiken, die „durch globale Aspirationen, politische Strategien und urbane Selbstverständnisse aufstrebender Mittelklassen – das sogenannte ‚elite dreaming‘ (Roy & Ong 2011: 33) – hervorgebracht werden“ (Wenz 2015: 99). Während „city-making“ (ebd.: 301) zu asiatischen Städten, darunter Kolkata und Mumbai, untersucht wurde, gibt es bislang keine Betrachtungen zu dem, was ich

als *Art Worlding* bzw. *Art Worlding Practices* in Indien bezeichne: raumproduzierende lokale Praktiken, die Kunst in ein globales Kunstfeld verordnen. Jedoch sind Anfänge mit den laufenden Forschungen von Harles *Collectives, localities and networks in the emerging contemporary art scenes of Nepal and Bangladesh*, und Zitzewitz *Infrastructure as Form: Cross-Border Networks and the Materialities of ‚South Asia‘ in Contemporary Art* (2017) gemacht.

Die zeitgenössische Kunst und der soziale Interaktionsraum, die durch *Worlding Practices* entstehen, als Lokalisierungsprozess in Indien zu erforschen, der lokale Perspektiven auf die kulturelle Globalisierung am Beispiel globaler zeitgenössischer Kunst eröffnet, ist jedoch eine Voraussetzung dafür zu verstehen, wie zeitgenössische Kunst in der Gesellschaft in Indien verankert ist. Mit einer Analyse der *Art Worlding Practices* werden die Aspirationen, die kulturpolitischen Strategien und das kulturelle Selbstverständnis aufstrebender Mittel- und Oberschichten in Indien sichtbar, also das „elite dreaming“ (Roy & Ong 2011: 33) der Kunstakteur\*innen, die in Mumbai, Delhi und Kochi „Kunstwelt machen“.

## Aufbau der Arbeit

[Kapitel 1](#) vertieft den konzeptionellen Zuschnitt auf akteur\*innenzentrierte Praktiken und Agency. Es legt dar, warum die Forschung ein Fallbeispiel für Lokalisierungsprozesse im Rahmen der Globalisierung ist und erläutert, in welchem Verhältnis die Begriffe Kunstwelt und Kunstfeld im Kontext der Forschungsarbeit stehen und warum Bourdieus feldtheoretischer Ansatz zur Erforschung des sozialen Interaktionsraums Kunst neue Erkenntnisse im Feld der globalen Kunst bringt. Im nachfolgenden [Kapitel 2](#) erläutere und begründe ich mein methodisches Herangehen an die Analyse der Lokalisierungsprozesse in der zeitgenössischen Kunstwelt in Mumbai, Delhi und Kochi. [Kapitel 3](#) rekonstruiert, wie Kunstakteur\*innen den Transformationsprozess sowohl wahrnehmen als auch im Hinblick auf den Boom der modernen und zeitgenössischen Kunst und ihres Marktes gestalten. Es nimmt in den Blick, wie Kunstakteur\*innen der Privatwirtschaft ohne die Unterstützung staatlicher Strukturen und Unterstützung eine neue Infrastruktur für zeitgenössische Kunst aufbauen und was diese neuen Orte und Räume für die lokale Kunstwelt und die Gesellschaft in Indien bedeuten. Im Fokus stehen Galerien und Auktionshäuser in Mumbai und Delhi, anhand derer die Praktiken der inhaltlichen und kommerziellen Kunstvermittlung herausgearbeitet werden. [Kapitel 4](#) analysiert zwei bedeutende Kunstereignisse: die Kunstmesse IAF in Delhi sowie die Kunstbiennale KMB in Kochi. Sie treten als globale Ereignisse des Kunstfeldes hervor, die die Infrastruktur für zeitgenössische Kunst in Indien durch die Institutionalisierung von Wissensräumen formen

und stärken. Damit bilden sie in Delhi und Kochi kulturelles und symbolisches Kapital, womit sie im globalen Kunstfeld Anerkennung erhalten. Aufbauend auf den vorangegangenen Ergebnissen beschäftigt sich [Kapitel 5](#) mit der Verbindung von indischer oberer Mittel- und Oberschicht und der lokalen Kunstwelt in Indien. Ein erster Überblick darüber, wo und wie seit 2000 über zeitgenössische Kunst als neues soziales und kulturelles Phänomen kommuniziert wird, deutet an, dass die obere indische Mittel- und Oberschicht der neue mediale Adressat der zeitgenössischen Kunst ist. Mittels der Perspektive der Mediatisierung zeigt sich am Beispiel des Kunstfelds in Indien, dass zeitgenössische Kunst und ihre Praktiken eine neue mediale Öffentlichkeit besitzen und wie sich ihre Funktion für die indische Gesellschaft verändert hat. Im Fazit werden die zentralen Ergebnisse der Transformation von Kunstwelt zu Kunstfeld zusammengefasst und in einen erweiterten Kontext gestellt. Ich argumentiere, dass die Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunst für den Aufbau von Konsekrationsmacht in Form institutioneller Konsekrationsstätten verantwortlich sind. Damit entsteht eine neue indische Deutungselite zur zeitgenössischen Kunst, die sich aus der indischen oberen Mittelschicht und der Oberschicht zusammensetzt. Die Ergebnisdiskussion endet mit dem Argument, dass lokale Deutungsmacht entstanden ist, die gleichzeitig auf dem globalen Spielfeld der zeitgenössischen Kunst einsetzbar ist. Die Arbeit endet mit einem Ausblick, in dem ich mich mit weiterführenden Forschungen zu meinen Ergebnissen und mit der Rolle der indischen Kulturpolitik im Verhältnis zu privatwirtschaftlicher Agency der oberen Mittelschicht und Oberschicht beschäftige.



# 1 Lokalisierung, Agency und Kunst als sozialer Interaktionsraum

Aktuell wird der Kunstsoziologie insbesondere im deutschsprachigen Raum eine verstärkte Aufmerksamkeit entgegengebracht. Führend sind dabei Bourdieus *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (1999) und sein feldtheoretischer Ansatz. Obwohl die globale Kunstwelt als entterritorialisiert gilt, spielen Herkunftsland und Ausstellungsorte in der zeitgenössischen Kunst weiterhin eine bedeutende Rolle für die Anerkennung von Kunstwerken und Kunstpraktiken. Auch wenn zeitgenössische Kunst nicht mehr nur in den tradierten westlichen Kunstzentren ausgestellt wird und es zu einer geografischen Verschiebung von Kunstereignissen in den Globalen Süden gekommen ist, dominieren weiterhin die etablierten Kunstzentren London, New York oder Paris und ihre anerkannten, hoch reputierten Akteur\*innen die Praxis des globalen Kunstfelds. Auch nationale Kategorien bestimmen nach wie vor den Kunstmarkt, die Biennalen und die Ausstellungscircuits – ein Phänomen, das als gängiger Mythos der kulturellen Globalisierung bezeichnet wird (Buchholz & Wuggenig 2005, Wu 2009).

Im Zuge der Veränderungen des globalen Kunstfelds muss die Frage nach ungleichen Zugangs- und Machtpositionen gestellt werden, insbesondere wenn es um die Partizipation von Kunstzentren geht, deren künstlerische Infrastruktur sich gerade erst ausbildet. Wie gelingt es neuen Kunstzentren, die in der so genannten Peripherie der Kunstwelt liegen, sich in das globale, aber deutlich westlich dominierte Kunstfeld einzufügen? Mit welchen Formaten und mit welchen Wechselwirkungen gehen sie Verbindungen mit dem globalen Kunstfeld ein? Ein feldtheoretisches Verständnis zum Konzept der Kunstwelt ist bei der Beantwortung dieser Fragen aufschlussreich, da der Wandel von Kunstwelt zu Kunstfeld den Blick auf den Aufbau und die Verteilung von lokalen Ressourcen freilegt, mit denen Deutungsmacht ausgeübt werden kann.

**Kapitel 1** vertieft die konzeptionelle Rahmung der Forschungsarbeit. In **Kapitel 1.1** werden (Trans-)Lokalisierung, Praktiken und Agency miteinander

in Beziehung gesetzt, um zu verdeutlichen, warum durch die Linse der Lokalisierung und der Veränderungen der Kunstwelt in Indien ein neuer Blick auf das Phänomen zeitgenössische Kunst und Globalisierung entsteht. Das Ergebnis dieser lokalisierenden Praktiken von Kunstakteur\*innen wird in [Kapitel 1.2](#) als Wandel von Kunstwelt zu Kunstfeld durch den feldtheoretischen Ansatz von Bourdieu vorgestellt, wobei die aus der Empirie abgeleiteten ersten theoretischen Ansätze von *Art Worlding* durch den Aufbau von Kapital<sup>23</sup> als lokale Resource mit einbezogen wurden.

### 1.1 (Trans-)Lokalisierung als soziokulturelle Praktik

Globalisierungs- und Lokalisierungsprozesse fordern die Neudefinition von Forschungsfeldern heraus. Sie sind stark struktur- und kontextverändernde Phänomene, die durch raumkonstitutive Prozesse der Mobilität und Verflechtung methodisch und theoretisch neu ausgelotet werden können – und müssen. Dass beispielsweise der zeitgenössische Kunstmarkt, der bis zum Jahr 2000 insbesondere auf zeitgenössische Kunst aus und in den Globalen Norden ausgerichtet war, nunmehr seit etwa zwanzig Jahren Ort für die zeitgenössische Kunst aus Indien ist, stellt die Erforschung zeitgenössischer Kunst und Globalisierung vor neue methodische und theoretische Herausforderungen.

Globalisierung und Lokalisierung werden in der vorliegenden Arbeit nicht als dichotome Prozesse behandelt. Vielmehr soll über die Analyse von Wahrnehmungen und Praktiken indischer Kunstakteur\*innen gezeigt werden, dass es sich gerade nicht um Gegensätze, sondern um zwei mögliche Perspektiven auf dasselbe Phänomen handelt. Bereits der Begriff „Glokalisierung“ (1998) bezeichnet die Auffassung von einer Gleichzeitigkeit von „global“ und „lokal“ als zwei Dimensionen eines Prozesses. Die lokale Dimension von Globalisierung ist ein Diskurs, der in den Sozialwissenschaften weiterentwickelt wurde. Insbesondere der Soziologe Michel Burawoy plädiert mit dem viel beachteten Ansatz der „global ethnography“ dafür, die Wechselseitigkeit von Globalem und Lokalem zu beachten und damit auch die „global dimensions of the local changes“ (Gowan & Riain 2000: xii) zu untersuchen. Die Erforschung der globalen Dimensionen von lokalen Veränderungen – hier die globalen Dimensionen der Lokalisierung des Kunstfelds in Indien – ist das theoretische und empirische Erkenntnisinteresse des vorliegenden Buches.

---

23 Der Begriff Kapital wird in der Arbeit nicht nur als die wirtschaftswissenschaftliche Verwendung im Sinne von ökonomischem Kapital verstanden, sondern nach Bourdieu auf den sozialen und kulturellen Bereich übertragen (1983: 183). Einzelheiten dazu finden sich in den nachfolgenden Ausführungen in [Kapitel 1](#).

Lokalisierung verstehe ich wie die Geografin Doreen Massey (2005) und der Soziologe Helmuth Berking (2006) nicht als Gegenbegriff von Globalisierung. Angelehnt an Arun Appadurai (1996) sehe ich Lokalisierung als Prozess, der die konkrete soziale und kulturelle Konstruktion von Räumen durch Akteur\*innen beschreibt. Die für diese Untersuchung ausgewählten Akteur\*innen erreichen durch ihr Handeln genau dies: die Konstruktion von Räumen, in denen Kunst und ihre dazugehörigen Praktiken wie die Kunstvermittlung, die Kunstrezeption und der Kunstverkauf stattfinden können. Eine Analyse dieser Praktiken, die stets translokal sind, gibt Einblicke darin, wie globale Phänomene wie der Verkauf und die Präsentation zeitgenössischer Kunst vor Ort konkret verstanden, verhandelt und kommuniziert, genauer, lokalisiert werden.

Der soziale Interaktionsraum (siehe [Kapitel 1.2](#)), der sich durch zeitgenössische Kunst formt, ist weder nur national, lokal und kulturell begrenzt, noch ausschließlich global, sondern translokal. Die Vermittlungs- und Handlungsstrukturen zu zeitgenössischer Kunst sind als translokale und transregionale Praktiken zu sehen. Sie konstituieren eine institutionelle Infrastruktur der zeitgenössischen Kunst, die in Indien einen Teilbereich der Gesellschaft bildet und die gleichzeitig über die Ränder Indiens hinausgeht. Die Praktiken, die ich untersuche, bleiben nicht in Mumbai, Delhi oder Kochi, sondern reichen weit über lokale Orte, über die Nationalgrenze Indiens, den südasiatischen Kulturraum bzw. den Globalen Süden hinaus. In diesem Interaktionsraum kommt die zentrale Idee von Translokalität zum Tragen: „situatedness during mobility“ (Brickel & Datta 2011: 3), wobei sich hier unterschiedlichste Phänomene der Verankerung und Mobilität finden: „(...) notions of notions of mobility, connectedness, networks, place, locality and locals, flows, travel, transfer and circulatory knowledge“ (Greiner & Sakdapolrak 2013: 375). Translokalität erweitert damit das Konzept der Transnationalität mit zwei zentralen Dimensionen, „mobility and place“ (ebd.: 373), und versucht „complex social-spatial interactions in a holistic, actor-oriented and multidimensional understanding“ (ebd.: 376) zu erfassen.

### Translokale Agency

Translokale Praktiken sehe ich in meiner Forschung als analytisches Werkzeug. Ihre Analyse gibt Aufschluss darüber, wie Logiken, Werte und Wissen über zeitgenössische Kunst durch soziale Interaktionen durch die unterschiedlichen Kunstwelten und deren Orte zirkulieren und damit neue Netzwerke und Knotenpunkte im Kontext der Kunst schaffen. Unter Praktiken verstehe ich zunächst eine „typisierte Form des Sich-Verhaltens“ (Reckwitz 2010: 189), „das ein spezifisches Wissen enthält“ (Reckwitz 2006: 36 f.). In seiner Praxistheorie führt Reckwitz aus, dass es sich bei Praktiken um „praktisches Wissen [handelt], das

die Körper handlungsfähig, das sie zu ‚Akteuren‘ macht“ (2004: 44). Als wichtiges Kennzeichen der Praxistheorie und Abgrenzung zur Handlungstheorie sieht er den Aspekt der Körperlichkeit der Praktiken und der Materialität: „(...) elementar für die praxeologische Perspektive ist, dass diesen praktischen Wissensformen eine materiale Verankerung zukommt, und zwar in den Körpern, aber auch in den Artefakten“ (ebd.: 45). Das bedeutet für Praktiken, dass sie sich „aus Körperbewegungen zusammensetzen und (...) in der Regel Verhaltensweisen mit Dingen, mit Artefakten bilden, in deren Zusammenhang das praktische Wissen aktiviert wird“ (ebd.). Nach Reckwitz kann damit die Vermittlung von Kunst als eine Wissensform betrachtet werden, die von Akteur\*innen im Austausch mit anderen durch zeitgenössische Kunstwerke praktiziert wird.

Mit dem Fokus auf individuelle Kunstakteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt im urbanen Indien konzentriere ich mich bei meiner Analyse auf Menschen, die der oberen Mittel- und Oberschicht zugehören. Gerade hier manifestieren sich zwei miteinander verbundene Phänomene, Agency und Praktiken, die für die Transformation von Kunstwelten von Bedeutung sind: die Agency, also die Handlungsmöglichkeiten von Akteur\*innen zur Neustrukturierung, und die auf zeitgenössische Kunst bezogenen Praktiken der Akteur\*innen. „Agency“ (Giddens 1979: 55) ist die Fähigkeit von Akteur\*innen, innerhalb ihres Kontextes ihren Gestaltungswillen umzusetzen bzw. Handlungsmacht zur Transformation auszuüben. Nach Giddens setzen Handlungen Strukturen voraus, umgekehrt produzieren und verändern aber Handlungen auch Strukturen (vgl. Giddens 1984: 148). Dieser Lesart folgend sind beide Ebenen meiner Forschungsfrage – Strukturwandel und Wahrnehmungen zum Wandel – miteinander verknüpft und gleichzeitig zu berücksichtigen: Durch die Analyse von Praktiken der Akteur\*innen wird erkennbar, wie sich eine Infrastruktur für zeitgenössische Kunst in Indien ausbildet. Da Praktiken und Strukturen von Kunstwelten nicht national begrenzt sind, sondern einen eigenen, deterritorialen, also translokalen und globalen, Interaktionsraum bilden, ergibt sich die Möglichkeit, Lokalisierungsprozesse am Beispiel von Praktiken und der dahinterliegenden Logik sichtbar zu machen.

### Zugehörigkeit als Ergebnis von Lokalisierungsprozessen

Lokalität wird von Akteur\*innen gemeinsam produziert (Appadurai 1996: 33), sie ist mehr Ausdruck eines Zugehörigkeitsgefühls als die kulturelle Spezifikation eines Ortes (Massey 1994:156) und kann als spezifische Ressource im entgrenzten Wettbewerb eingesetzt werden (Pfaff-Czarnecka 2005: 496). Diese beiden Sichtweisen zu Prozessen der Lokalisierung sehe ich als besonders bedeutsam an: Lokalisierungsprozesse als kollektive Konstruktion einer kulturellen



Zugehörigkeit. Eine einschlägige Verknüpfung von Zugehörigkeit mit zeitgenössischer Kunst im südasiatischen Kontext erfolgte bislang nicht. Daher knüpfe ich an Untersuchungen an, die kulturelle Transformationsprozesse aus sozialanthropologischer Perspektive erfasst haben. Insbesondere bei Brosius (2010), Fernandes (2000, 2006), Jaffrelot & van der Veer (2008) und Säävälä (2010) werden Zugehörigkeit und unterschiedliche Ausprägungen von Kultur anhand der indischen Mittel- und Oberschicht in den Fokus gebracht. Dies ist vor dem Hintergrund der kulturellen Globalisierung insofern relevant, als dass damit Aussagen über einen gesellschaftlichen Wandel getroffen werden können, der sich zeitgleich in der indischen Mittel- und Oberschicht vollzieht und ein aktuelles Forschungsdesiderat zu den Gesellschaften des Globalen Südens darstellt. Mit der Fokussierung auf die Kunstakteur\*innen, die mit ihren Wahrnehmungen und Praktiken die zeitgenössische Kunstwelt aktiv gestalten, kann das neue Selbstverständnis der indischen Mittel- und Oberschicht als kulturelle Vermittlungs- und Deutungselite anfänglich beschrieben werden.

Zu Lokalisierungsprozessen in der globalen Kunstwelt haben bisher nur wenige Autoren gearbeitet. Untersuchungen von Belting et al. (2013) zum Aufstieg der neuen globalen Kunstwelten, von Krawagna (2013) zur postkolonialen Ausstellungspraxis im Kunstfeld oder von Marchart (2008) zur Hegemonie im Kunstfeld anhand Biennalisierungspolitikern beschäftigen sich zwar mit der Ausdehnung zeitgenössischer Kunst und ihrer Praktiken in nichtwestliche Länder, gehen aber nicht in Fallstudien auf Lokalisierungsprozesse in zeitgenössischen Kunstwelten des Globalen Südens ein. Lediglich einige Beiträge wie der von Ranjit Hoskoté, *Biennials of Resistance: Reflections on the seventh Gwanju Biennial* (2010) nähern sich den Lokalitäten und Praktiken von Kunstakteur\*innen in nichtwestlichen Kunstzentren – allerdings nur in Essayform und nicht in Form wissenschaftlicher Untersuchungen. Bislang gibt es kaum Untersuchungen, die Lokalisierungsprozesse (insbesondere in Südasien) am Beispiel zeitgenössischer Kunst in den Mittelpunkt rücken. Auch die Frage, wie die Globalisierung der zeitgenössischen Kunstwelten lokale Formen annimmt, etablierte sich im deutschsprachigen Raum bislang noch nicht als eigene Forschungslinie, erhält aber mit Forschungsarbeiten wie der von Marlène Harles *Collectives, localities and networks in the emerging contemporary art scenes of Nepal and Bangladesh*, einem Dissertationsprojekt an der Universität Heidelberg, erste Antworten.

Mit dem translokalen Handeln von Akteur\*innen, das sich in Praktiken wie dem Aufbau von Galerien und dem eines lokalen Kunstmarkts für moderne und zeitgenössische Kunst äußert, beschäftigte sich bislang hauptsächlich die Forschungsgruppe um den Soziologen Olav Velthuis an der Universität Amsterdam. Dieses Handeln ist vor dem Hintergrund der ökonomischen Liberalisierung und der Globalisierung für den Wandel der zeitgenössischen Kunstwelt und ihrer Verknüpfung mit der globalen Kunstwelt verantwortlich. In einem Zeitraum

von fünf Jahren erforschten die Wissenschaftler\*innen die Entstehung und Entwicklung von Kunstmärkten in den BRICS-Staaten. Ihre Forschungsergebnisse präsentierten sie in der Publikation *Cosmopolitan Canvases. The Globalization of Markets for Contemporary Art* (Velthuis & Baia Curioni 2015). Die Forscher\*innen verstehen die Globalisierung zeitgenössischer Kunst aus BRICS-Staaten zwar dezidiert aus der Marktperspektive heraus. Indem sie die lokalen Spezifika jedoch durch einen Ländervergleich herausarbeiten, geben sie auf der Basis qualitativer Sozialforschung wertvolle und neue Einsichten in den Themenkomplex „Globalisierung und zeitgenössische Kunst“.

Zur Wahrnehmung und den Praktiken indischer Kunstakteur\*innen arbeitete Olga Sooudi. Sie führte zwei empirische ethnografische Studien zur Entwicklung des Kunstmarkts und der Kunstwelt in Mumbai durch. In der 2015 veröffentlichten Untersuchung *Morality and Exchange in the Mumbai Contemporary Art World* (Velthuis & Baia Curioni 2015: vi) beschäftigt sich Sooudi mit den Erfahrungen, die zwei Kunstakteure – ein Sammler und ein Galerist aus Mumbai – vor dem Hintergrund der Globalisierung des Kunstmarkts in ihrem lokalen Kontext in Mumbai machten. Mit ihrem Zuschnitt auf Austausch (*exchange*) erforscht Sooudi die Bedeutung, die Partizipation am globalen Kunstmarkt für lokale Praktiken hat. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass diese Partizipation für die aufstrebenden Eliten Mumbais nicht nur die (finanzielle) Interaktion mit anderen Eliten bedeutet, sondern dass sie ein intensiver Austausch über Moralvorstellungen auf dem lokalen und globalen Kunstmarkt ist: Wie sollte zeitgenössische Kunst be- und verhandelt werden? Welche Beziehungen geht sie mit dem erstarrenden finanziellen Kapital in Indien ein?

Zwar gibt die Studie einen wertvollen Einblick in die Veränderung der indischen Kunstwelten, doch sie reicht nicht aus, um einen Überblick zur Binnenperspektive indischer Kunstakteur\*innen im veränderten Arbeits- und Alltagskontext zu erhalten. Es fehlt die Herausarbeitung von Praktiken und die Auseinandersetzung mit ihnen; Praktiken, mit denen sich die Kunstakteur\*innen vor dem Hintergrund der Globalisierung der zeitgenössischen Kunst vor Ort positionieren. Ebenfalls wird außer Acht gelassen, dass Globalisierung ihren Ausdruck in Lokalisierungsprozessen findet. Dabei können diese Prozesse anhand von Praktiken untersucht werden, und es kann gezeigt werden, dass die Globalisierung der zeitgenössischen Kunstwelten translokal gestaltet wird. In *Making Mumbai's Emerging Art World through Makeshift Practices* (2016), der Studie, die sie zur Entwicklung der Kunstwelt in Mumbai verfasste, erwähnt Sooudi die Leerstelle, die bei der Analyse von Praktiken zur Veränderung von Kunstwelten in Indien besteht: „We do not know much about how art worlds emerge. What does this practice look like on the ground, and how do actors with stakes in the art world experience emergence?“ (2016: 151) Ihre Studie erstellte Sooudi aus ihrer Beobachtung heraus, dass wenig über die Praktiken erforscht

sei, die aufstrebende Kunstwelten (*Emerging Art Worlds*) konstituieren. Es ist die erste Studie, die zur Entwicklung der zeitgenössischen Kunstwelt in Mumbai aus akteur\*innenzentrierter Sicht zu meinem Untersuchungszeitraum 2000 bis 2018 existiert. Damit legt sie den Grundstein für Forschungen zum Wandel der zeitgenössischen Kunstwelten in Indien und der Bedeutung von Agency. Ihre Ethnografie zu den Praktiken der Kunstakteur\*innen, die Sooudi als „actors with stakes in the art world“ definiert, zeichnet einen inhaltlichen und methodischen Rahmen, der mit der vorliegenden Dissertation vergleichbar ist.

In beiden Studien Sooudis stehen die Erfahrungen von Kunstakteur\*innen in Mumbai im Vordergrund. Sooudi argumentiert, dass eine Untersuchung der aufstrebenden indischen Kunstwelten nicht damit getan sei, 1. ausschließlich die Leerstellen der lokalen Infrastruktur („chronic lack of infrastructure“ 2016: 150) für zeitgenössische Kunst als Erklärungsmodell für die *Emerging Art World* heranzuziehen und 2. den Diskurs zur Genese der indischen Kunstwelt weiterhin rein unter dem Aspekt des Potenzials, insbesondere des möglichen finanziellen Kapitals, zu führen (vgl. Sooudi 2016: 150). Als Ergebnis ihrer Studien hält sie fest, dass Kunstakteur\*innen in Mumbai ihre Kunstwelt als neu empfänden („new spaces, new buyers, new art infrastructure“), obwohl die zeitgenössische indische Kunst mitnichten neu in Indien sei. Auf diese „newness“ (Sooudi 2016: 151) werde mit „makeshift practices“ reagiert, die die Praktiken der Kunstwelt in Mumbai charakterisierten. Darunter versteht Sooudi „necessary remedies for perceived inadequate art world conditions; are *ad hoc* and provisional; and constitute the productive making of the art world“ (2016: 151). Die Studie von 2016 schließt mit der These, dass Kunstakteur\*innen in Mumbai mit neuen, provisorischen (weil privat oder im Künstlerkollektiv entstandenen) Praktiken auf die jüngsten Veränderungen ihrer Kunstwelt reagierten. An den Ergebnissen Sooudis lässt sich ablesen, wie sich über *Makeshift Practices* eine *Emerging Art World* in Mumbai entwickelt, die durchaus als lokale Infrastruktur der Kunst zu sehen ist. Allerdings bleibt ihre Analyse zu *Makeshift Practices* ortsgebunden, auf Mumbai begrenzt, und reicht damit nicht ins globale Kunstfeld hinein. Somit vernachlässigt Sooudi eine tiefere Betrachtung der Bedeutung der Praktiken in ihrer Translokalität und verbleibt in der dichotomen Struktur von global und lokal, da sie die globale Dimension der Lokalisierungsprozesse nicht berücksichtigt.

Mein Erkenntnisinteresse ist herauszufinden, wie indische Kunstakteur\*innen im veränderten Kunstkontext agieren und sich sowohl lokal als auch global positionieren. Wie Sooudi gehe ich von einem Kunstmarkt aus, der sich ausdifferenziert und strukturbildend wirkt. Aber ich richte den Blick zudem auf die neuen Orte und Räume der zeitgenössischen Kunst, die sich in Mumbai, Delhi und Kochi gebildet haben, und schließe Wissensräume wie Internetauftritte, Kunstmagazine, Ausstellungskataloge und marktferne Kunstereignisse wie die KMB ein.

Mit der Untersuchung von Lokalisierungsprozessen in der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien knüpfte ich an rezente Desiderate (Buchholz 2017, Buddensieg & Belting 2009, Fillitz 2014, Buchholz & Wuggenig 2005) an, die sich mit der Globalisierung von Kunstwelten beschäftigen. Für die Regionalstudien bedeutet die Untersuchung globaler Dimensionen des lokalen Wandels, dass einzelne Lokaltäten und Lokalisierungsprozesse in ihren globalen Dimensionen in den Blick genommen werden müssen. Mit dem Bourdieuschen Konzept des Kunstfelds, dessen zu Grunde liegender Feldbegriff laut Rehbein (2007: 197) nach Asien übertragen und Buchholz (2017) zufolge über nationale Grenzen hinaus weiterentwickelt werden kann, erforsche ich gleichzeitig beide Ebenen: Lokalisierung und Globalisierung als zwei Perspektiven auf dasselbe Phänomen. Felder verstehe ich im Sinne Bourdieus: Für Bourdieu ist ein Feld „ein Netz oder eine Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen“ (1996b: 127), die definiert seien durch den Besitz von Kapital. Felder seien Spiel-Räume, „autonome Sphären, in denen nach jeweils besonderen Regeln ‚gespielt‘ wird“ (Bourdieu zitiert nach Kumoll 2014: 225). Burawoy versteht unter „grounding globalization“ (2000: 337) die empirische Fundierung von Globalisierungs- und Lokalisierungstheorien im Sinne von Strauss’ Grounded Theory (1999) (vgl. Lachenmann 2010: 16). Dieses Verständnis von Feldern berücksichtige ich in meiner Forschungsarbeit. Denn das Konzept des Kunstfelds, das ich in seiner Erweiterung als dezidiert transregional und transnational verstehe, erlaubt es, die „konstitutiven Prozesse der Globalisierung, nämlich die Herausbildung globaler flows, translokaler sozialer Räume und Interaktionen, ‚von unten‘ zu untersuchen“ (Lachenmann 2010: 17).

Die vergleichende Gegenüberstellung von Lokalisierung und Globalisierung wird überwunden – mit der translokalen und akteur\*innenzentrierten Perspektive auf veränderte Praktiken der Kunstvermittlung und der künstlerischen Infrastruktur in Indien sowie auf die Zugänge, die sich durch die Praktiken zu anderen Kunstfeldern ergeben. Kunstwelt wird im vorliegenden Buch von unten, also der translokalen künstlerischen Infrastruktur und den darin verankerten Organisationen am Beispiel akteur\*innenzentrierter Praktiken, betrachtet. Beleuchtet werden die Lokalisierung internationaler Handlungslogiken in der zeitgenössischen Kunst sowie die Manifestation von Lokalisierung und ihre Bedeutung für das kulturelle Selbstbewusstsein Indiens und seiner Nachbarregionen.

Pfaff-Czarnecka beschreibt das Desiderat zu Lokalisierungsprozessen sehr treffend und zeigt, worum es mir mit dem Ansatz „kulturelle (Trans-)Lokalisierung als Präzisierung der kulturellen Globalisierungsforschung“ geht:

(...) die neuartigen kulturellen Konfigurationen [werden] allzu häufig im kulturalistischen und ahistorischen Idiom der Hybridisierung beschrieben (...) Allzu selten kommen die Strategien der Positionierung, das Machtstreben der beteiligten Kontrahenten und die sozialen Kontexte zur Sprache, in denen Bedeutungen und Symbole mobilisiert werden. Weshalb greifen Menschen

## 1.2 Kunst als sozialer und translokaler Interaktionsraum

bestimmte kulturelle Formen in spezifischen Kontexten auf und gestalten sie in einer bestimmten Form? Auf welchen Interessenlagen basieren diese und durch welche Handlungslogiken sind sie geprägt? (Pfaff-Czarnecka 2005: 483)

Hierin liegt mein zweites Erkenntnisinteresse: Wie finden und gestalten Kunstakteur\*innen der Kunstwelt in Indien die Zugänge zu dem, was Bourdieu *Die Regeln der Kunst* (1999) und Olu Oguibe das globale *Culture Game* (2004) nennt? Wie werden diese Zugänge gestaltet, welche sind die Logiken dahinter? Mit diesen Fragen steht Entwicklung der translokalen Infrastruktur zeitgenössischer Kunst im Vordergrund der Untersuchung. Die erste Studie zur Infrastruktur der indischen Kunstwelt, die die *South Asian Regional Artworld* einbezieht, führte Zitzewitz durch. Sie beschäftigt sich mit der Frage „how it became possible to move art and artists across the hard borders that separate South Asian nations“ (Zitzewitz 2017: 343). Zitzewitz nähert sich ihr, indem sie sich auf die Rolle von Materialität in der südasiatischen Infrastruktur für zeitgenössische Kunst am Beispiel der „region’s Triangle Network workshops, which are part of a UK-centred collection of international non-profit organisations supporting contemporary art“ konzentriert (ebd.: 344). Was unberücksichtigt bleibt, sind die Zusammenhänge von Kunst und Gesellschaft und die Funktionen von Kunst innerhalb der Gesellschaft. Forschungen, die analysieren, wie sich Akteur\*innen der Kunstwelt in Indien mit der globalen Kunstwelt verflechten, stehen derzeit noch aus. Diese Lücke wird mit der vorliegenden Arbeit geschlossen. Ziel der Forschung ist es, am Beispiel der Kunstweltentwicklung in Indien zu zeigen, wie die „lokale Verarbeitung von globalen Prozessen“ (Pfaff-Czarnecka 2005: 481) ausgestaltet wird.

### 1.2 Kunst als sozialer und translokaler Interaktionsraum

Die Transformation der Kunstwelt in Indien steht in enger Beziehung zum Wandel der Gesellschaft durch Wirtschaftsliberalisierung und Mediatisierung, ein Zuschnitt, den die Forschung als transdisziplinäre synchrone und kunstsoziologische Südasiensforschung kennzeichnet. Der zeitgenössische Kunstbegriff, der hier verwendet wird, unterliegt einem konzeptuellen Kunstbegriff und zirkuliert global. Zeitgenössische Kunst umfasst Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen und Installationen, Performances und Videokunst, wobei hier die einzelnen Kategorien verschwimmen können. „Zeitgenössische Kunst“ ist ein Zeitbegriff, der sich durch seine Entstehung in der Gegenwart von der Kunst der Moderne oder der Avantgarde abgrenzt. Daneben ist er auch ein Wertbegriff, der darüber bestimmt, was zeitgenössische Kunst ist und was nicht (Belkin 2018: o.S.). Diese Art von Kunst begegnet uns z.B. auf der Art Basel oder Frieze Art Fair oder

auf zeitgenössischen Kunstbiennalen wie der Berlin Biennale oder der Venedig Biennale. Hier treffen wir auf Kunstwerke, die angesehene Institutionen und Personen sowohl als zeitgenössisch als auch als gut oder wertvoll deklarieren und in Umlauf bringen. Bei der Betrachtung soll einzig und allein begutachtet werden, ob – vereinfacht gesagt – das Kunstwerk die richtige Form hat, d. h., ob die gewählte Form aus der inneren Notwendigkeit (dem Inhalt) des Werkes gewachsen ist und ein internationales Publikum sie lesen kann. Mit diesen Eingrenzungen werden diejenigen Kunstformen ausgeklammert, die in der globalen zeitgenössischen Kunstwelt – wenn überhaupt – eine eher marginale und in Indien innerhalb der Alltagskultur eine große Rolle spielen: das „Kunsthandwerk“, die traditionelle bzw. vernakuläre visuelle Kunst.

Die Existenz von Kunst ist nicht einfach per se gegeben, sondern sie wird als Kunst kommuniziert. Dies findet in einem speziellen Gefüge statt, das je nach Ausrichtung als Kunstwelt (Howard Becker 1982), Kunstfeld (Pierre Bourdieu 1999) oder Kunstsystem (Niklas Luhmann 1995) bezeichnet wird. Verallgemeinernd betrachtet, findet der Kunstbestimmungsprozess innerhalb eines Raumes statt, den ich als Interaktionsraum definiere: ein physischer und ideeller Raum, in dem sich Akteur\*innen mit dem gemeinsamen Interesse Kunst treffen und interagieren. Die Interaktion besteht maßgeblich darin, dass Kunst ein ästhetischer Wert und ein kommerzieller Wert zugeschrieben wird.

Unter „Interaktionsraum“ verstehe ich den sozialen Raum, der sich durch alle Praktiken formt, die mit der Produktion, der Vermittlung und den unterschiedlichen Aneignungsformen von Kunst verknüpft sind. Diese Praktiken konstituieren einen sozialen Raum, der deterritorial und transkulturell ist und in dem sich all diejenigen Akteur\*innen begegnen, die an der zeitgenössischen globalen Kunst interessiert sind, die ich in meiner Forschung behandle. Insofern handelt es sich um einen Interaktionsraum, der durch die Praktiken zu zeitgenössischer Kunst entsteht und einen speziellen Kontext konstituiert. Innerhalb dieses Interaktionsraums finden ständig Aushandlungsprozesse statt, die zum Wandel von Werten, Formen oder Ideen im Interaktionsraum führen. Mit diesem Verständnis von zeitgenössischer Kunst als Produzentin von Interaktionsraum ist es möglich, die Strukturen, Verbindungslinien und Begegnungsräume zwischen der indischen und der globalen Kunstwelt zu erfassen und zu analysieren, was sie für (Trans-)Lokalisierungsprozesse bedeuten.

Zeitgenössische Kunst aus Indien als sozialen Interaktionsraum zwischen Kunst, Gesellschaft und dem internationalen Kunstbetrieb zu definieren, ist bislang kaum erfolgt. Im Laufe der letzten Jahre, nachdem sich der Hype um die *Emerging Art Market Countries* gelegt hatte und indische Städte selbstverständlicher als neue Knotenpunkte im globalen Netz der zeitgenössischen Kunst hervorgetreten waren, änderte sich dies merklich: Die Zahl quantitativer und qualitativer Untersuchungen zu Indien als *Emerging Art Market* stieg seit 2000

deutlich an. Inzwischen formen sie eine neue, aber bereits deutlich erkennbare Forschungslinie, die insbesondere den Kunstmarkt in den Mittelpunkt rückt (siehe Einleitung). Das erwachende Interesse steht meines Erachtens nicht nur in engem Zusammenhang mit dem Auftreten einiger indischer Galerien bei den internationalen Kunstmessen Art Basel (Basel), Frieze Art Fair (London) oder Art Basel Hong Kong (Hongkong), sondern auch mit dem Erfolg lokaler Kunstereignisse wie der IAF und der KMB. Vermeulen (2015) beispielsweise überprüft, inwieweit die IAF als Marker der Globalisierung der indischen Kunstwelt gelten kann und fragt, „what fuels the contemporary Indian art market and shapes its artistic output – is it the new money and cosmopolitan tastes of the indigenous middle and upper classes, or international demand?“ (2015: 32). Diese Frage spiegelt die Dichotomisierung der Kunstwelt in lokal und international wider, die zumindest in der europäischen Kunstgeschichte lange Zeit eine gängige Herangehensweise war. Diese Global-Lokal-Rhetorik wird in der vorliegenden Arbeit durch den Fokus auf die Agency lokaler Akteur\*innen und die Präsenz neuer Kunstereignisse der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien vermieden. Anstelle der Dichotomie rücken davon ausgehend die Verflechtungen lokaler und globaler Präsenzen als Interaktionsraum für Kunst in den Vordergrund. Die Transformation der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien sehe ich als Übergang von Kunstwelt zu Kunstfeld. Beide Begriffe werden nachfolgend definiert und mit Ausblick auf das Forschungsergebnis miteinander in Beziehung gesetzt.

### 1.2.1 Die Kunstwelt: translokales und kommunikatives Netzwerk

Der Kunstsoziologe Howard S. Becker (1982) definiert die Kunstwelt als Netzwerk aus Akteur\*innen der Kunstproduktion (Künstler\*innen), Kunstvermittlung (Galerist\*innen, Kurator\*innen, Kritiker\*innen, Museen) und Kunstaneignung (Sammler\*innen, Käufer\*innen, Museen). Dieses Netzwerk interagiert im Kollektiv, um Kunstwerke für die Gesellschaft sichtbar, verhandelbar und käuflich zu machen und ergibt einen sozialen Raum, in dem Kunst entsteht, vermittelt, gehandelt und besprochen wird. Mit Howards Netzwerkgedanken reicht die so definierte Kunstwelt in Ebenen und Skalierungen des Raumes hinein, die meine Forschung berühren: der Nationalstaat Indien und seine Kulturpolitik, der Interaktionsraum lokaler indischer Kunstakteur\*innen, der translokale Kunstmarkt, die medial kommunizierten Wissensräume. Wie alle Kunstwelten ist die von mir untersuchte in lokale, regionale, nationale und globale Phänomene und Figurationen unterteilt. Ihre Verbindungslinien und Schnittstellen zu entdecken und ihnen Bedeutung zuzuschreiben, ist Ziel des vorliegenden Buches.

Die Kunstsoziologie sieht Kunst im Kontext von Gesellschaft und betrachtet dieses Beziehungsgefüge aus unterschiedlichen Perspektiven. Auch wenn

sie sich in den Begriffen zur Erfassung dieses Beziehungsgefüges unterscheidet, ist nach Arthur Danto (1964), Howard S. Becker (1982), Niklas Luhmann (1995) und Pierre Bourdieu (1999) die Welt der Kunst ein sozialer, interaktionaler, kommunikativer und immer translokaler werdender Kontext, in dem Akteur\*innen gemeinsam Kunst produzieren, vermitteln und rezipieren. Die Kunstwelt mit der Gesellschaft durch den sozialen Interaktionsraum zu verknüpfen bedeutet, dass mit einer Untersuchung zur Kunstwelt in Indien Aussagen zur indischen Gesellschaft generiert werden können. Solche Aussagen sind für die indische Gesellschaft nicht nur kaum existent, sondern auch sehr fruchtbar, da sie sich seit der ökonomischen Liberalisierung in einem Wandel befindet, der auch und gerade mit zeitgenössischer Kunst sehr treffend beleuchtet werden kann.

Die Welt der Kunst – unabhängig von ihrer disziplinären Rahmung – ist ein integraler Bestandteil der Gesellschaft; in ihr werden Kunstwerke von Akteur\*innen produziert, inhaltlich und kommerziell vermittelt, rezipiert und in unterschiedlichen Absichten erworben (Becker 1982, Bourdieu 1999, Luhmann 1995). Becker fokussiert auf das Zusammenwirken der Kunstakteur\*innen und definiert Kunst als kollektives soziales Phänomen. Bourdieu spezifiziert das Zusammenwirken von Kunstakteur\*innen, indem er sich auf die Regeln der Kunst konzentriert, durch die ein (Handlungs-)feld entsteht, das einer eigenen Logik folgt. Luhmann hingegen ordnet die Kunst in die Systemtheorie ein und definiert sie als Kommunikation. Allen drei Theoretikern ist gemeinsam, dass Kunst in der und für die Gesellschaft in einem kollektiven Handeln mit zielgerichteten Praktiken entsteht. Wie bereits Danto in *Artworld* (1964) feststellt, braucht Kunst einen Kontext, der den Kunstwerken nicht nur eine Theorie zum Existieren gibt (Danto 1964: 580), sondern ihnen auch einen ideellen und finanziellen Wert durch soziale Interaktion zuschreibt. Daraus ergibt sich der Raum der Kunst, bzw. die Kunstwelt.

Unter meinen Interviewpartner\*innen sind viele Künstler\*innen, die ich zu ihren Wahrnehmungen und Praktiken befragt habe. Eine intensivere Beschäftigung mit dem Kunstwerk selbst und mit der Kunstproduktion im Allgemeinen, die sich auf die Entstehung von Kunstwerken konzentriert, vernachlässige ich jedoch, da es mir darum geht herauszufinden, wie Kunst in der indischen Gesellschaft verankert ist und wie Akteur\*innen mit ihr umgehen. Kunstproduktion wurde insbesondere in Untersuchungen zu Künstler\*innen der indischen Moderne ausgiebig erforscht (vgl. Khullar 2015, Kapur 2000, Matt et al. 2002). Eine Analyse der Praktiken von Kunsthochschulen und -akademien wäre in diesem Zusammenhang besonders interessant, da sie nicht nur prägend sind für Ästhetik und Formsprache von Kunstwerken, sondern auch den Einfluss der britischen Besatzungsmacht und den Umgang der Kunstinstitutionen mit postkolonialer Wissensproduktion reflektieren. Aus Platzgründen und forschungsökonomischen Gründen wird an dieser Stelle auf diesen Forschungszeitung nur verwiesen und nicht weiter darauf eingegangen.



Für meine Arbeit ist ein anderer Bereich der Kunstwelt relevant: die inhaltliche und kommerzielle Kunstvermittlung und die Aneignung, der Konsum und die Rezeption von Kunst.<sup>24</sup> Hier stehen die Anschauungen und Praktiken der Akteur\*innen im Mittelpunkt. Sie erachte ich für am geeignetsten, um dem kollektiven Interaktions- bzw. Netzwerkbegriff nachzugehen, den Becker in *Art Worlds* (1982) ausarbeitet. Ihm zufolge ist es das kommunikative und praktische Handeln der Akteur\*innen, das die Kunst in ihre Welten verankert.

Zu kunstvermittelnden Praktiken und insbesondere der kommerziellen Kunstvermittlung zeitgenössischer Kunst aus Indien existieren kaum Untersuchungen. Die wenigen, die sich aus einer Perspektive auf den Kunstmarkt dezidiert mit Indien und der zeitgenössischen Kunst beschäftigen, stammen von Velthuis (2015), Sooudi (2012, 2015, 2016) und Komarova & Velthuis (2018). Bemerkenswert sind hier insbesondere die Ergebnisse Komarovas und Velthuis, die in ihrer Untersuchung zum Kunstmarkt in Indien die Rolle des Lokalen als Aktivierungsmechanismus für die Entstehung neuer Märkte untersuchen. In einer explorativ angelegten Untersuchung und mittels qualitativer Interviews stellen sie dar, wie der soziokulturelle Hintergrund lokale indische Kunsthändler\*innen aktiviert, ihre Tätigkeiten aufzunehmen. Für Indien stellen sie anhand von Galerien in Mumbai und Delhi und im Vergleich zu Russland fest: „In India, family backgrounds predominately structure the decision-making processes, among others through the economic, social and cultural capital which these families provide.“ (2017: 1) Ebenso wie ich kommen sie zu dem Schluss, dass dazu die geringe staatliche Unterstützung zeitgenössischer Kunst maßgeblich beigetragen hat. Doch führen sie dieses Ergebnis eher auf familiäre Strukturen zurück, die zeigen, dass der indische Kunstmarkt wichtige Akteur\*innen in der Kunstvermittlung (Kunsthändler\*innen des Primär- und Sekundärmarktes) besaß, die ab 2000 von der nächsten Generation weitergeführt wurde (vgl. Velthuis & Komarova 2018). „They [Indian art dealers] presented their decision to open a gallery in terms of continuity rather than rupture with the past.“ (Velthuis & Komarova 2018: 8)

Im Gegensatz zu Sooudi (2016) berücksichtigen diese Forschungen zwar translokale Praktiken und setzen sie in Bezug zu bestehenden Strukturen, doch lassen sie außer Acht, dass bei kommerziellen Vermittlungspraktiken Handlungslogiken entstehen, die nicht nur die lokale Kunstwelt in Indien transformieren, sondern auch Zugänge zu einer globalen Kunstwelt erschaffen, an der

---

24 Je nach Intention des Erwerbs von Kunst ändert sich die Konnotation der Intention des Adressaten: Kunstsammeln, Kunstrezeption, Kunstkonsum sind allesamt Prozesse, die eine Aneignung von Inhalten und Werken mit sich ziehen, die jedoch stark davon abhängen, wozu bzw. wofür angeeignet wird.

## 1 Lokalisierung, Agency und Kunst als sozialer Interaktionsraum

sie partizipieren können – indem sie Handlungslogiken anwenden. Mein Forschungsansatz geht jedoch über die reine Produktion von Zugängen zur globalen Kunstwelt hinaus: Mit diesen neuen Logiken bildet sich eine lokale Ressource, die den indischen Akteur\*innen zu Anerkennung in der globalen Kunstwelt verhilft. Damit rücken Machtverhältnisse in den Blick, die in Kunstwelten, insbesondere in solchen, die im Globalen Süden verankert sind, zwar stets präsent sind, aber selten analysiert werden.

Um diesen Transfer leisten zu können, arbeite ich wie bereits zuvor erwähnt mit zwei Begriffen: Zunächst verwende ich den interaktional und ethnologisch geprägten Kunstweltbegriff Beckers, *Art Worlds*, und erweitere ihn im Verlauf meiner Forschung mit dem Kunstfeldbegriff Bourdieus, um der Beschaffenheit meines Untersuchungsfeldes gerecht zu werden.

### 1.2.2 Das Kunstfeld: Kapital und Konsekraton

Anders als der Kunstweltbegriff, der das Netzwerk von Akteur\*innen der Kunst und deren kollektives Agieren bezeichnet, beschreibt der Kunstfeldbegriff die Existenz von Handlungslogiken, die das Feld charakterisieren und konstituieren. Meine Forschungsergebnisse zeigen, dass die Transformation der Kunstwelt in Mumbai, Delhi und Kochi in der Entstehung von Strukturen und Organisationen liegt, die durch ihre translokale Ausrichtung und Vernetzung Handlungslogiken ausbilden, mit denen Kunstakteur\*innen in Indien Anerkennung im globalen Kunstfeld erlangen können.

Was sich im Zuge der Translokalisierung für die Kunstakteur\*innen in Indien verändert hat, lässt sich mit dem Bourdieuschen Kunstfeldbegriff genauer erfassen, weil er den Interaktionsraum der zeitgenössischen Kunst als Spielraum oder auch Spielfeld definiert, der oder das nach speziellen Regeln funktioniert. Hierbei handelt es sich um Regeln, die transnational und -kulturell<sup>25</sup> gelten. Damit kann das Feld, das bei Bourdieu eher national konzipiert ist (vgl. Fröhlich 2014: 40), als deterritorialisierend gesehen werden – eine Sichtweise, um die ich mit meinen Beobachtungen das Kunstfeld Bourdieus erweitere.

---

25 Ich verwende den Begriff „Transkulturalität“ wie Juneja & Falser (2013): Transkulturalität entsteht durch „Transformationsprozesse, die sich in Begegnungen und den darauf folgenden Beziehungen zwischen Regionen und Kulturen entfalten“ (2013: 17). Juneja & Falser sehen den Begriff „Kultur“ im Gegensatz zu Welsch (1997; 2012) nicht als statischen „Gegensatz von Eigenem und Fremdem“ (2013: 18), sondern kulturelle Differenz werde in einem dynamischen Aushandlungsprozess durch Begegnungen und Beziehung produziert (2013: 20).

Bourdieu's Kunstfeldtheorie findet insbesondere in der Soziologie im deutschsprachigen Raum immer größere Beachtung (Kastner 2012a, Wuggenig 2012a, Schumacher 2011). Ebenso wie für Becker ist für Bourdieu das Kunstfeld eine Arena für soziale Kooperationen und Interaktionen. Kunst sei eine „Sphäre des gesellschaftlichen Lebens“, ein „soziales Moment, das innerhalb der Gesellschaft einen eigenen Bereich der Produktion und Reflexion beansprucht“ (Sperling 2014: 75). Bourdieu's Hauptanliegen war es, eine „gesellschaftliche Struktur zu untersuchen, in der sich Akteure positionieren und in Wechselwirkung miteinander treten“ (Sperling 2014: 66). Die vorliegende Arbeit verwendet Aspekte seiner Kunstfeldtheorie, die zu einem Instrumentenset bzw. analytischen Konzepten gehören, die die sozialen Bedingungen der Produktion, Vermittlung und Rezeption von Kunstwerken prägen: Feld, Kapital und Konsekration.

Im Kunstfeld gibt es reputationsbildende Institutionen und Akteur\*innen, die gemeinsam an einem erfolgreichen und öffentlich wirksamen Kunstbetrieb beteiligt sind (Beckert & Rössel 2004). Reputation bedeutet hier die Anerkennung eines Kunstwerks bzw. dessen kulturelle Legitimität. Verliehen wird sie von Akteur\*innen und Institutionen, die „symbolisches Kapital“ (Fröhlich 1994) besitzen. Damit meint er „den Ruf, das Prestige, die Berühmtheit, die jemand aufgrund der erworbenen Menge und Zusammensetzung der verschiedenen Kapitalsorten (d. h. ökonomisches, kulturelles, soziales Kapital) genießt“ (Müller-Jentsch 2012: 23). Wer genügend „kulturelles und symbolisches Kapital akkumuliert hat, übt im Feld der künstlerischen Produktion Konsekrationsmacht aus, das heißt, sie [die Institution oder der\*die Akteur\*in, Anm. d. V.] bestimmt über den legitimen Geschmack oder die legitime Kunst“ (ebd.: 24). Als Gesellschaftsschicht hat sie jedoch nicht nur Konsekrationsmacht, also Deutungsmacht über Qualität, Preis oder Trends im Kunstfeld, sie grenzt sich auch von der „bildungsbelesenen Mittelschicht, dem Kleinbürgertum und der Arbeiterschicht“ ab (ebd.).

Das Kunstfeld zeichnet sich außerdem durch Handlungslogiken aus, die die Interaktion von Akteur\*innen im Feld beeinflussen. Die Handlungslogik, um die es bei Bourdieu geht, ist die Akkumulation und Verleihung symbolischen Kapitals (Anerkennung) im Kunstfeld. Dieses Kapital ist eine Währung, die es zu besitzen gilt. Denn wer viel symbolisches Kapital besitzt, hat Konsekrationsmacht. Mit ihr können Akteur\*innen über die In- und Exklusion anderer Akteur\*innen, z. B. Künstler\*innen oder Galerist\*innen, bestimmen, aber auch über die In- und Exklusion von Kunstwerken, -ereignissen oder Diskursen.

Der Wettbewerb um die Konsekrationsmacht ist das Spezifikum des Kunstfeldes. Darüber hinaus ist das Kunstfeld gekennzeichnet von dem Kampf um kulturelle Legitimität (Bourdieu 1999), bei dem es darum geht, kulturelle Konsekration zu bekommen und zu erteilen. Dies bedeutet, dass es Akteur\*innen und Institutionen gibt, die genügend kulturelles und symbolisches Kapital besitzen, um zu entscheiden, was Kunst ist und was nicht und welchen Verlauf dessen

Erfolg nimmt. Dadurch diktieren sie den Kunstgeschmack, mit dem Ergebnis, dass sie sich durch die Macht der Benennung von anderen Schichten distinguieren.

Die Transformation von Kunstwelt zu Kunstfeld ist die Entstehung eines translokalen und sozialen Interaktionsraums, der durchdrungen ist von Logiken des Kunstfelds, des Kunstmarktes und der Kommunikation. Anders als bei Becker und Bourdieu ist mein Kunstweltbegriff weder an den Begriff „Nation“, der ein Containerbegriff<sup>26</sup> ist, noch an Europa oder die USA gebunden. Denn „[i]n der Auseinandersetzung mit Kunst außerhalb Westeuropas und im Erkennen alternativer und sich miteinander überlappender Kunstwelten (...) [liegt, Anm. der Verf.] das Potential einer Erweiterung der stark europazentrierten soziologischen Perspektiven“ (Sperling 2014: 57). Für die deutsch- und englischsprachige Literatur der jüngsten Zeit lässt sich zwar ein Anstieg der Zahl von Untersuchungen verzeichnen, die sich auf Bourdieus Kunstfeldtheorie beziehen (Kastner 2012a, 2012b, Munder & Wuggenig 2012, Schumacher 2011). Dennoch gibt es nur wenige empirische Studien, in denen die Kunstfeldtheorie auf die Partizipation nichtwestlicher Künstler an westlichen Kunstzentren angewendet wird. Sie sind beschränkt auf Ausstellungspraktiken und die Analyse dazugehöriger Institutionen, insbesondere Museen. Bedeutsam sind soziologische Untersuchungen wie die von Charlotte Bydler (2004) zur Globalisierung des Kunstfeldes am Beispiel des internationalen Arbeitsmarktes für Kritiker\*innen und Kurator\*innen, die Studie von Nina Tessa Zahner (2006) zur Erforschung der Veränderungen des Kunstfeldes in New York und des gesellschaftlichen Stellenwertes Andy Warhols in diesem Feld oder die Studie von Larissa Buchholz (2008) zur globalen Ausdehnung der Kunstbiennalen als Beispiel der Anwendbarkeit der Kunstfeldtheorie auf das globale Feld der Kunst.

Buchholz ist eine der wenigen Soziologinnen im deutsch- und englischsprachigen Raum, die untersucht, inwieweit sich Bourdieus Kunstfeldtheorie auf eine globale Ebene übertragen lässt (2008, 2016, 2017). In *Feldtheorie und Globalisierung* (2016) verknüpft sie das Kunstfeld und die Globalisierung mittels einer globalen Ausdehnung von Kunstbiennalen in die Peripherie der Kunstwelt. Auf der Basis empirischer Studien zeigt sie, dass sich im globalen Kunstfeld durch die Globalisierung etablierte Machtverhältnisse zwischen Zentrum und Peripherie nicht verschoben und schon gar nicht aufgelöst haben. Sie stellt heraus, dass die Verbreitung transnationaler Biennalen in die „peripheren“ Kunstwelten (meist in den Globalen Süden) keine Verschiebung asymmetrischer Machtverhältnisse

---

26 Das Bild des Containers beschreibt nach Beck (vgl. 1997:49 ff.) die Bindung von Gesellschaft oder Macht an einen abgegrenzten Raum.

nach sich ziehen. Ihre Ergebnisse koppelt sie daran, dass trotz der Existenz neuer Biennalen in der Peripherie kein echtes transnationales symbolisches Kapital derjenigen Kunstweltakteur\*innen existiert, die über Konsekrationsmacht verfügen. Vielmehr handle es sich bei der Globalisierung des Kunstfelds um den transnationalen Kampf um künstlerische Anerkennung (vgl. Buchholz 2008: 219). Sie folgert, dass das Konsekrationskapital trotz der Verbreitung von Kunstbiennalen weiterhin asymmetrisch verteilt ist und damit die Zugangsvoraussetzungen für nichtwestliche Künstler\*innen zu westlichen Kunstzentren ungleich sind (vgl. Buchholz 2008: 222). Am Ende ihrer Studie postuliert sie, dass durch transnationale Biennalen möglichst viel transnationale Anerkennung akkumuliert werden sollte: durch Ressourcen der westlichen Kunstwelten. Jedoch berücksichtigt sie nicht, wie sich das globale Kunstfeld in die urbanen Zentren der *Emerging Art Market Countries* bzw. des Globalen Südens ausdehnt und dort lokalisiert, und ob und wie sich das ausbildet, was ich lokale Konsekrationsmacht nenne.

Hier knüpfe ich an und erarbeite am Beispiel der Kunstwelt in Indien, was meinem aktuellen Kenntnisstand weder bei Buchholz noch in anderen rezenten kunstsoziologischen Forschungen berücksichtigt wurde: die Bildung kulturellen und symbolischen Kapitals und damit die Bildung von Konsekrationsmacht im indischen Kunstfeld. Dazu betrachte ich 1. anhand von Kunst kulturelle Lokalisierungsprozesse in der indischen Gesellschaft und 2. den theoretischen Zuschnitt des Kunstfelds sowie seiner Logiken. Ähnlich wie Rehbein (2007) für Laos sehe ich hier die Möglichkeit, die Kunstfeldtheorie auf Indien zu übertragen und Bourdieus Regeln der Kunst um die Dimension „global“ zu erweitern.



## 2 Methodische Zugänge: Lokalisierungsprozesse im Feld der Kunst

Das methodologische Desiderat der Globalen Kunstgeschichte und die von Dipesh Chakrabarty (2000) postulierte Theoretisierung nichteurozentrischer Phänomene waren ausschlaggebend für meine Entscheidung, die Transformation der zeitgenössischen Kunstwelt mit der Grounded Theory nach Strauss & Corbin (1996) zu untersuchen. Mit der Verortung der Forschungsarbeit in der qualitativen Sozialforschung können Veränderungen von Lebens- und Arbeitswelten aus Sicht der handelnden Akteur\*innen besonders gut gefasst werden. Subjektive Sichtweisen stehen im Mittelpunkt und ergeben Datenquellen, die interpretiert werden. Der offene, theorieentdeckende Forschungsstil der Grounded Theory, die ich als Methode der Datenerhebung und -auswertung verwende, erlaubt, mit geringen theoretischen Vorannahmen ins Feld zu gehen und aus den gesammelten Daten Muster des Denkens und Handelns von Kunstakteur\*innen zu erarbeiten, die mit der Rückbindung an theoretische Konzepte Aussagen über die Transformation der Kunstwelt in Indien zulassen. Als qualitativer Untersuchungsstil, der die Interaktionen zwischen Akteur\*innen und struktureller, kultureller und gesellschaftlicher Veränderungsprozesse herauszuarbeiten vermag, ist die Grounded Theory die geeignete Untersuchungsstrategie, um eine explorative, deskriptive Grundlagenforschung wie die vorliegende zu erstellen.

Das Kapitel ist in vier Unterkapitel gegliedert. Zunächst erfolgt die Darstellung (2.1) der Grounded-Theory-Methode. Anschließend führe ich in deren praktische Umsetzung ein (2.2), was die Datenerhebung und den -korpus umfasst. Im darauffolgenden Teil stelle ich die Methoden der Datenauswertung dar und gehe auf deren Darstellung (2.3) ein. Abschließend reflektiere ich meine Rolle als forschende Insiderin in den Kunstwelten in Mumbai, Delhi und Kochi (2.4).

## 2.1 Grounded Theory und akteur\*innenzentrierte Praktiken

Gerade bei den zunehmenden Vernetzungen, Verflechtungen und Interaktionen, die sich im Kunstfeld zwischen dem Globalen Süden und dem Globalen Norden durch die Globalisierungs- und Lokalisierungsprozesse etablieren, ist es notwendig, für die Empirie, die sich an diesen neuen Schnittstellen ereignet, offen zu bleiben (vgl. Lachenmann 2010). Lachenmann fragt, wie eine „empirische Fundierung der Globalisierungstheorien vorgenommen werden kann“ (2010: 5). Die Grounded Theory ist dafür der geeignete Ansatz, sowohl als Untersuchungsform als auch als Erhebungs- und Auswertungsmethode für meine Daten. Mit ihr können Erfahrungs- und Verhandlungsräume nicht nur *grounded* (Burawoy 2000: 337), d. h. von „unten“ aus der Akteur\*innenperspektive, erforscht werden. Sie sensibilisiert auch für Machtstrukturen und erfasst deren Veränderungen und die Reaktion ausgewählter Kunstakteur\*innen auf diese Veränderungen.

Die Grounded Theory als Forschungsstil für die Untersuchung der Transformation des Kunstfelds in Indien kann zu einer Substantive Theory (Theorien geringer Reichweite) führen und sich zu einer allgemeineren Theorie auswaschen bzw. für sie konstitutiv sein (Dilger 2000). Im Laufe der Forschungszeit sind theoretische Ansätze entstanden, die erste Erklärungsmuster zu Lokalisierungsprozessen kultureller Konsekrationsmacht im Kunstfeld in Mumbai, Delhi und Kochi zu bilden. Der theoretische Rahmen der Arbeit, die Bourdieusche Kunstfeldtheorie, kann als Theorie großer Reichweite (*Grand Theory* nach Mills 1959) nicht nur um empirische Ergebnisse zum Kunstfeld in Indien bereichern, sondern die Kunstfeldtheorie auf der Makroebene durch die Institutionalisierung der Bildung kultureller und symbolischer Kapitalien (Makro-Kapital nach Buchholz 2017) partiell erweitern. Die Annäherung an eine Theorie geringer Reichweite zu Lokalisierungsprozessen im urbanen Indien anhand der Kunstweltentwicklung in Indien und die partielle Erweiterung der Kunstfeldtheorie um ein Fallbeispiel eines nicht-westlichen *Emerging Art Markets* zeigt die vorliegende Arbeit anhand der neuen Dynamik, die sich in den Begegnungsräumen zwischen den lokalen und globalen Kunstfeldern offenbart. Dabei darf die Generalisierung, die die Grounded-Theory-Methode postuliert, nicht als statistische Repräsentativität gelten, sondern muss mit Brüsemeister (vgl. 2008: 153) als theoretische Plausibilität zum Begreifen eines soziokulturellen Phänomens verstanden werden. Grounded Theory ist ein Forschungsstil, um Theorien zu entwickeln, die auf Daten gründen. Die Verwendung dieses Forschungsstils ist aufgrund folgender drei Kriterien für meine Untersuchung geeignet:

- 1 Das Potenzial, das die Grounded Theory für die Beantwortung meiner Forschungsfragen bietet, ist in ihrem Entstehungshintergrund begründet: Strauss und Glaser waren überzeugt, dass empirische Forschung darauf abzielen sollte, Theorie aus dem Gegenstand, also „von unten“, zu generieren



## 2.1 Grounded Theory und akteur\*innenzentrierte Praktiken

- und nicht eine *Grand Theory* (Mills 1959) von oben herab auf einen Gegenstand zu entfalten (vgl. Wohlrab-Sahr & Przyborski 2014: 192). Die Grounded Theory zielt demnach darauf ab, „mit engem Bezug zur empirischen Basis in einem komplexen iterativen Prozess theoretische Konzepte zu erarbeiten, die einen Erklärungswert für den jeweiligen Forschungsgegenstand und die ihn konstituierenden Bedingungen aufweisen“ (Hülst 2010: 2).
- 2 Die Grounded Theory eignet sich besonders für eine explorative Grundlagenforschung wie die hier vorliegende. Mit der Analyse der Transformation der Kunstwelt in Indien nähert sie sich an eine Theorie zu Lokalisierungsprozessen des Phänomens „globales Kunstfeld“. Da es sich hierbei keineswegs um ein statisches Modell untersuchter Wirklichkeit handelt, muss die intendierte Theoretisierung von Lokalisierungsprozessen als Arbeitsprozess gesehen werden. Auch die mit meiner Forschung erzielte Annäherung an eine Theorie der Lokalisierung der globalen Kunstwelt muss als subjektiv geprägte Konstruktion gesehen werden, die aus der Wechselbeziehung zwischen der\*dem Forscher\*in und dem Forschungsgegenstand entstanden ist (vgl. Legewie 2006: 6).
  - 3 Dem Verständnis von Realität, auf dem die Grounded Theory basiert, liegt die Philosophie des Pragmatismus (Strübing 2004) zugrunde, die, anders als der kritische Rationalismus, besagt, dass „Realität nicht einfach als außerhalb der Erkenntnis (,out there‘) als vorgegeben angesehen [wird]“ (Legewie 2006: 14). Realität entsteht also durch die Auseinandersetzung mit dem, was uns umgibt. Das bedeutet für Forschungsprozesse, dass „wir es (...) nicht mit einer vorgegebenen Realität zu tun [haben], sondern es existiert eine Vielzahl von möglichen Perspektiven auf eine sich ständig wandelnde, d. h. multiperspektive und prozessuale Realität“ (ebd.).

Die Vernetzungen, die durch die Mobilität der Akteur\*innen seit der ökonomischen Liberalisierung in Indien entstanden sind, konstituieren neue soziale Räume im globalen Kunstfeld, die mittels des Grounded-Theory-Ansatzes hinsichtlich neuer Machtstrukturen, Wissensbestände und Interaktionen anhand akteur\*innenzentrierter Wahrnehmungen und Praktiken ausgelotet werden können. Damit werden gemäß der Grounded Theory zum einen die „Wandelbarkeit sozialer Phänomene“ betont (Wohlrab-Sahr & Przyborski 2014: 199). Für diese Forschung bedeutet dies den Glauben an und die Beobachtung der Veränderbarkeit von Machtstrukturen und damit einhergehender Lokalisierungsprozesse im globalen Kunstfeld. Zudem kommen durch die Anwendung des Grounded-Theory-Ansatzes

Akteure in einer prozesshaften Perspektive in den Blick: Mit in die Betrachtung einbezogen werden die Bedingungen, unter denen sie handeln, die Optionen,

## 2 Methodische Zugänge: Lokalisierungsprozesse im Feld der Kunst

die sich ihnen eröffnen (oder die ausgeblendet bleiben), die Entscheidungen, die sie unter diesen Bedingungen treffen und die Konsequenzen, die aus diesen Entscheidungen resultieren (Wohlrab-Sahar & Przyborski 2014: 199).

Da Kunstakteur\*innen mit ihren Praktiken ihre soziale Realität konstituieren, und durch ihre Mobilität sowohl andere Kulturräume und Orte der zeitgenössischen Kunst besuchen können, sind sie meines Erachtens diejenigen, die direkt mit der Globalisierung als Metaprozess interagieren. In ihren Praktiken existiert „das Lokale“ und „das Globale“ nebeneinander und werden sogar durch ihre Verknüpfung jeweils konstituiert. Mit dem gewählten Zuschnitt der akteur\*innen-zentrierten Praktiken fokussiere ich einen kaum betrachteten aktuellen Lokalisierungsprozess, der kulturelle Globalisierung in der Kunstwelt von Mumbai, Delhi und Kochi aus Sicht derjenigen rekonstruiert, die sie maßgeblich seit Mitte der 1990er Jahre mitgestaltet haben, und die seit 2000 in Form einer Neustrukturierung der Kunstwelt sichtbar wird.

Der Grounded-Theory-Ansatz ist nicht nur Nachdenken über und Erforschen sozialer Wirklichkeit – beides sind Aspekte, die den Erkenntnisgewinn für das globale und das zeitgenössische Kunstfeld in Indien kennzeichnen –, sondern auch eine Untersuchungsform, um theoretische Erkenntnisse aus Empirie zu gewinnen:

Die „rohen“ empirischen Daten werden schrittweise in eine in den Daten begründete Theorie überführt. Am Anfang der Forschung steht ein Untersuchungsbereich (und keine Hypothese bzw. Theorie). Was in diesem relevant ist, wird sich im Forschungsprozess herausstellen und wird nicht schon im Vorhinein postuliert bzw. implizit durch Festlegung auf eine Hypothese bestimmt. (Dilger 2000: 3)

Der von Dilger nach Strauss & Corbin (1996) pointiert zusammengefasste Forschungsstil entspricht der Konzeption und dem Untersuchungsverlauf der vorliegenden Forschungsarbeit. Während des gesamten Forschungsprozesses, in dem immer wieder Daten erhoben und ausgewertet werden, werden in kleinen Schritten und nichtlinear aus der Empirie immer wieder Hypothesen gebildet, verifiziert und falsifiziert, was den Arbeitsprozess als fluide kennzeichnet. So begann der Forschungsprozess zum Wandel der zeitgenössischen Kunstwelt aus Indien in den Kunstzentren Berlin, London und Dubai, und verlagerte sich mit der Konkretisierung „Kunstfeld“ zunächst auf die Städte Mumbai und Delhi als neue Orte der globalen zeitgenössischen Kunst in Indien. Erst im späteren Verlauf des Forschungsprozesses, um 2015, kam Kochi als dritter Ort hinzu, anhand dessen ich Aussagen über die Kunstwelt in Indien traf: Die KMB in Kochi, die zu Beginn meiner Forschungen zunächst nur eine Idee in den Köpfen ihrer Gründer Bose Krishnamachari und Riyas Komu war, entwickelte sich zu einem

konstitutiven Ereignis der Kunstwelt in Indien. Die KMB ist heute – wie noch gezeigt werden wird – ein so wichtiges Kunstereignis, dass es die Diskursbildung zu Biennalen im globalen Kunstfeld maßgeblich beeinflusst. Durch den offenen und zirkulären Forschungsprozess des Grounded-Theory-Ansatzes wurde die Biennale Teil einer neuen Handlungslogik im Feld, die sich an Bourdieus Feldtheorie und Kapitallehre rückbinden lässt.

### 2.2 Datenerhebung und Datenkorpus

Das Erkenntnisinteresse zu Beginn meiner Forschung bestand zunächst darin, zu erfassen, wie die Kunstakteur\*innen in ihren Tätigkeiten als Galerist\*innen, Kurator\*innen, Kritiker\*innen, Künstler\*innen und Sammler\*innen die Veränderungen ihres Arbeitskontextes „Kunstwelt“ wahrnahmen und darauf reagierten. In meinen Interviews und informellen Gesprächen mit Akteur\*innen thematisierte ich Globalisierung, wirtschaftliche Liberalisierung und Mediatisierung in Bezug auf die Kunstwelt in Indien um herauszufinden, ob die Akteur\*innen sie als prägende Kraft ihrer Arbeitswelt sahen. Über diese Themen versuchte ich herauszufinden, was an dem wiederholten Vorwurf, „die Inder“ seien lediglich Produkt des Hypes um zeitgenössische Kunst aus den BRICS-Staaten, wahr sein könnte. Als ehemalige Mitarbeiterin von Bodhi Art erkannte ich sowohl einen überhitzten internationalen Kunstmarkt als auch eine lokale Kunstszenen in Indien, die sich als Reaktion auf die neue Interaktion mit Akteur\*innen des globalen Kunstfelds entwickelte. Die Verzahnung dieser beiden Phänomene sichtbar zu machen und die Zusammenhänge zu verstehen war eines der wichtigsten Ziele meiner Interviews, Gespräche und der teilnehmenden Beobachtung. Um die Untersuchung thematisch einzugrenzen und bearbeitbar zu halten, klammerte ich die Kunstproduktion, also die Ausbildung von Künstler\*innen, und die Kunstrezeption, d. h. die ästhetische Betrachtung von Kunstwerken, aus und fokussierte insbesondere auf die Praktiken der Kunstvermittlung zwischen 2000 und 2018, die ich über die Perspektive des Kunstmarkts thematisch nochmals verengte.

#### 2.2.1 Teilnehmende Beobachtung

Die qualitative Methode der teilnehmenden Beobachtung war die wichtigste Methode für meine Datenerhebung. Sie zeichnet sich als Interaktion zwischen Forscher\*in und Forschungsfeld aus und ist sehr geeignet, um erste Antworten auf die Frage „Was ist hier eigentlich los?“ (Goffmann 1977:16) zu erhalten. Bei der teilnehmenden Beobachtung gewinnen Forschende Daten, indem sie in

einen bestimmten gesellschaftlichen Teilbereich eintauchen und mit dem Forschungsfeld interagieren, um darüber Informationen zu sammeln und Wissen anzuhäufen (vgl. Flick 1995). Dabei ist besondere Sensibilität beim Bewegen im und außerhalb des Feldes geboten, um Neuem und Unerwartetem aufmerksam und offen zu begegnen. Wie bei der Grounded Theory verlangt auch die teilnehmende Beobachtung ein gewisses Maß an theoretischer Sensibilität gegenüber dem Forschungsgegenstand, um zu erkennen, „was in den Daten wichtig ist und dem einen Sinn zu geben“ (Strauss & Corbin 1996: 30).

Im Jahr 2010 reiste ich zum ersten mehrmonatigen Forschungsaufenthalt nach Mumbai und Delhi. Ich schließe mich der Kunstszene beider Städte an. Der Zutritt zum und das Bewegen im Feld verläuft ohne Hürden, da mich die Kunstakteur\*innen wegen meiner Tätigkeit bei Bodhi Art als vertraute Kunstexpertin anerkennen. Zusammen mit den für meine Interviews ausgewählten Kunstakteur\*innen nehme ich im Laufe meiner Forschungszeit an Ausstellungseröffnungen, Symposien und Ereignissen in Museen, Galerien und Kulturinstitutionen und Universitäten teil. In den Jahren 2011, 2014, 2015, 2017 und 2018 besuche ich die IAF und 2015 die KMB. Rückblickend stelle ich fest, wie wertvoll es war, mit vielen der Akteur\*innen oft ausführlich über die Veränderungen des Kunstfelds in Indien gesprochen zu haben, sie seit 2010 immer wieder zu unterschiedlichen Kunstereignissen an verschiedenen Kunstorten getroffen zu haben und ihre Entwicklung über knapp zehn Jahre hinweg beobachten zu können. Im Kunstfeld, in dem es unüblich ist, offen über Verkaufszahlen zu sprechen und in dem undurchsichtige Logiken und intransparente Praktiken bei der Wertzuschreibung und dem Verkauf von Kunst zirkulieren (Beckert & Rössel 2004), ist solch ein Vertrauen Grundvoraussetzung, um tatsächlich zielgerichtet „Hinsehen“ (Kohl 2000: 111) zu können.

Beobachtungen, die ich in Berlin, Mumbai und Delhi bei Bodhi Art machte, oder die Ergebnisse meiner persönlichen Gespräche auf der IAF oder der KMB über die Transformation der Kunstwelt in Indien zeichnete ich als Gedächtnisprotokolle entweder gleich oder kurze Zeit später im Feldtagebuch auf. Dabei konnte ich insbesondere Handlungsroutinen und Interaktionsmuster bei den Praktiken der Kunstvermittlung erfassen. Im Laufe des mehrjährigen Erhebungsprozesses stellte ich fest, wie sehr die teilnehmende Beobachtung

eine Gratwanderung zwischen Nähe und Distanz [ist], zu der es gehört, die Perspektiven der Untersuchungspersonen übernehmen zu können, aber gleichzeitig als „Zeuge“ der Situation Distanz zu wahren. Ohne Nähe wird man von der Situation wenig verstehen, ohne Distanz wird man nicht in der Lage sein, sie sozialwissenschaftlich zu reflektieren. (Wohlrab-Sahr & Przyborski 2014: 46)

Dies war zunächst eine Herausforderung, denn ich musste immer wieder prüfen, inwieweit ich durch meine Tätigkeit bei Bodhi Art eine allzu vertraute und

marktorientierte Sicht auf die zeitgenössische Kunstszene hatte – ein Phänomen, das in der Ethnologie als „going native“ (Girtler 2001) bezeichnet und problematisiert wird. Mit der Grounded Theory hatte ich eine weitestgehend offene und gegenstandsbestimmte Perspektive gewählt, mit der es jedoch relativ rasch klar wurde, wie relevant die Perspektive des Kunstmarkts für die Analyse der Transformation des Kunstfelds in Indien ist: Nach dem Kodieren und ständigem Vergleichen und Rückbinden von Daten und Konzepten kristallisierten sich die Organisationen des primären und sekundären Kunstmarkt als geeignetster Zugang und argumentativer Ausgangspunkt heraus, um Transformationsprozesse des Kunstfelds in Indien zu rekonstruieren und zu verstehen.

Obwohl die Gleichzeitigkeit von Beobachten und Beschreiben eine Herausforderung bei der Anwendung der teilnehmenden Beobachtung ist, die Challinor (2012) „estranged intimacy“ nennt, konnte ich nach einiger Zeit den Prozess des „hanging out“ (Reddy 2009: 97) bei Kunstereignissen wie der Biennale oder der Messe so gestalten, dass ich mich im Umgang mit den Akteur\*innen, im Kunstfeld mit seinen speziellen Ereignissen und Ritualen sowie im stichpunktartigen Aufzeichnen meiner Gedächtnisprotokolle sicher fühlte. Besonders mit der teilnehmenden Beobachtung bei der indischen Galerie Isa, die zeitgenössische Kunst in Mumbai präsentiert, erhielt ich bei feldkonstituierenden Kunstereignissen oder -institutionen wie beispielsweise einer Kunstmesse im In- und Ausland Zugang zu nichtsprachlichem Wissen bzw. Textwissen von Kunstakteur\*innen, die die Kunstszene in Indien vertreten. Denn die teilnehmende Beobachtung bietet im Gegensatz zu anderen nicht ethnografischen Methoden die Möglichkeit, an verkörpertes und impliziertes Wissen (Berger & Luckmann 2012) zu gelangen, das sprachlich nicht hätte erfasst werden können und das für die Erfassung von Lokalisierungsprozessen jedoch wichtig ist.

Die Diskrepanz zwischen der Adaption einer westlich geprägten Art der Kunstkultur und der Konstitution einer eigenen Kunstkultur war insbesondere an den Orten neuer Kunstereignisse wie der IAF in Delhi und KMB in Kochi zu beobachten. Auch wenn der Wunsch nach einer eigenen Kunstkultur in den Interviews direkt kommuniziert wurde, so tritt er jedoch vor allem auch in den Handlungen der Akteur\*innen innerhalb ihrer neuen translokalen Arenen auf. Das zielgerichtete Hinsehen bei Präsentation und Verkauf zeitgenössischer internationaler Kunst in Mumbai war insbesondere bei den neuen Kunstereignissen eine wichtige und fruchtbare Art der Erhebung nichtsprachlicher, inkorporierter Wissensdaten. Dennoch ist es allein mit der teilnehmenden Beobachtung nicht möglich, nicht alle Themen des Feldes zu entdecken. Um weitere Themengebiete als Daten zu erheben und sie miteinander zu vergleichen kombinierte ich die teilnehmende Beobachtung mit qualitativen Interviews und Gesprächen und einer Dokumentenanalyse.

### 2.2.2 Gespräche und Interviews

Um weiteres Wissen zur Transformation von Kunstwelt zu Kunstfeld zu generieren, führte ich von 2010 bis 2018 32 informelle Gespräche, Hintergrundgespräche und semistrukturierte Interviews mit ausgewählten Personen. Zu den informellen Gesprächen zähle ich solche, die zufällig und seitens des Fragenden unstrukturiert stattfinden. Das dabei generierte Wissen ist aktiv von den Befragten freigelegt worden. Im Gegensatz zur teilnehmenden Beobachtung bewirken Expert\*inneninterviews als Form qualitativer Interviews primär Zugänge zu spezifischen Wissensvorräten von Akteur\*innen. Für die vorliegende Untersuchung sind Expert\*innen Kunstschaffende, d. h. Kunstvermittler\*innen, Künstler\*innen, Sammler\*innen, Kritiker\*innen, die in Indien Kunst produzieren, sie vermitteln und rezipieren. Die Auswahl meiner Gesprächspartner\*innen folgte entlang des theoretischen *Samplings* (Glaser & Strauss 2005) und bedeutet keine theoretische Vorauswahl vor Untersuchungsbeginn. Vielmehr wählte ich meine Gesprächspartner\*innen im Prozess der Datenerhebung und -auswertung aus (vgl. Flick 2007). Damit befand ich mich im zirkulären Prozess der qualitativen Forschung, die durch die Abfolge von Datenerhebung, -auswertung und Theorieentwicklung charakterisiert ist.

Die Wahl von Expert\*inneninterviews als Methode für die Erhebung meiner empirischen Daten begründe ich damit, dass ich die Wahrnehmungen und Praktiken derjenigen Akteur\*innen erfassen und untersuchen wollte, die die Transformation des zeitgenössischen Kunstfelds beobachteten und maßgeblich bewirkten. Sie sind Träger\*innen von Wissen über ein spezifisches Themengebiet. Drei Gründe für die Wahl von Expert\*inneninterviews waren entscheidend: 1. die ausgewählten Akteur\*innen waren Zeug\*innen und Produzent\*innen des Wandels; 2. sie verfügten über gute Reputation im Kunstfeld; 3. sie besaßen Expert\*innenwissen, das Kontextwissen meines Untersuchungsfelds ist.

Anders als die teilnehmende Beobachtung, die ich zu Beginn meiner Untersuchung und später immer dann einsetzte, wenn es Neuerungen in der Kunstwelt gab, ist ein Expert\*inneninterview zeitlich und ökonomisch weniger aufwendig und ermöglicht eine „konkurrenzlos dichte Datengewinnung“ (Bogner et al. 2014: 7). Meine Interviewpartner\*innen halte ich für „Kristallisationspunkte praktischen Insiderwissens“ und interviewte sie „stellvertretend für eine Vielzahl zu befragender Akteure“ (Bogner et al. 2014: 7). Zu Expert\*inneninterviews als Erhebungsmethode gibt es nur wenige methodische Grundlagen (vgl. Bogner et al. 2014: 10), doch seit einiger Zeit entwickelt sich eine Debatte, deren Teilnehmer\*innen das Expert\*inneninterview vom Stigma der reinen Informationsgewinnung befreien und den Fokus auf die Interaktion zwischen Interviewenden und Interviewten lenken will. Dadurch wird Datenproduktion durch Expert\*inneninterviews als sozialer Prozess betrachtet (vgl. Bogner et al.

2014: 36). In dieser Debatte verorte ich mich mit meinen Interviews, da diese sich trotz des Frageleitfadens schnell zu vertrauten Konversationen entwickelten.

Ich halte es für sinnvoll, „den Begriff der Expertin nur für solche Personen zu verwenden, die – soziologisch gesprochen – über ein spezifisches Rollenwissen verfügen, solches zugeschrieben bekommen und diese besondere Kompetenz für sich selbst in Anspruch nehmen“ (Wohlrab-Sahar & Przyborski 2014: 119). Die befragten Akteur\*innen verfügten jedoch nicht nur über ein spezifisches Rollenwissen bzw. spezialisiertes Wissen, sondern die Mehrzahl von ihnen hatte eine Gatekeeper-Funktion in der Kunstwelt in Indien. Diese besondere Rolle macht sie zu wichtigen Zeug\*innen und Produzent\*innen des Wandels der Kunstwelt in Indien. Wie Bogner et al. (2005) feststellen, verfügen Expert\*innen über Deutungsmacht; sie gilt es im Datenerhebungsprozess zu berücksichtigen und zu reflektieren. Beiden Ebenen – das spezifische Rollenwissen und die Gatekeeper-Funktion der Akteur\*innen – berücksichtigte ich bei der Fragetechnik und in der Darstellung der Datenanalyse. Zum einen erhob ich durch die Interviews „Betriebswissen“ (Meuser & Nagel 2005: 470) zu historischen und neuen Ereignissen und Kunst mittels gezielter Fragen nach organisationalen Abläufen oder Mechanismen in Netzwerken. Zum anderen konnte ich durch die Expert\*inneninterviews Formen der „Inanspruchnahme, Behauptung und Zuweisung von Deutungsmacht“ (Wohlrab-Sahar & Przyborski 2014: 120), die die Expert\*innen einnehmen (oder nicht), herausarbeiten und analysieren.

Kulturelle Globalisierung „von unten“ (Burawoy 2000: 337) kommt als dritte Ebene der Expert\*inneninterviews hinzu. Denn in meinem Untersuchungsbereich fungiert Expert\*innenwissen als Kontextwissen (Meuser & Nagel 2005). Das Kontextwissen, das die befragten Akteur\*innen zur (Trans-)Lokalisierung des Kunstfelds in Indien preisgaben, trägt dazu bei, die Lokal-Global-Dichotomie aus einer praxeologischen und damit akteur\*innenzentrierten Perspektive im Allgemeinen (kulturelle Globalisierung) und im Speziellen (Globalisierung der Kunstwelt in Indien) aufzubrechen, um sie mit den losen Enden des Translokalisierungsprozesses zu verflechten. Das Kontextwissen, das notwendig ist, um Strukturen und Handlungsmuster von Akteur\*innen zu verstehen, die sich als Reaktion auf die kulturelle Globalisierung positionierten und damit das zeitgenössische Kunstfeld in Indien veränderten, konnte mittels der Expert\*inneninterviews viel intensiver erhoben werden als mit der teilnehmenden Beobachtung.

Die 32 Expert\*inneninterviews mit Kunstakteur\*innen in Mumbai, Delhi, Kochi und London fanden zum Großteil in deren Arbeitskontexten über mehrere Stunden hinweg statt und wurden digital auf Tonband aufgezeichnet. Wir trafen uns in ihrer gewohnten Umgebung, um eine möglichst natürliche Atmosphäre mit wenig Brüchen zu schaffen, in Galerien und Ausstellungs- oder Büroräumen, in Restaurants und Cafés in Mumbai, Delhi und Kochi, also an vertrauten Orten, an denen die Akteur\*innen täglich oder für einen begrenzten Zeitraum

arbeiteten oder sich gerne aufhielten. Einige Interviews führte ich bei den Interviewpartner\*innen zu Hause, auf der IAF und der KMB durch. Die Länge der Interviews variierte zwischen 50 Minuten und vier Stunden; die Interviews ebenso wie die Gespräche wurden in englischer Sprache geführt.

Meine Fragen folgten einem semistrukturierten Leitfaden, den ich zuvor konzipiert hatte. Um flexibel auf die Gesprächssituationen reagieren zu können, achtete ich darauf, mich nicht zu sehr am Leitfaden zu orientieren. Die Fragen hatte ich im Kopf, erst am Ende des Gesprächs gliederte ich sie mit dem Leitfaden ab: Hatte ich Themenfelder vernachlässigt? Wenn dem so war, stellte ich die entsprechenden Fragen am Ende des Interviews.

Da ich im Zuge meines qualitativen und rekonstruktiven Forschungsansatzes daran interessiert war, wie Akteur\*innen den Prozess der Transformation ihrer eigenen Lebens- und Arbeitswelt erlebten und welchen Sinn sie dieser Transformation gaben, wählte ich einen narrativen Einstieg in die semistrukturierten Leitfadeninterviews. Er teilte das Gespräch in zwei Teile. Basierend auf der Entwicklung des narrativen Interviews nach Schütze (1983) können durch das Erzählen selbsterlebter Prozesse die Orientierungsstrukturen des faktischen Handelns reproduziert werden (vgl. Wohlrab-Sahr & Przyborski 2014: 80). Das setzt voraus, dass es zwischen dem erzählten und dem gelebten Leben(-ausschnitt) Analogien gibt (Homologithese nach Schütze 1984). Der narrative Einstieg in das Expert\*inneninterview ergibt eine interessante Kombination aus autobiografischen Erzählungen Handelnder und Beobachtender und deren Positionierung zur Globalisierung ihrer Lebens- und Arbeitswelt mit Expert\*innenwissen zur Transformation des Kunstfelds in Indien. Damit wird der Stellung der Akteur\*innen Rechnung getragen: Sie sind Beobachter\*innen und Produzent\*innen des Wandels.

Die Eingangsfrage des narrativen Interviewteils bestand in der Aufforderung der Befragten, sich vorzustellen und zu charakterisieren, welche Stellung sie im Untersuchungsfeld besitzen und wie sie dort hingekommen waren. Nachdem die Erzählung in Gang gekommen war, wurde sie so lange aufrechterhalten, bis sie von selbst versiegte. Die nächste Phase bestand aus gezieltem Nachfragen zum Erzählten. Dem folgte als zweiter Interviewteil die Eröffnung des Leitfadeninterviews (Themenfelder und Fragen siehe Anhang). Meine Fragen zielten darauf ab, zu drei großen Themen erste Informationen über Wahrnehmungen und Praktiken zu sammeln: 1. die Veränderung der zeitgenössischen Kunstwelt seit 1990; 2. das Verhältnis von Medien, Markt und zeitgenössischer Kunst in Indien; 3. die Funktion zeitgenössischer Kunst in der indischen Gesellschaft.



### 2.2.3 Datenkorpus

Der Datenkorpus für die vorliegende Arbeit wurde gemäß der Grounded Theory nicht anfangs festgelegt, er wurde im Prozess der Datenerhebung und -auswertung bestimmt und erweitert. Neben Feldtagebucheinträgen, Protokollen und Audioaufzeichnungen von Interviews und Gesprächen besteht er aus Dokumenten individueller und kollektiver Akteur\*innen und Kunstorganisationen, Zeitschriften und Magazinen zur zeitgenössischen Kunst und Medienberichten über Kunstakteur\*innen und -ereignisse (online und gedruckt). Zudem machte ich von der IAF und KMB Fotografien.

Zu den Dokumenten zählen Internetauftritte einzelner und organisationaler Akteur\*innen sowie der IAF und der KMB, diverse Katalogtexte zu Ausstellungen und schriftliche und mündliche Vorträge im Rahmen von Symposien und Konferenzen zur zeitgenössischen Kunst in Indien. Die Konzeption von Kunstmagazinen, einzelne Blogbeiträge sowie Pressestimmen zu Künstler\*innen und Kunstwerken und deren jüngste Entwicklung im globalen Kunstfeld – insbesondere auf dem internationalen Kunstmarkt – sind ein weiterer Teil des Datenkorpus zu Textdokumenten.

Wie meine empirischen Daten zeigen, ist die mediale Kommunikation über zeitgenössische Kunst ein wichtiges Thema der vorliegenden Forschungsarbeit, da sie neue translokale Diskursräume für die zeitgenössische Kunst bildet. Medien, hier verstanden als Technologien<sup>27</sup>, die die Kommunikation über Kunst erweitern, sind dafür verantwortlich, dass das Kunstfeld in Indien über seine lokalen Grenzen hinaus sichtbar gemacht wird. Dies tun Medien insbesondere in ihrer Funktion als Ausdrucks-, Speicher- und Transportmedien (Bergmann 2011: 13). Dazu zählen in meinem Forschungsfeld gedruckte und Onlineartikel, Archive und Magazine, die sich mit der zeitgenössischen Kunst in und aus Indien beschäftigen: Das *Critical Collective Online Archiv*, das *Art Asia Archive*, das *TAKE on Art*-Magazin, das *Art India Magazine*, die Wochenendbeilage *Times of India Crest Edition* und einzelne Artikel der Berichterstattung zur Kunst aus Indien.

Die Bedingungen für die Entstehung der medialen Kunstkommunikation wandelten sich im Zuge der wirtschaftlichen Liberalisierung in Indien stark und führten zu einem Anstieg von Medien, die zeitgenössische Kunst zielgerichtet

---

27 In meiner Forschung verwende ich einen engen, technologiegebundenen Medienbegriff, der sich auf die Kommunikation von Kunst bezieht. Auch wenn ich Luhmanns Theorie, dass Kunst auch Medium ist, da sie kommunizieren kann und muss, um Kunst zu sein, durchaus für sinnvoll erachte, lasse ich Kunstwerke als Medien im Rahmen dieser Arbeit aus.

einem neuen Publikum präsentieren. Dies lässt Aussagen über die gesellschaftliche Relevanz des neuen Teilbereichs „Kunst“ zu, in dem die Mittelschicht und Oberschicht zu neuen Adressaten der Kommunikation über Kunst werden. Im Forschungsprozess zeigte sich, wie konstitutiv unterschiedliche mediale Räume für das Produzieren von Wissen zu zeitgenössischer Kunst in Indien sind und wie sie aktiv dazu führen, dass allmählich eine neue Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst und ihr Publikum entsteht.

Der Datenkorpus vereint demnach unterschiedliche Datenformen, die dazu beitragen, dass im Rahmen der Grundlagenforschung zur Transformation des Kunstfelds in Indien vielfältige Perspektiven auf und thematische Anknüpfungspunkte an den Untersuchungsgegenstand entstehen.

### 2.3 Datenauswertung und -darstellung

Falls nicht anders gekennzeichnet sind alle Interviewaussagen, die ich für die Darstellung meiner Ergebnisse verwende, anonymisiert. Dies entstand auf Wunsch meiner Interviewpartner\*innen und sollte ihnen bei sensiblen Themen Vertrauen garantieren. Um die Anonymisierung zu garantieren, die „kaum mehr Rückschlüsse auf die Interviewten“ (Pätzold 2005: o.S.) zulässt, verwende ich nur wenige transkribierte Zitate und Passagen. Zudem habe ich für jede\*n Gesprächspartner\*in, der\*die anonym bleiben möchte, eine Chiffre zur Identifikation erstellt. Die Chiffre besteht aus einem erfundenen Eigennamen, dem Jahr des Interviews und ggf. einer Zeilenangabe, sofern das Interview transkribiert wurde: BANDRALF 2010: 28. Da es sich um eine große Datenmenge von knapp 40 Audiostreamen handelt, wurden nicht alle Interviews transkribiert, sondern auch zusammengefasst und in Einzelfällen entlang der Audiodatei ausgewertet (vgl. Kuckartz 2003: 586).

Grounded Theory ist nicht nur Forschungsstil, sondern auch Art und Weise, wie ich meine Daten auswerte. Dazu orientiere ich mich an der Weiterführung der Grounded Theory nach Strauss & Corbin (1996) und deren Empfehlung, die Methode nicht starr, sondern so elastisch anzuwenden, wie es der spezielle Zuschnitt auf das Forschungsvorhaben und der Verlauf des Forschungsprozesses zulassen. Die Analyse der Daten zielt darauf ab, die ausgewählten Akteur\*innen in ihrem veränderten Kontext für Arbeit und Leben zu verstehen und ihre Positionierungen darin zu erfassen. Darauf aufbauend werden die Konzepte, die im Material „gefangen“ (Hildebrand 2004: 178) sind, durch das Kodiervorgehen (in der Grounded-Theory-Methodologie als Datenanalyse bezeichnet) entdeckt, befreit und als empirieverankerte Theorie herausgestellt.

Anders als beispielsweise beim Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse werden bei der Grounded-Theory-Methodologie keine existierenden Kategorien

zur Kodierung der Daten verwendet. Die Codes (auch Kategorien genannt) des Analyseverfahrens bilden sich erst im Verlauf der Empirieanalyse. Dieser Schritt ermöglicht es, weitestgehend ohne theoriegeleitete Vorannahmen das noch wenig untersuchte Forschungsfeld zu erkunden und Muster des Handelns, Denkens und Wahrnehmens zu entdecken. Die so gebildeten Kategorien werden im weiteren zyklischen Analyseprozess nach und nach erweitert bzw. spezifiziert, miteinander verglichen, verdichtet und abstrahiert, bis eine oder mehrere Kernkategorien entworfen werden können (vgl. Corbin & Strauss 1996).

Die Analyse des Datenkorpus resultierte in zwei miteinander zusammenhängende Kernkategorien, die die Basis meiner Ergebnisse bilden und im Folgenden knapp vorgestellt werden, um zu verdeutlichen, wie ich die Grounded-Theory-Methode für die Auswertung einsetzte. Meine beiden Kernkategorien begegneten mir zu Beginn des Forschungsprozesses als *Invivo*-Kodes<sup>28</sup>, doch ihre Relevanz als Kernkategorie erfasste ich erst gegen Ende der Analyse. Es handelt sich um die Kernkategorien „Absenz von und Wunsch nach staatlicher Infrastruktur und Unterstützung (*state infrastructure, state support*) der zeitgenössischen Kunst in Indien“ und „Absenz von und Wunsch nach eigener Kunst- und Museumskultur (*national art culture, own museum culture*)“. Beide Kategorien charakterisierten zunächst die zeitgenössische Kunstwelt in Indien und sind Interviewaussagen zufolge ihr Spezifikum. Gegen Ende des Analyseprozesses bildeten sie den Schlüssel zum Verständnis darüber, nach welchem Muster die Transformation im Feld der zeitgenössischen Kunst in Indien abläuft und wer bzw. welche Prozesse die Triebfeder dieser Transformation sind. Die Erkenntnis, dass die Transformation der Kunstwelt in Indien nicht nur daraus resultierte, dass sich die Möglichkeiten für Kunstakteur\*innen maßgeblich verändert hatten, sondern auch daraus, dass die Kunstakteur\*innen einer Handlungslogik nacheiferten, die das indische Feld der Kunst mit dem globalen (westlichen) Feld der Kunst verflucht, wäre durch ein inhaltsanalytisches Verfahren einer Dokumentenanalyse kaum sichtbar geworden.

Diesen Umständen trägt auch die Erzählperspektive in dieser Arbeit Rechnung. Die Herausforderung für mich als Forscherin, im Forschungsprozess zwischen Nähe und Distanz zu balancieren, spiegelt sich im Oszillieren zwischen einer eher objektivierenden Darstellungsweise, die auf die Konstitution eines Ausschnitts der Realität abzielt, und zwischen der bekennenden Erzählperspektive (*confessional tale*, van Maanen 1988), einer Darstellungsweise, die den\*die Forscher\*in im Analyseprozess und beim Generieren von Konzepten sichtbar

---

28 *Invivo*-Kodes stammen gemäß der Grounded-Theory-Methodologie direkt aus der Datenquelle (Mruck 2009) und sind oft bildhafte und prägnante umgangssprachliche Deutungen von Phänomenen.

macht. Das bedeutet, dass ich eine rekonstruierte Realität aus Akteur\*innensicht und meinen Beobachtungen zum Wandel der Kunstwelt in Indien entwerfe und sie durch das Schreiben mit der Ich-Nennung als subjektive und sozial konstruierte Erfahrungen wieder aufbreche.

## 2.4 Reflexion zum Forschungsprozess

*Es ist der Forscher, der mit seinem Vorwissen ein bestimmtes Untersuchungssegment auswählt, er ist es, der Fragen stellt, Beobachtungen aufschreibt oder die Kamera in einem bestimmten Winkel positioniert. Der Forscher hat also an dem, was er als Daten vor sich hat, wesentlichen Anteil, mit der Folge, dass er sich in seinen Daten immer auch selbst begegnet. (Bergmann 2011: 2)*

Forschungsergebnisse sind stets mit der eigenen Person und Wissen verbunden ist, womit eine reflexive Beziehung zum Untersuchungsgegenstand vorliegt. Meine Beziehung zum zeitgenössischen Kunstfeld in Indien ist von der Besonderheit geprägt, dass ich im ethnologischen Sinne sagen kann: „Ich war wirklich da.“ (vgl. Bender & Zillinger 2015: XLIV) Die persönlichen Erfahrungen im zeitgenössischen internationalen Kunstfeld und im Feld der zeitgenössischen Kunst in Indien statten mich mit einer Feldpräsenz aus, die mir während des gesamten Forschungsprozesses ermöglichte, „die Beziehung zwischen Forschung, Forschenden und Beforschten als Erkenntnisrelation zu reflektieren“ (Bender & Zillinger 2015: XLIV).

Zu Beginn meiner Forschung betrat ich das Feld in meiner Funktion als Kunsthistorikerin und Kuratorin. Kurz zuvor, in den Jahren 2008 und 2009, war ich für Bodhi Art in der Kunstvermittlung insbesondere in Berlin, aber auch in New York und Singapur tätig gewesen. Im späteren Forschungsverlauf änderte sich meine Rolle dahingehend, dass ich als Kunsthistorikerin und Kuratorin für unterschiedliche Organisationen und deren Projekte in Indien bei der Präsentation und dem Verkauf von Kunst beratend, koordinierend und beschreibend behilflich war. Seit 2011 stehe ich einer indischen Galerie beratend zur Seite, die internationale Künstler\*innen in Mumbai und auf Messen in Delhi und Abu Dhabi präsentiert. Meine langjährigen und diversen Verbindungen mit Kunstakteur\*innen gereichte mir im Forschungsprozess eher zum Vorteil als zum Nachteil: Das ethnologische „Ich war wirklich da“ sehe ich in Reflexion auf den Forschungsprozess nicht als „Verunreinigung des Forschungsprozesses (...), sondern als seine eigentliche Stärke“ (Bender & Zillinger 2015: XLIV). Durch meine Arbeitserfahrung bei Bodhi Art und meine Teilnahme am Kunstfeld in Mumbai und Delhi konnte ich nicht nur Vorannahmen und -kenntnisse bilden, sondern begegnete auch vielen Kunstakteur\*innen und baute zu ihnen Vertrauen auf. Ich sammelte Arbeitserfahrungen mit Künstler\*innen in Indien und deren

Werken und Praktiken, machte mich im Zuge des Galerieaufbaus in Berlin mit den Strukturen von Bodhi Art in Delhi und Mumbai vertraut und war bei vielen Gesprächen über und mit Akteur\*innen des indischen Kunstfelds zur veränderten Realität des indischen Kunstgeschehens anwesend. Dies verhalf mir zu einer breit angelegten und dennoch tiefgehenden Kenntnis zu meinem Forschungsgegenstand und -feld und resultierte in einer hohen theoretischen Sensibilität, die Voraussetzung für Erfolge mit der Grounded Theory ist.

Die vorliegende, ethnografisch angelegte Forschung ist eine Kooperation zwischen den Akteur\*innen und mir als Forscherin, die auf Vertrauen basiert. Während sich die befragten Akteur\*innen sicher fühlen müssen, dass ich die Kompetenz besitze, ihre Antworten zu erfassen und zu kontextualisieren, musste ich als Forscherin stets Vertrauen und Expertise zeigen, aber dennoch Distanz wahren, um mich nicht unreflektiert an das Feld anzupassen (vgl. Flick 1995).

Durch den zirkulären Forschungsprozess, der sowohl Kennzeichen der ethnografischen Feldforschung als auch der Grounded Theory ist, war ich zwischen 2010 und 2018 nicht nur immer wieder zur Datenerhebung im Feld unterwegs, sondern konnte die Ergebnisse der Datenauswertung in situ mit einem von mir ausgewählten Phänomen wie der IAF abgleichen, neue Perspektiven darauf gewinnen und vor allem zeitweise auch den Standpunkt wechseln: Während ich in Berlin erleben konnte, wie das dortige Publikum auf Kunst aus Indien reagiert, konnte ich in Mumbai beobachten, welche Reaktionen auf Kunst aus Berlin oder London erfolgten. Auch meine Teilnahme an der IAF, am Messestand der Galerie Isa, eröffnete mir eine neue Sicht auf die Organisation und Konzeption der Kunstmesse als neu positioniertes Kunstereignis Indiens. Die Herausforderung, die meine berufliche Nähe zum Forschungsfeld mit sich brachte, lag darin, die Gratwanderung zwischen erlebter Nähe und gewünschter Distanz zum Forschungsgegenstand zu bewältigen.

Qualitative Verfahren der empirischen Sozialforschung sind ein Balanceakt zwischen Nähe und Distanz – insbesondere, wenn sich der\*die Forscher\*in wie in meinem Fall ethnografischer Methoden der Datenerhebung bedient. Mein Forschungsinteresse resultiert aus der praktischen Interaktion mit dem Untersuchungsgegenstand, die kurz vor und auch während des Forschungsprozesses stattfand. Aufgrund der praktischen Erfahrungen auf dem Gebiet meines Untersuchungsgegenstandes war mir von Beginn an bewusst, dass das, was ich erforsche, immer auch von meinen Erfahrungen mit der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien geprägt ist. Im Forschungsprozess war ich gefordert, meine Datenerhebung und -analyse unterschiedlichen Dimensionen von Reflexivität zu unterziehen. Auf der Ebene der Erkenntnisvoraussetzung, die mich als Forscherin betrifft, musste ich eine reflektierte Haltung zwischen erlebter Nähe und gewünschter Distanz zum Forschungsgegenstand einnehmen, eine Dynamik, die meiner Rolle als Datensammlerin und -analytikerin einen hohen Grad an

## 2 Methodische Zugänge: Lokalisierungsprozesse im Feld der Kunst

Reflexivität abverlangte. Ich orientierte mich an Jörg Bergmanns (2011) Ausführungen dazu. Er sieht in den qualitativen Verfahren empirischer Sozialforschung eine konstruktivistische und damit realismuskritische Haltung, ein Verständnis von qualitativer Forschung, das ich im Prozess berücksichtigte. Damit zeigt sich noch einmal, dass ich aufgrund meiner praktischen Erfahrungen im Untersuchungsbereich die geforderte Sensibilität für das Forschungsfeld mitgebracht habe, um Aussagen über den Transformationsprozess von Kunstwelt zu Kunstfeld in Indien zu treffen.

### 3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

Die Ökonomisierung und Globalisierung des nationalen Marktes für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien sind entscheidende Wegbereiter für die strukturelle Ausdifferenzierung in eine translokale, professionalisierte Kunstwelt. Besonders gut ist dieser Prozess anhand einer Beschreibung der Kunstmarktpraktiken in Mumbai und Delhi zu erfassen. Die Akteur\*innen des Kunstmarkts, allen voran die Galerist\*innen und Sammler\*innen, die mit ihren Wahrnehmungen und Praktiken direkt auf Prozesse der Ökonomisierung und Globalisierung reagieren, stehen in [Kapitel 3](#) im Zentrum.

Den Großteil der Interviews führte ich 2010, zu einem Zeitpunkt, als der Boom des indischen Kunstmarkts mit der weltweiten Finanzkrise schlagartig vorbei war, und es Zeit und Grund gab, die Ereignisse der vergangenen Jahre zu reflektieren. Damit konzentriert sich das [Kapitel 3](#) auf die Beantwortung von zwei Fragen: Wie positionieren sich die Akteur\*innen in der Kunstwelt im Kontext der Transformation, und wie (re-)agieren sie darauf? Mittels ihrer Antworten entsteht ein erster Überblick über die Strukturen (insbesondere des Kunstmarkts), die dadurch für die zeitgenössische Kunst in Indien zwischen 2000 und 2018 entstanden sind.

In [Kapitel 3.1](#) und [3.2](#) wird deutlich, dass das Interesse der internationalen Kunstwelt an zeitgenössischer Kunst aus Indien und der neue Kontext des Globalen als entscheidende Veränderungen wahrgenommen werden. Durch die Erzählungen zeigt sich in [Kapitel 3.3](#), dass die befragten Kunstakteur\*innen überwiegend über Ressourcen verfügen, die sie im neuen translokalen Interaktionsraum der zeitgenössischen Kunst als soziales und kulturelles Kapital einsetzen können. [Kapitel 3.4](#) stellt die Kritik von Akteur\*innen zur Rolle des Staates im Feld der zeitgenössischen Kunst dar. Staatliche Unterstützung wird als unzureichend und abwesend empfunden. Die Reaktion darauf ist der Versuch, diese Leerstelle insbesondere im Bereich der inhaltlichen Kunstvermittlung zu füllen. Diese Praktiken werden in [Kapitel 3.5](#) vorgestellt, wobei besonderes Augenmerk auf den Praktiken der Auktionshäuser und der indischen Galerie Bodhi Art liegt.

### 3.1 „*Western Interest*“ als neuer lokaler Kontext

Während meiner Datenerhebung herrschte eine gemischte Stimmung unter den Akteur\*innen: Einerseits waren sie noch im Rausch des Booms, der seit dem Jahr 2000 ihr Lebens- und Arbeitsfeld durchdrang. Andererseits war vielen bereits klar, dass es sich bei der weltweiten Rezession um einen tiefen Einschnitt in die zeitgenössische Kunstwelt und damit in ihr Arbeitsfeld handelte. Die Interviewauswertung verdeutlichte zunächst vor allem, dass Globalisierung als Metaprozess für zeitgenössische Kunst als positiv und stark prägende Kraft bewertet wurde. Ihre Wirkkraft sahen Akteur\*innen wie folgt: Zum einen richteten sie ihren Blick auf die neuen Verflechtungen mit der Kunstwelt außerhalb Indiens. Zum anderen nahmen sie Globalisierung als Phänomen wahr, das sich innerhalb der Kunstwelt in Indien deutlich manifestierte. Mit ihrem Blick auf Globalisierung und zeitgenössische Kunst aus Indien fokussierten sie deren Sichtbarkeit und Partizipation in der globalen Kunstwelt. Auch wenn die moderne und zeitgenössische Kunst seit 1990 durch Ausstellungen und Künstleraustauschprogramme außerhalb Indiens international sichtbar wurde, so bemerkten die Akteur\*innen ab dem Jahr 2000 – insbesondere durch die Globalisierung des Kunstmarkts – einen deutlichen Anstieg der Sichtbarkeit und Partizipation zeitgenössischer Künstler\*innen aus Indien. Bei dieser Wahrnehmung spielte die mediale Aufmerksamkeit um die zeitgenössische Kunst aus Indien zwischen 2003 und 2009 eine bedeutende Rolle. In dieser Zeit wurde nicht nur sehr viel über Kunst und ihren Boom in Indien berichtet. Auch das Miteinbeziehen von Kunstwerken aus Indien in Überblicksschauen stieg merklich an.<sup>29</sup> Die Akteur\*innen freuten sich über die stärkere Präsenz moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien in etablierten Kunstzentren wie London, Paris und New York. Sie deuteten diese Entwicklung nicht nur als willkommene Verflechtung zwischen der Kunstwelt in Indien und der des Westens, sondern auch als Ausgangspunkt für die ab dem Jahr 2000 rapide ansteigende Ausdifferenzierung der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien. In ihren Antworten bezogen sie sich auf die Veränderungen, die sich für ihre eigenen Arbeits- und Lebensbereiche vor Ort ergaben. Konkret sprachen sie über den Wandel von Praktiken und Diskursen in der zeitgenössischen Kunst, – ein Prozess, der maßgeblich vor dem Hintergrund der Mediatisierung und Ökonomisierung der Gesellschaft in Indien stattfand.

---

29 Eine systematische Analyse der ansteigenden Präsenz moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien in Überblicksschauen wäre ein interessanter Beitrag zur Erforschung der Manifestation kultureller Globalisierung im Bereich des globalen Ausstellungscircuits und institutioneller Museumssammlungen.



Durch die Einbindung in große Ausstellungsprojekte zur Gegenwartskunst aus Indien geriet die Nation Indien seit dem Jahr 2000 verstärkt ins Bewusstsein der internationalen Kunstwelt, und damit auch die indische Gesellschaft, Wirtschaft, Politik, Kultur, Kunstgeschichte und aktuelle Kunstproduktion. Die folgende Aufzählung von Ausstellungen, in denen zeitgenössische Künstler\*innen aus Indien gezeigt wurden, offenbart, welche Orte und Institutionen der Kunstwelt interessiert waren, Gegenwartskunst aus Indien in ihr Programm aufzunehmen.

- *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*, Tate Modern, London, 2001
- *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen indischer Kunst*, Kunsthalle Wien, Wien, 2002
- *Body.City.subTerrain: Artworks in the cityfold*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2003
- *Indian Summer*, Ecole des Beaux Arts, Paris, 2004
- *Edge of Desire: Recent Art in India* (Wanderausstellung mit Beginn in Perth, andere Orte lagen in Mexiko, USA und Indien), Beginn 2004
- *Amrita Sher-Gil: An Indian Artist Family in the 20<sup>th</sup> Century*, Haus der Kunst, München; Tate Modern, London, 2006
- *Hungry God: Indian Contemporary Art* (Wanderausstellung), Peking; Ontario Busan, Beginn 2006
- *Indian Highway*, (Wanderausstellung), Beginn Serpentine Galleries, London, 2008
- *Paris-Delhi-Bombay*, Centre Pompidue, Paris, 2011

Es handelte sich bei den Ausstellungen insbesondere um Überblicksausstellungen, die dafür konzipiert waren, den\*die Betrachter\*in in die weitestgehend unbekanntesten und unterschiedlichsten Kunstproduktionen Indiens und in deren spezifische Kontexte einzuführen. Sie sind interessant, weil sie zeitgenössische Kunstwerke präsentierten, die zuvor in Indien meist noch nicht zu sehen gewesen waren. Dies lag zum einen daran, dass es sich – wie in der Kunstwelt üblich – oftmals um Auftrags- bzw. ortsspezifische Arbeiten handelte. Zum anderen lag es daran, dass es in Indien zu dieser Zeit nur sehr wenige Institutionen gab, an denen unabhängig von kommerziellen Vermittler\*innen (Galerien) zeitgenössische Kunst mit aktuellen Themen gezeigt werden konnte. Hier zeigt sich ein Wert der kulturellen Globalisierung und des globalen Kunstfelds: Im Ausland wurde den Künstler\*innen eine Infrastruktur für die Zirkulation ihrer Kunstwerke gestellt, die sie in ihrem eigenen Kontext erst ausbildeten, aber bereits brauchten, um außerhalb Indiens gesehen zu werden. Zudem eröffnete sich ihnen ein Möglichkeitsraum für ihre künstlerische Praxis. Ein Blick auf die Künstler\*innenliste der

Ausstellungen zeigt, dass es sich um eine mehr oder weniger kohärente Künstler\*innengruppe handelte: Bhupen Khakhar, Nalini Malani, Atul Dodiya, Subodh Gupta, Bharti Kher, Jitish Kallat, Reena Saini Kallat, Shilpa Gupta, Sudarshan Shetty, Anita Dube, Sheela Gowda, Pushpamala N., Raqs Media Collective.<sup>30</sup>

Damals wie heute besaßen nur wenige Institutionen in den Kunstzentren des Westens Sammlungen moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien.<sup>31</sup> Das bedeutete für die Organisator\*innen und Kurator\*innen, dass sie die Kunstwerke und deren kulturellen Kontext zunächst „übersetzen“ und in den westlichen Kunstdiskurs eingliedern mussten. Presse-, Katalog- und Wandtexte wurden als Ein- und Überblick in und über die indische Kunstwelt konzipiert. Beschrieben wurden die Kunstwerke oftmals im Kontext der Komplexität der indischen Gesellschaft und ihrer rasanten Transformation seit den 1980er Jahren. Ein Beispiel für solch eine einführende und kontextualisierende Textpraxis ist der Presstext, der anlässlich der Ausstellung *subTerrain: artworks in the city-fold* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin erschien:

Indiens Megastädte sind Schauplätze rasanter gesellschaftlicher und kultureller Umbrüche und Entwicklungen. Im Spannungsfeld zwischen Globalisierung, lokalen Traditionen und neu gestalteten Lebensräumen wird hier seit Jahren von einer neuen Generation von herausragenden Künstlern und Intellektuellen experimentiert und weitergedacht.

Diese zeitgenössische urbane Kunst und Kultur Indiens steht im Mittelpunkt des Herbstprogramms *body.city – Neue Perspektiven aus Indien* im Haus der Kulturen der Welt: Prominente indische Kuratoren stellen mit Ausstellungen, Theateraufführungen, Konzerten, Konferenzen, Filmen, Lesungen und Jugendworkshops vom 19. September bis 16. November 2003 erstmals in Deutschland die aktuelle indische Kunstszene umfassend vor. (Haus der Kulturen der Welt 2018)

Die Gegenüberstellung „rasante Umbrüche und Entwicklungen in der indischen Gesellschaft – Weiterdenken und Experimentieren von Künstler\*innen und Intellektuellen“ verdeutlicht, wie unspezifisch Indien und seine Kunstproduktion vom lokalen Publikum wahrgenommen wurden. So unspezifisch, dass das Haus der Kulturen der Welt sich zu solch vorsichtiger Annäherung an die

---

30 Interessanterweise vertrat diese Künstler\*innengruppe die kommerzielle Galerie Bodhi Art. Dies deutet auf eine starke Wechselwirkung ab 2005 zwischen Bodhi Art als erstem sogenanntem Global Player der Kunstwelt in Indien und der globalen Kunstwelt hin.

31 Eine systematische Erforschung dazu wäre hier für die Interaktion zwischen der Zirkulation der zeitgenössischen Kunst zwischen dem Globalen Süden und dem Globalen Norden sehr aufschlussreich.

Kunstproduktion hinreißen ließ. Der zitierte Presstext lässt die Annahme zu, dass es neben einer ersten Begegnung mit moderner und zeitgenössischer Kunst weniger um eine historische, ästhetische und formale Auseinandersetzung mit den Werken ging, sondern darum, die Veränderungen Indiens am Beispiel von Kunstwerken zu veranschaulichen.

Die fehlende kunsttheoretische und die spärliche kunstgeschichtliche Auseinandersetzung der Museen und Galerien führte vor allem dazu, dass die moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien nicht um ihrer selbst willen, sondern als gesellschaftliche Visualisierung von Themen wie Identitätskonstruktion oder Transkulturalität wahrgenommen wurde. Diese Vermutung belegt Bublatzky (2014) in ihrer Ethnografie zur Wanderausstellung *Indian Highway*. Sie stellt fest, dass – wie so oft in diesem Genre – die Funktion des Ausstellungskatalogs vorrangig darin gesehen werde, in die aktuelle Kunstproduktion des Landes einzuführen, um in dem\*der Betrachter\*in ein Verständnis für die Arbeiten zu wecken: „(It) was meant to be a conscious and profound contribution to the theoretical and practical field of contemporary art in India and South Asian subcontinent.“ (Bublatzky 2014: 25) Dieses Ziel dekonstruiert Bublatzky in ihrer Untersuchung und arbeitet heraus, dass der Ausstellungskatalog maßgeblich daran beteiligt ist, in die Kunstwerke westlich konstruierte „Indianness“ einzuschreiben. Die Zuschreibung des Indischseins erfülle die Erwartungen, die ein nichtindisches Publikum an die Gegenwartskunst aus Indien habe. Zumindest konstruierten die verantwortlichen Kurator\*innen die Existenz eines solchen Publikums, indem sie diese Textart weiter produzierten (vgl. ebd.: 28). Hans Belting bezeichnet die Praxis der Zuschreibung ethnischer Eigenschaften als *ethnic labelling* (2009: 39), das nicht nur eurozentrisch, sondern auch eine Form von Marketing sei. Er führt aus, dass die ethnische Etikettierung von Künstler\*innen die Aufmerksamkeit für die Kunstproduktion aus den Schwellenländern der Kunst erhöhen solle: „... difference, with the label of a foreign culture, has become marketable and thus an entrance ticket for newcomers on the art market.“ (Belting 2009: 39) Diese Praxis begann mit der wachsenden Definitionsmacht der großen, international tätigen Auktionshäuser, die mit Beginn des 21. Jahrhunderts zeitgenössische Kunst aus nichtwestlichen Ländern als neue Verkaufskategorie in ihr Programm aufnahmen.

Die befragten Akteur\*innen der Kunstwelten in Delhi und Mumbai standen dieser Art von Ausstellungen und Kontextualisierungen mit gemischten Gefühlen gegenüber, da der Boom um die zeitgenössische Kunst aus Indien viele Zuschreibungen generierte, durch die sich vor allem die Künstler\*innen nicht adäquat charakterisiert fühlten. Sie wurden als „indische Künstler“ beschrieben und aufgrund ihres Produktionskontextes in Indien auf eine bestimmte indische Thematik oder Ästhetik reduziert. Obwohl die Akteur\*innen nicht bestritten, dass der spezifische kulturelle Kontext ihre Kunstwerke entscheidend präge

(vgl. Audiotranskript, WHEELA 2010: 8), kritisierten sie, dass sie auf ihn reduziert und ihre Arbeiten nicht in einen formal-ästhetischen Diskurs eingebunden würden.

Generell lässt sich für die Akteur\*innen festhalten, dass die Tatsache, dass zeitgenössische Kunst aus Indien ab 1990 im internationalen Ausstellungscircuit sichtbarer und in den etablierten Kunstzentren und -institutionen des Westens ausgestellt und besprochen wurde, in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts für die befragten Akteur\*innen eine bedeutende Rolle spielte, vor allem für deren Positionierung in der globalen Kunstwelt. Die Erfolge des nationalen Kunstmarkts und die internationale Resonanz auf die künstlerische Praxis in Indien ermutigten vor allem Künstler\*innen, Sammler\*innen und Galerist\*innen, ihre Tätigkeiten weiter zu verfolgen, sie vor Ort und international auszubauen<sup>32</sup> oder sich neu zu orientieren. Aus ihren Antworten wird deutlich, dass sich durch die Prozesse der Globalisierung nicht nur Verflechtungen, sondern auch neue Räume für zeitgenössische Kunst aus Indien und deren Praktiken gebildet haben.

Trotz ihrer Kritik am Umgang mit Künstler\*innen aus Indien erkannten die Akteur\*innen an, dass das Interesse des Auslands bzw. die Inklusion von Künstler\*innen aus Indien in die genannten Überblicksschauen die zeitgenössische Kunst aus Indien überhaupt erst aus der territorialen Begrenzung befreit und in den etablierten und renommierten Kunstinstitutionen des Westens bekannt gemacht hat. Die Ausstellungen in London, Tokio, New York oder Paris seien dafür verantwortlich, dass die zeitgenössische Kunstproduktion aus Indien ins Bewusstsein der globalen Kunstwelt gerückt sei (vgl. BANDRALF 2010: [00:28:49]).

Die Globalisierung der zeitgenössischen Kunst(-welt) in Indien beschrieben die Akteur\*innen als schnelle, multilokale Abfolge einschlägiger Kunstereignisse, die besonders mit dem Jahr 2000 einsetzte. Sie stellten heraus, dass allgemein mit der Öffnung des Landes durch die wirtschaftliche Liberalisierung eine Flut an Informationen und Bildern hereinströmte, die ihren Alltag und ihr Berufsleben schnell veränderte. Die Worte, Begriffe und die Intonation meiner Interviewpartner\*innen spiegeln wider, was der Kunstkritiker und Kulturtheoretiker Ranjit Hoskoté im Zuge der Liberalisierung Indiens als „nie dagewesene Öffnung für ausländische Investitionen, Wissen und Technologie“ und als „Hereinbrechen der Welt über die indische Kultur“ (Hoskoté 2002: 31–32) beschreibt.

---

32 So eröffnete z.B. der Galerist Peter Nagy im November 2008 eine Zweigstelle seiner Galerie Nature Morte aus Delhi in Berlin. Kunstsammler\*innen und Galeriemitarbeiter\*innen traten ob des lukrativen Marktes für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien in den Kunsthandel als neues Geschäftsfeld ein.

Wie passend Hoskotés Bild des Hereinbrechens für die wirtschaftliche Liberalisierung ist, zeigt die Schilderung einer Akteurin aus Mumbai, die seit vielen Jahren in der Kunstwelt in Mumbai und Delhi in Museen, Institutionen und Galerien arbeitet und der oberen Mittelschicht angehört:

You suddenly have access to a lifestyle that you didn't have earlier ... you want a good life and you want everything. And suddenly it all seems within reach. There was a time when just getting a television was a headache, now you can change one every month if you want. And the speed is fast. It's the same speed with which the art market moved. And since the Indian art market is a much smaller market, so you see that change better. (BANDRALF 2010: [01:02:45])

Ihre Aussagen verdeutlichen vor allem, in welchem hohem Tempo sich ein neues Konsummuster in der Mittel- und Oberschicht etablieren konnte und der neue Lifestyle in greifbare Nähe rückte. Die Geschwindigkeit, mit der sich die indische Gesellschaft durch die Liberalisierung veränderte, erfasste auch die Kunstwelt im urbanen Indien, vor allem in Mumbai und Delhi. Die Akteur\*innen beschrieben die Veränderung als immens schnell und hoben die neuen Zugänge zu Wissen über Kunst und deren Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen hervor, die durch die Mediatisierung der Kommunikation über zeitgenössische Kunst möglich wurden. Diese Verbindungen zwischen Kunstzentren und Akteur\*innen bezeichneten sie als „like minded hubs“ (Audiotranskript, CONTIGU 2010: 5). Die folgende Schilderung demonstriert am Beispiel von Artist-in-Residence-Programmen, wie sehr sich mit dem Zugang zu Wissen über die beruflichen Möglichkeiten von Künstler\*innen und die aktuelle Kunstproduktion in Indien die Bedingungen für zeitgenössische Künstler\*innen verändert haben:

... The thing is that as you get exposed to a culture, there's an exchange of culture and ideas. It's the same thing that happened with the art world. You suddenly had curators coming and looking, you suddenly had artists wanting to go and do residencies. But it happened at a more universal level unlike the earlier ones who came. The access then was just for [artists in] Bombay and Delhi. Now, the access is for all schools, like Baroda, and that kind of stuff.

Earlier, the access [to a residency] was very individual driven, if you as an artist had the passion to do it, you could do it. The Internet makes it much easier. Just google something and then know: there are 10 artist residencies in Paris and I would probably apply to one of them. And I can apply because I have access to the same set of information that a dude sitting in Bombay does.

... or at least I know what he knows, and that has definitely made the difference. At the same time you also can follow auctions abroad, exhibitions abroad, all those things. ... And then it's the other way around as well ... the guys abroad know what's happening in India. They come down for visits and

### 3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

that's how the first exhibition in 2004 that "Indian Summer"<sup>33</sup> one happened ... And that's also the time when you suddenly saw them [the artists] wanting to do bigger works because that's what guys abroad are doing. They realized the importance of scale.

I think the contemporary scene is completely influenced by globalization because we sort of wanted to a large extent even follow the language that was being done everywhere else. (BANDRALF 2010: [00:26:25])

Ihre Beschreibung zeigt, dass es vor dem Prozess der Mediatisierung der indischen Kunstwelt (siehe [Kapitel 5](#)) Einzelpersonen oblag, die berufliche Weiterentwicklung für Künstler\*innen publik zu machen. Diese Abhängigkeit der Künstler\*innen von einzelnen Akteur\*innen der Kunstwelt wurde durch den Zugang zu Wissen bedeutend geringer.

Die Globalisierung brachte einen Boom mit sich, durch den insbesondere diejenigen Kunstwerke auf den globalen Markt kamen, die sich gut verkauften. Dies brachte Künstler\*innen aus den eigenen Reihen nicht nur Anerkennung ein. Besonders ältere Künstler\*innen und erfahrene Kritiker\*innen und Kurator\*innen kritisierten, dass die Globalisierung vielen noch unreifen jüngeren Künstler\*innen zu internationalen Ausstellungen und Kunstmarkterfolgen verholfen habe. Sie schrieben es der Globalisierung und Ökonomisierung zu, dass sich die Kunstproduktion veränderte, und verdeutlichen damit, welchen neuen Kontext die zeitgenössische Kunstproduktion aus Indien in ihrer Wahrnehmung erhalten hat.

Ein Akteur, ein Kunstkritiker, führte im Interview aus, welche Probleme er durch die Globalisierung der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien über die letzten Jahre hinweg beobachtet hatte. Er nannte die erste Dekade des 21. Jahrhunderts eine Zeit ohne Krisen, oder genauer, eine Zeit ohne ein Bewusstsein für Krisen (vgl. Audiotranskript, DORSA 2010: 23), und bezeichnete dies als negativen Effekt der Globalisierung auf die junge Künstlergeneration: „There is an absence of a real sense of crisis because globalization seems so much to be the site of opportunity – forgetting also the site of crisis.“ (ebd.) Deren Arbeitskontext beschrieb er als schnelllebige und schlichtweg allzu reibungslose Periode für die Künstler\*innen aus Indien („These guys get head hunted nowadays.“) und brachte ihn mit der aktuellen Kunstproduktion in Verbindung, die er weniger als fertige Kunstwerke, denn als halbfertige Vorarbeiten („half-baked submission portfolio“) (ebd.: 24) ansah. Die PR-Mechanismen der Galerien unterstützten dies auch noch, indem sie den Künstler\*innen vorgaukelten, sie hätten Erfolg (ebd.).

---

33 „Indian Summer“, Ausstellung in der Ecole Des Beaux Arts, Paris. Kuratiert von Henri Claude Cousseau, Deepak Ananth und Jany Laguna. Gezeigte Künstler\*innen waren Sheela Gowda, Shilpa Gupta, Jitish Kallat, Sheba Chhachhi, Krishnaraj Chonat, Pushpamala N., Tejal Shah und Surekha.

Mit „absence of a real sense of crisis“ bezieht sich DORSA auf zwei historische Begebenheiten in Indien. Mit ihnen beschäftigte sich seiner Meinung nach die Künstlergeneration der Moderne: die Teilung Indiens und das Zurechtfinden der Künstler\*innen in einer postkolonialen Welt. Diese Referenz nutzte er, um einen Kontrast zwischen den Künstler\*innen der indischen Moderne und der Gegenwart zu zeichnen, was deren Positionierung in der Kunstwelt angeht. Er führte an, dass es für moderne Künstler\*innen damals sehr viel schwerer gewesen sei, sich zu positionieren, also sich auf dem Markt und in der lokalen Kunstwelt eine Existenz zu erschaffen und Sichtbarkeit zu erreichen. Dieser Umstand habe aber auch dazu geführt, dass sie sich nach dem Leben und Erfolg haben strecken müssen.

Während sich anscheinend bei den modernen Künstler\*innen erst durch Krisen und Anstrengungen Sichtbarkeit und finanzieller Erfolg einstellen, schien dies für zeitgenössische Künstler\*innen zum Zeitpunkt der Befragung nicht mehr zu gelten. Das Argument, das der Kunstkritiker anführt, basiert auf der Ansicht, dass es ohne Krise und damit ohne persönliche Anstrengung schwer ist, eine fundierte künstlerische Persönlichkeit auszuformen und „gute Kunst“ zu erschaffen. Ein anderer Akteur des gemeinsamen Gesprächs, der unter anderem auch Kunstkritiker ist, fügte hinzu, dass er bei den gegenwärtigen Künstler\*innen eine Unfähigkeit sehe, die neu errungene Möglichkeit, außerhalb Indiens auszustellen, zu nutzen. Viele Künstler\*innen seien „not able to create real connections with thinkers or knowledge producers, many times, it is just taking your works and showing it elsewhere“ (Audiotranskript, MULKER 2010: 24). Die Möglichkeit, die sich der neuen Generation zeitgenössischer Künstler\*innen eröffnete, nämlich als mobile Akteur\*innen durch das globale Kunstfeld zu reisen, dort Anknüpfungspunkte in Diskursen und Ausstellungsplattformen zu finden und sich selbst als künstlerisches Subjekt darin und im eigenen Kontext zu reflektieren, nutzten die Künstler\*innen aus Sicht von DORSA und MULKER letztlich nur dazu, die Ausstellungsliste im Lebenslauf zu erweitern und die eigene Karriere voranzubringen. Damit nutze die heutige Künstlergeneration eine der wertvollsten Chancen der Globalisierung nicht: „to make real connections“ (Audiotranskript, MULKER 2010: 24).

Auch ein echtes Interesse an der Kultur, in der die zeitgenössischen Künstler\*innen aus Indien ausstellen oder arbeiten, bestand laut DORSA und MULKER nicht. Dies stehe im Kontrast zur Künstlergeneration der Moderne, deren Arbeiten geprägt und inspiriert waren durch europäische und amerikanische Lebenswelten, in denen die Künstler\*innen auch eine Zeitlang lebten. Das tiefe Eindringen in und das Verbinden mit einer neuen Kultur, die sich in Kunstwerken zu spiegeln vermögen und mit „real connections“ beschrieben werden, besteht nach Ansicht der Akteur\*innen bei den zeitgenössischen Künstler\*innen nicht. In der Gegenwart bestünden zwar Verflechtungen mit Zentren

und Akteur\*innen außerhalb Indiens, die Möglichkeiten für Künstler\*innen aus Indien böten, um international zu kollaborieren und auszustellen. Doch eine wirklich transkulturelle Verbindung erwachse daraus nicht. Die Künstler\*innen seien heutzutage nicht in der Lage, sich wirklich mit den Kontexten zu verbinden, in denen ihre Kunstwerke ausgestellt werden – ganz im Gegensatz zu der Generation der modernen Künstler\*innen:

The problem is that they're [Künstler\*innen] not interested in depth, so they are not interested in issues of that particular society where they're showing.

It's just about taking your work and showing it there, so you're more like a trader or a business person. It's not being able to participate in the crisis or the pleasure of the other. For example, modernists had to really put money together to travel to Paris and live there with very little money.

They perhaps had more of a connection with where they were than today's artists who have every opportunity to travel and who can – at the drop of a hat – be elsewhere. Today, there's a certain sense of closeness of the mind.

So, there's an opening of the economy but a closed attitude which doesn't allow them to make real connections. There are some artists who manage to get into collaborations, but for most of them, it's just about the fact that they have shown elsewhere. That's it. (Audiotranskript, MULKER 2010: 24)

Die Bemerkung über die wirtschaftliche Öffnung und die Annahme, dass sich Räume unter dem Einfluss dieses Metaprozesses eher öffnen als verschließen sollten, ist interessant, weil MULKER auf eine überraschende Verschränkung hinweist: Während sich der geografische und der wirtschaftliche Raum für zeitgenössische Künstler\*innen öffnen, scheint sich deren kultureller Bewusstseinsraum für andere Kulturen zu verengen. DORSA führt diesen Gedanken weiter, indem er die Globalisierung im zeitgenössischen Kunstfeld weniger als Form räumlicher und kultureller Verflechtung sieht, sondern als neue Möglichkeit zeitgenössischer Künstler\*innen, die Karriereleiter bequem zu erklimmen und so einen sozialen und finanziellen Aufstieg zu vollziehen. Wie das geschieht, bezeichnete er als Beispiel für „classic homogenizing globalization“, denn die Künstler\*innen isolierten sich von ihrer Umgebung bzw. mummten sie sich bequem ein („They cocoon themselves.“) und bekämen nichts von dem Außenherum mit, wollten nichts mitbekommen („They will not put themselves in demanding situations.“) oder müssten nichts mitbekommen, weil beispielsweise ihre Galerie sich um sie kümmere. So verließen sie ihren Kontext trotz der Möglichkeiten der Globalisierung nicht: „They go in a bubble and they return in a bubble.“ (Audiotranskript, DORSA 2010: 25)

Das Gespräch zeigt, dass beide, MULKER und DORSA, der jungen zeitgenössischen Künstlergeneration die Fähigkeit und Bereitschaft absprechen, sich



den durch die Globalisierung und wirtschaftliche Liberalisierung in Indien neu entstandenen Möglichkeitsraum innerhalb ihres künstlerischen Schaffens anzueignen:

Globalization translates as opportunity, travel and visibility but rarely in the sense of going out there and putting your – making yourself a stranger in a strange place and coming to terms with a different kind of social reality. And there's some sense that globalization now means that artists can have the comforts they did not have a generation before, so it's so aspirational, so consumerist! (Audiotranskript, DORSA 2010: 24)

Mit dem Bild von einer Blase („They go in a bubble and they return in a bubble“, „They never break that bubble“) beschreiben sie, was sie zuvor als Fehlen von „real connections“ ins Ausland bezeichneten: Zwar gebe es neue Bahnen nach außen, die die Künstler\*innen innerhalb ihrer kulturellen, sozialen und künstlerischen Blase von einem Raum in einen anderen bringen könnten, aber weder verließen sie diese Bahnen, noch würden sie durchlässig oder auflösbar. Andere Akteur\*innen kritisierten die Auslandsaufenthalte und Ausstellungsmöglichkeiten der Künstler\*innen. So wurde im Verlauf der Interviewanalyse deutlich, dass sowohl Künstler\*innen als auch deren Vermittler\*innen, die Galerist\*innen, der Repräsentation durch das Ausland meist unkritisch und oft machtlos gegenüber standen. Die Interviewten fanden zudem, dass Künstler\*innen aus Indien in internationalen Ausstellungen oder Künstlerresidenzprogrammen nicht adäquat repräsentiert worden seien. Auch hier kann Beltings Begriff des *ethnic labelling* (2009: 39) herangezogen werden: Es handle sich meist um die ethnische Etikettierung indischer Künstler\*innen, mit der Künstleridentität beschrieben werde. Wie Diskussionen zur globalen Kunstgeschichte zeigen, gibt es bis heute keine einheitliche Linie, wie mit der Bezeichnung von Künstler\*innen umzugehen ist. Die Mehrheit befürwortet, die Unterschiede der Arbeitskontexte und der Künstler\*innenherkunft nicht mehr explizit als solche zu benennen („Difference [...] lays in action more that it does in representation“, Mosquera 2012: 266). Künstler\*innen sehen gerne davon ab, ihre Nationalität zu bekunden. Lokale Kontexte, in denen die Künstler\*innen leben und arbeiten, werden zwar benannt, um auf die speziellen sozialen, ästhetischen und politischen Kunstkontexte zu referieren. Jedoch sollen die Künstler\*innen aus Sicht der Vermittlungsakteur\*innen auch nicht allzu sehr ihre lokale Positionierung betonen, da „local references (...) might jeopardize their global potentials“ (Mosquera 2012: 266).

Aus persönlichen Gesprächen mit Künstler\*innen verschiedener Kunstwelten ergab sich, dass die meisten Gegenwartskünstler\*innen befürworten, als zeitgenössische\*r Künstler\*in, der\*die aus einem persönlichen, lokalen Kontext heraus arbeitet, und nicht über eine bestimmte Nation oder Region definiert

zu werden. Kobena Mercer umschrieb diese Haltung vor knapp 20 Jahren treffend mit „diversity is more visible than ever before, but the unspoken rule is that you do not make an issue of it“ (Mercer 1998: 43). Insgesamt sehen die Akteur\*innen die Prozesse der Globalisierung in der Kunstwelt in Indien als positiv und konstitutiv: Die Kunstwelt im urbanen Indien habe durch Globalisierung und wirtschaftliche Liberalisierung neue Möglichkeiten erhalten, sich mit der Kunstwelt und den Kunstorten innerhalb und außerhalb Indiens zu verbinden.

### 3.2 Freiheit durch den Freiraum der Globalisierung

MULKER führte ein weiteres wichtiges Phänomen an, das durch die Globalisierung bzw. durch die neuen Verflechtungen als Möglichkeitsraum entstanden war: Freiheit. Er meint damit sowohl die räumliche als auch die gedankliche bzw. diskursive Freiheit, die Künstler\*innen und Kunstschaffende durch die Verflechtung der Kunstwelt in Indien mit der globalen Kunstwelt erhielten. Die Akteur\*innen könnten heute selbst entscheiden, mit wem sie wann wozu und wo innerhalb der globalen Kunstwelt arbeiteten. Auf meine Frage, was er als die wichtigste Veränderung durch Globalisierung wahrnehme, antwortete er: „Scale and freedom“, und spezifiziert Freiheit als „freedom to work with collaborators from other parts of the world, freedom to work in other kinds of media, to make connections with other parts and not even necessarily show it within the country“ (Audiotranskript, MULKER 2010: 24).

Diese Freiheit muss insbesondere im Kontext der wirtschaftlichen Liberalisierung und der Kolonialisierung Indiens gesehen werden. Im Zuge der wirtschaftlichen Liberalisierung bedeutete die Öffnung der Kunstwelten in Indien für die Künstler\*innen eine „Horizontenerweiterung“ bzw. „geistige Öffnung“ (Hoskoté 2002: 32) für ihre künstlerische Praxis. Dass diese Öffnung Indiens nach außen mit einer Befreiung von alten, postkolonialen Zuschreibungen einherging, beschrieb eine Akteurin aus Mumbai. Sie führte detailliert aus, wie eine Freiheit der künstlerischen Verortung in der indischen und globalen Kunstgeschichte aussehen kann. Im Interview skizzierte sie zunächst den historischen Kontext der ersten Generation zeitgenössischer Künstler\*innen, die sich an der Sir J.J. School of Art in Mumbai ausbilden ließen:

The entire cultural environment was very sort of charged because it was a period of immense change in India when there was, you know -- '90s, early '91 there was liberalization and that changed the entire landscape that we were living in, I mean, the whole sort of urbanscape. It was music, it was television, the billboards, you know, all kinds of invasion into our system. (Audiotranskript, REKASTU 2010: 6)

Es habe lange gedauert, bis die Künstler\*innen der Moderne nach der Kolonialisierung zu ihren Künstler\*innenidentitäten gefunden hätten. Zunächst hätten sie die widersprüchlichen Zuschreibungen ihrer Kunstwerke als derivativ und einheimisch überwinden müssen. Für diese sei es eine große Herausforderung gewesen, „constantly being labelled derivative and indigenous“. Dagegen habe ihre Generation diese Art von Bürde nicht tragen müssen: „We didn't have to carry that baggage.“ (Audiotranskript, REKASTU 2010: 7) Somit kommt auch sie auf Freiheit zu sprechen, ohne jedoch den Begriff als solchen zu gebrauchen. Mit dem letzten Satz der zitierten Interviewpassage wird deutlich, welche Haltung sie zur Transformation durch Globalisierung in der zeitgenössischen Kunstwelt hat. Sie sah sich als Teil einer Künstler\*innengeneration, die kollektiv eine Globalisierungserfahrung durchlebte, die sich in der künstlerischen Praxis als Befreiung von alten Zuschreibungen zeigt: Durch die Globalisierung und die damit verbundene Veränderung der Lebenswelt der modernen urbanen Gesellschaft in Indien fühlte sich ihre Generation von Künstler\*innen von den Zuschreibungen, die die postkolonialen, modernen Künstler\*innen begrenzt hatten, befreit. Auch aus Sicht der anderen Akteur\*innen scheint es, als gebe es eine neue Freiheit von der Vergangenheit und der Diskurse und Definitionsschleifen der indischen Moderne und eine Freiheit für eine neue künstlerische Positionierung. Nicht nur REKASTU, auch viele andere Akteur\*innen aus Delhi, Mumbai und Kochi berichten von einem Neubeginn nach der Orientierungsphase der 1980er Jahre bis zum Ende der 1990er Jahre. Damit ergibt sich aus der akteur\*innenzentrierten Wahrnehmung der Relation zwischen Globalisierung und zeitgenössischer Kunstwelt in Indien eine neue Dimension bezüglich deren Positionierung in der globalen Kunstwelt: ein künstlerischer Neubeginn, dessen Bezugsrahmen das Globale ist. Dieser Bezugsrahmen bildet einen Wendepunkt für die lokale Kunstwelt, indem sie durch die Einbettung ins Globale sich von der postkolonialen Vergangenheit lösen kann. Insbesondere für die Künstler\*innen der Gegenwart öffnete sich ein Möglichkeitsraum, der die Lösung aus der postkolonialen Begrenzung ermöglichte. Damit bot sich ihrer künstlerischen Praxis – und der im urbanen Indien überhaupt – die Möglichkeit, sich von einer bislang starren historischen Schiene zu lösen und sich in der globalen Kunstwelt zu verankern. Die Diskurse zur postkolonialen und modernen Künstler\*innenidentität sind nun nicht mehr der alleinige Bezugsrahmen zeitgenössischer Kunst aus Indien. Ihr neuer Bezugsrahmen, ihr neuer Entfaltungsraum ist nun auch das Globale. Wie sich das Globale im lokalen Kontext manifestiert, wie sich die Infrastruktur für zeitgenössische Kunst dadurch verändert und was das neue Interesse von außen für die zeitgenössische Kunstwelt in Indien und ihre neuen Verknüpfungen damit bedeuten kann, wird in den nächsten Kapiteln ausgeführt.

Die Freiheit und die neuen Verflechtungen, die sich für die Künstler\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt in Delhi, Mumbai und Kochi ergaben, galten natürlich auch für andere Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunst aus Indien. Mit der Öffnung des Marktes und der indischen Gesellschaft für ausländische Bilder, Medien und Produkte durch die wirtschaftliche Liberalisierung, die Mediatisierung und die Globalisierung entstanden ungeahnte Möglichkeiten der Vernetzung. Für Künstler\*innen bewirkte es eine Art geistige und visuelle Öffnung (vgl. Audiotranskript, WHEELA 2010: 2), für andere Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien ganz allgemein eine strukturelle Öffnung und neue Anschlussmöglichkeit der lokalen Kunstwelt nach außen, über Grenzen hinweg. Nach Aussagen der Akteur\*innen bestanden diese strukturelle Öffnung und diese Anschlussmöglichkeiten der „lokalen“ an die „globale“ Kunstwelt vor allem darin, die künstlerische Praxis, die Diskurse, die Institutionen und Organisationen der zeitgenössischen Kunst Indiens den Akteur\*innen der globalen Kunstwelt zu kommunizieren und zugänglich zu machen.

Diese neue Sichtbarkeit mündete für die Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien in der Chance, sich neu zu positionieren. In dem Moment, in dem das globale Licht auf Orte und Werke der zeitgenössischen Kunst aus Indien fiel, änderte sich bei vielen Akteur\*innen die Haltung zur eigenen Profession. Eine Akteurin beschrieb die Veränderungen, die sich seit 2000 durch das Interesse von außen für die zeitgenössische Kunstwelt in Indien ergaben, sehr treffend:

It's gone from being local to global. I mean, now you're seeing art galleries going to art fairs, really projecting themselves. Before, it was a very inward-looking world and a gallery like Chemould could subsist on its 10 big clients and the prices were such that these people could keep on consuming art probably for their whole life. That has changed when pricing became en par with global pricing and even surpassed that. (Audiotranskript, NEONA 2010: 19)

Der neue Kontext geböte es, aus „this little bubble world“ aufzuwachen. Künstler\*innen müssten nun mit dem Westen mithalten können. Außerdem kämen nun Kurator\*innen nach Indien und suchten Werke aus für große Ausstellungen mit anderen bekannten Künstler\*innen des Westens. Sie schloss ihre Ausführungen zur Bedeutung der Globalisierung für die Kunstwelt in Indien mit dem Gedanken:

So I think globalization has, obviously, upped the standards tremendously, shaken up things completely. And overall, it's had a very good impact. Otherwise, it would have this remained a small little thing, kind of privately operating within this very small culture of people and not really opened up and become as exciting. (Audiotranskript, NEONA 2010: 20)

NEONA spricht der Globalisierung die Funktion eines Weckrufs zu. Sie macht sie für eine neue Sichtbarkeit und eine schnelle Professionalisierung (Invivo-Kode<sup>34</sup>) der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien verantwortlich. Mit Professionalisierung beziehen sich die Akteur\*innen hauptsächlich auf Praktiken, die die Galerie Bodhi Art in die zeitgenössische Kunstwelt in Indien einführte, im Detail referieren sie auf die professionelle Ausdifferenzierung von Praktiken und dazugehöriger Infrastruktur der Kunstwelt in Delhi und Mumbai. Ihre Aussagen untermauern die Annahme, dass sich mit der Globalisierung der Bezugsrahmen für die lokale Kunstwelt neu gestaltet hat: Die Produktion, Distribution und Rezeption zeitgenössischer Kunst findet nicht mehr nur in einem nationalen, sondern in einem globalen Feld statt.

### 3.3 Soziales Kapital privatwirtschaftlicher Kunstakteur\*innen

Im Zeitraum der Befragung zählten die ausgewählten Galerist\*innen zu den Gatekeepern des Kunstmarkts und der -vermittlung. Verdaasdonk (2001: 13295) beschreibt Gatekeeper als Profis, die die Expertise besitzen, ein Kulturprodukt als Kunstwerk zu deklarieren. In der Kunstwelt bezeichnet der Begriff meist Galerist\*innen, die aufgrund ihrer Position in der Kunstwelt entscheidenden Anteil daran haben, welche\*r Künstler\*in wann und wo ausgestellt oder verkauft wird. Das bedeutet, dass Gatekeeper darüber entscheiden, ob ein Kunstwerk in den Konsekrationszyklus eintritt. Graw (2008) und Wuggenig (2012b) zeigen beispielsweise, dass in der Kunst seit neuestem auch Privatsammler\*innen, Kurator\*innen<sup>35</sup> und mediale Kommunikation verstärkt als Gatekeeper auftreten und ebenso wie die Galerist\*innen den Wert und Werdegang eines Kunstwerkes maßgeblich bestimmen.

Die Arbeitserfahrung der neuen Gatekeeper im Bereich „zeitgenössische Kunst“ in Indien reicht bis in die 1980er Jahre zurück. Ihre Funktion als Gatekeeper entfalteten sie nach einer Orientierungsphase in den 1990er Jahren, sichtbar wurde sie aber erst ab 2000, als der Boom um die zeitgenössische Kunst aus Indien begann und 2008 seinen Höhepunkt fand. Neben den Galerist\*innen entwickelten sich auch die Kurator\*innen, Autor\*innen und Kritiker\*innen, die

---

34 Invivo-Kodes stammen gemäß der Grounded-Theory-Methodologie direkt aus der Datenquelle (Mruck 2009) und sind oft bildhafte und prägnante umgangssprachliche Deutungen von Phänomenen.

35 Die Deutungsmacht von Kurator\*innen in der Kunstwelt in Indien wurde von Nuria Querol (2021) untersucht.

in Mumbai und Delhi ebenfalls seit den 1990er Jahren in der Kunstwelt tätig waren, mit dem Boom um die zeitgenössische Kunst zu Gatekeepern innerhalb der Kunstvermittlung. Den Interviewpartner\*innen ist nicht nur die langjährige Zugehörigkeit zur zeitgenössischen Kunstwelt Indiens seit 1990 gemeinsam, sondern auch die Erfahrung, wie sich ihr Lebens- und Arbeitsfeld entwickelte. Weiterhin verbindet sie, dass sie durch eine familiäre oder eine meist im Ausland gewachsene Affinität zur zeitgenössischen Kunst und Kultur ihren Beruf fanden – egal, ob es sich um Sammler\*innen, Galerist\*innen oder Autor\*innen handelt. Dabei verfügen diejenigen, die aus Familien stammen, die bereits mit Kunst und Kultur beruflich und privat in Berührung gekommen sind, über einen fundierten Überblick zur historischen Entwicklung der Kunstwelt in Indien. Die Akteur\*innen können in drei Gruppen eingeteilt werden:

- 1 Akteur\*innen, die die Kunstorganisation ihrer Eltern weiterführten oder eigene Organisationen wie Galerien mit zeitgenössischen Schwerpunkten aufgebaut haben;
- 2 Akteur\*innen, deren familiärer oder sozialer Kontext in der Kunst oder Literatur angesiedelt war. Dies führte dazu, dass sie mit der Kunstwelt aufwuchsen und bereits in jungen Jahren Einblick in die zeitgenössische Kunst- und Kulturproduktion, Vermittlung und Rezeption erhielten;
- 3 Akteur\*innen, die bereits Interesse an Kunst hatten, das durch Auslandsaufenthalte verstärkt wurde. Dieses Interesse machten sie zu ihrer Profession, meist an einer Kunsthochschule, durch einen Zertifikatskurs oder mittels einer kunstvermittelnden oder -konsumierenden Tätigkeit im In- und Ausland.

Die Akteur\*innen sind bekannte und anerkannte Expert\*innen der Kunstvermittlung, -produktion und des -sammelns. Sie bekleiden in ihren Bereichen bis heute hohe und anerkannte Positionen. Bis auf die Künstler\*innen, auf die der Begriff strukturell nicht zutrifft, können sie als Gatekeeper oder zumindest als dem unmittelbaren Umfeld der Gatekeeper zugehörig bezeichnet werden. Sie wurden zwischen 1960 und 1985 geboren, stammen aus der oberen Mittel- und der Oberschicht, sind sehr gut ausgebildet, und verfügen über hohe Mobilität. Besonders die Künstler\*innen, Galerist\*innen und Sammler\*innen sind Akteur\*innen, die es sich finanziell leisten können, das Ausland mehrfach und über längere Zeiträume hinweg zu besuchen und dort zu leben oder zu reisen.

Eine wichtige Ressource, über die sie verfügen und mit der sie Beziehungen aufbauen können, ist neben ihrem Bildungsstatus und der Fähigkeit, sehr gutes Englisch zu sprechen, Mobilität. Ihre Auslandserfahrungen im Bereich der zeitgenössischen Kunst kamen manchmal zufällig zustande, oftmals aber durch gezielte Auswahl: Akteur\*innen, die aufgrund beruflicher Tätigkeiten im

Ausland waren, kamen ebenso mit Galerien und Museen in Berührung wie diejenigen, die sich in New York oder London (tiefergehend) mit der modernen oder zeitgenössischen Kunst beschäftigten, z. B. in einer Weiterbildung oder Zertifizierung an Kunsthochschulen oder in Kunstinstitutionen wie Sotheby's oder Christie's, oder die sich den Wunsch erfüllten, eine berufsbezogene Auslandserfahrung im Bereich der zeitgenössischen Kunst zu machen. Dass es sich bei den Städten um die im globalen Kunstfeld etablierten westlichen Zentren London und New York handelte, überrascht wenig und erklärt sich aus der historischen Monopolstellung beider Kunstzentren aufgrund des britischen Kolonialismus in Indien und aus der Zugehörigkeit zur englischsprachigen (Kunst-)Welt, zu der die indischen Akteur\*innen der oberen Mittel- und Oberschicht Zutritt haben.

In den Interviews und Gesprächen beschrieben sie, wie klein die Kunstwelt der 1990er Jahre war und wie schwierig sich der Zugang dazu gestaltete. Aus der Interviewanalyse ergibt sich, dass dies nicht nur an der geringen Zahl an Akteuren\*innen, sondern insbesondere daran lag, dass es kaum öffentliche Zugänge zum nationalen Kunstmarkt gab: Um 1980 und 1990 existierten in Indien nur wenige kommerzielle öffentliche Galerien, in die die potenziellen indischen Sammler\*innen hineinkamen, und keine Auktionshäuser. Man musste sich in der Szene auskennen und wissen, an wen man sich wenden musste, wollte man Kunst kaufen. Ohne Verbindungen zur Kunstwelt war es schwierig, Kunstwerke zu erwerben. Dies führte dazu, dass es keine funktionale kommerzielle Infrastruktur gab, und dazu, dass die Kunstwelt Indiens weder als relevanter Markt noch als Ort der Wissensproduktion in Indien und im Ausland sichtbar war. Die Berührungs- und Bildungsmöglichkeiten sowie die Möglichkeiten zur kommerziellen Teilnahme an Tätigkeiten im Kunstbereich waren begrenzt. Die Erinnerungen eines Akteurs, ein Galerist und Kunstsammler, an die Zeit um 1990 beschreiben, wie seine ersten Zugangserfahrungen zur Kunstwelt in New York, insbesondere zum Kunstmarkt, maßgeblich seine Professionalisierung und die damit verbundenen Ankaufs- und Verkaufspraktiken in Mumbai prägten (vgl. Audiotranskript, KELO 2010: 6). Dabei wird ein Muster in den translokalisierenden Praktiken der Akteur\*innen deutlich, das sich durch fast alle Akteur\*innenbiografien zieht: Sie (re-)agieren nach ihrer Kontaktaufnahme mit dem Ausland als Initiationspunkt für eine weitere Beschäftigung mit der bildenden Kunst in Indien, wirtschaftlich wie ideell. Das folgende Zitat zeigt, wie KELO um 1980 durch Auslandsaufenthalte in einem westlichen Kunstzentrum einen ersten Zugang zur bildenden Kunst fand. Er führt aus, wie er sein Interesse für eine Tätigkeit im Kunstbereich in Indien professionalisierte. Dabei schildert er die Verbindungen zwischen den Kunstwelten Mumbais und New Yorks. Seine Erfahrungen und Beobachtungen stimmen mit denen der anderen interviewten Akteur\*innen überein, die in Mumbai und Delhi zwischen 1990 und 2017 eine Galerie gründeten oder sich eine andere Tätigkeit im Feld der Kunst aufbauten:

### 3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

I wasn't familiar with the art world in India before I actually started dealing because I lived in New York from the late 60s to the mid-80s. So really my introduction to art happened while I was in the U.S. I was looking at contemporary art over there and it was an interesting time. A lot of things had happened like pop art and all of that and installation was happening you know, so it was quite a fascinating thing.

I got involved through the company that I worked for because so many people who I worked with were part of the art world. Someone worked at MoMA so you got invited. So really it was that kind of an introduction. Then I took some courses in art history because I was more interested and basically it was just something that I enjoyed. I never thought that it would be something that I would work with. (Audiotranskript, KELO 2010: 2)

Nach der Begegnung mit der New Yorker Kunstszene wurde er zunächst Privatsammler für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien („We started looking at art to buy something for ourselves you know, maybe acquire one or two Indian artists.“ Audiotranskript, KELO 2010: 2) Später handelte er privat mit Kunst und nach einigen Jahren professionalisierte er sich als Kunsthändler und Galerist („Through that process, I became interested in the local scene and acquired a few couple of things and also started helping friends and so forth, so I ended up becoming a dealer.“ ebd.). Heute ist er einer der wichtigsten Kunstberater und Galeristen der nationalen und internationalen Kunstwelt für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien, der zudem eine beachtliche Sammlung moderner Künstler\*innen aus Indien sein Eigen nennen kann.

Dieser Prozess, der mit dem Zugang zur Kunst im Ausland beginnt und über die Professionalisierung des dort entfachten Interesses an der Kunstwelt in Indien bis hin zum Aufbau der kommerziellen Infrastruktur für zeitgenössische Kunst geht, fand bei den meisten Interviewpartner\*innen statt. Das Analyseergebnis, dass eine Auslandserfahrung den professionellen Erstkontakt mit der Kunstwelt in Indien initiierte, birgt mehr als den Wunsch von Akteur\*innen, sich auf Basis der Erlebnisse mit ausländischen Kunstwelten mit einer eigenen Tätigkeit in der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien zu professionalisieren. Die Schilderungen derjenigen Akteur\*innen, die ins Ausland gereist waren oder sich mit der Kunstwelt außerhalb Indiens auf andere, meist mediale Art beschäftigt hatten, eröffnen vor allem eine neue Perspektive auf die Praktiken der Translokalisierung und kultureller Verflechtung mit ausländischen Kunstwelten um 1980 und 1990. Als Ergebnis der Interviewanalyse stellte sich nämlich heraus, dass die Möglichkeit, Praktiken einer ausdifferenzierten Kunstwelt im Ausland zu erleben als konstituierend für die Produktion der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien gesehen werden kann. Das praktische Wissen, das die einzelnen Akteur\*innen im Ausland erfahren hatten und mit dem sie nach Mumbai oder Delhi zurückkehrten, machte sie als neue Kunstakteur\*innen handlungsfähig



und war ein Katalysator für den schnellen Aufbau einer Infrastruktur des Kunstmarktes und damit auch der -vermittlung. Ihre inkooperierten Erfahrungen waren maßgeblich daran beteiligt, dass die Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt ein Verständnis der Praktiken und Logik anderer Kunstkulturen entwickelten und dies in ihren eigenen lokalen Kontexten umsetzten.

Beispiele wie das des nachfolgend zitierten Galeristen aus Mumbai zeigen, dass erst durch das persönliche Erleben der Praktiken einer ausdifferenzierten zeitgenössischen Kunstwelt im westlichen Ausland ein Bild dazu entstand, wie es um die eigene Kunstwelt zu Beginn des 21. Jahrhunderts stand:

One and a half years away in England actually opened my eyes, you know, ... I mean to museums, to education and art. To a whole lot of things, because I was really, really interested in art, you know, in looking at art. I was in every Hayward exhibition through that time, I even worked at a gallery there.

So that kind of growth happened, it was a big leap of understanding the other side. One thing you must know: a culture of museums has never happened here, it's not even happening with my children now. So as much as you say you grew up with art and artists, it's still not enough because you're not growing up with going to museums on a Sunday and visiting galleries – that culture just doesn't exist because museums really doesn't exist. They exist, but nobody goes to these, they're like a graveyard. (Audiotranskript, SHOMU 2010: 14)

Das Zitat verrät viel über die Positionierung indischer Kunstakteur\*innen im Zuge der Veränderungen ihrer Arbeitswelt. Die Galeristin schildert anschaulich, wie sehr sich um 1985 die Kunstwelt in Indien von der in London unterschied. Sie erzählt, wie sehr sie als angehende Galeristin davon profitierte, in der Londoner Kunstwelt gelebt und gearbeitet zu haben („Away in England actually opened my eyes [...] to museums, to education, to art.“). Sie nennt es „understanding the other side“ und bezieht dieses neue Verständnis auf ihre Positionierung als Galeristin im eigenen, lokalen Kontext. Den Gegensatz, den SHOMU zwischen der Kunstwelt Indiens und des Auslands aufmacht, macht sie am Begriff der „museum culture“ fest. SHOMU benutzt diesen Begriff, um die Unterschiede zwischen ihrer eigenen und der ausländischen Kunstwelt zu beschreiben, indem sie in London eine „culture of museums“ verortet, die es in Mumbai nicht gebe: „One thing you must know: a culture of museums has never happened here, it's not even happening with my children now.“ Die Galeristin kontrastiert ihren Kunstweltekontext mit der westlichen Museumskultur. Als Grund für die fehlende Museumskultur führt sie zunächst an, „that culture just doesn't exist because museums really doesn't exist“. Im nächsten Satz relativiert SHOMU diese Aussage zur fehlenden Museumskultur und fügt hinzu, dass Museen zwar existierten, aber dass keiner sie besuche, da sie Friedhöfe seien. Die fehlende Unterstützung von öffentlichen Museen und staatlicher Infrastruktur im Bereich der zeitgenössischen Kunst wird von den Akteur\*innen immer dann

herangezogen, wenn es um die Beschreibung und Einordnung ihrer Praktiken geht. Mit dieser Rahmung ihrer Praktiken stellen sie eine Verbindung zwischen der staatlichen Kulturpolitik und ihren eigenen Praktiken bzw. mit dem gesellschaftlichen Teilbereich „Kunstfeld“ her (siehe [Kapitel 3.4](#)).

Wie bereits oben beispielhaft gezeigt wurde, kamen die Akteur\*innen bei ihren Auslandsaufenthalten erstmals mit der dortigen zeitgenössischen Kunstwelt als einem relativ autonomen Teilbereich mit einer ausdifferenzierten, staatlich geförderten Kunstszene in Kontakt. Insbesondere die Vermittlungsakteur\*innen sind mit hohem sozialem Kapital ausgestattet, das als Ressource für das Erreichen und Generieren von Zielen, Kooperationen und Netzwerken zu sehen ist (vgl. Bourdieu 1996: 128–130, Seubert 2009: 162 ff.). Das soziale Kapital, über welches die Kunstakteur\*innen verfügen, wird als individuelle Ressource deutlich, die Individuen dazu befähigt, „bestimmte Ziele zu realisieren, zu denen sie ohne Sozialkapital nicht, oder zumindest nicht so günstig gelangen könnten“ (Seubert 2009: 20). Nach Bourdieu „handelt [es] sich dabei um Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen“ (Bourdieu 1983: 190 f.) und damit nicht jedem offen verfügbar sind, die sie sich aneignen und nutzbar machen will. Die Kunstakteur\*innen setzen es ein, um die zeitgenössische Kunst innerhalb der urbanen Zentren Indiens zu fördern, und für die Gesellschaft und die globale Kunstwelt außerhalb Indiens sichtbar zu machen und Kooperationen einzugehen. Soziales, ökonomisches und kulturelles Kapital lassen sich ineinander übersetzen bzw. bedingen sich gegenseitig. Damit nutzen sie ihre persönlichen Ressourcen und Privilegien, um sich in der indischen Kunstwelt einen Namen zu machen und Anschlussfähigkeit an die globale Kunstwelt zu erlangen.

Die wenigen unter den Akteur\*innen, die selbst keine Auslandserfahrung haben, wurden jedoch auch in den urbanen Zentren Indiens durch Praktiken der ausländischen Kunstwelt beeinflusst. Sie berichten davon, wie einflussreich die Kulturinstitutionen des Westens, z. B. Max Mueller Bhavan (Goethe Institut) oder das British Council, gewesen seien. Ein Akteur aus Mumbai erinnert sich, dass er einmal pro Woche gemeinsam mit seinen Freund\*innen in die Stadt kam, um sich in den Bibliotheken des British Council oder des Max Mueller Bhavan zu treffen. Dort tauschten sie geliehene Bücher aus und zogen weiter in die Jehangir Art Gallery, die Pundole Gallery oder die Chemould Gallery:

We grew up in the western suburbs, and once in a week used to come to town. Town is where we had all the libraries and all the galleries. So as I said before, it was a moment when you went to British council and the American library, the Max Mueller Bhavan, to exchange the books you wanted ... and then after Max Mueller Bhavan we went to Jehangir Art Gallery and to all the other galleries around, like to Pundole and Chemould, which was above Jehangir.

That was a very exciting introduction to something that seemed that had the potential to liberate art. Last night, when Nalani spoke about the 1992

### 3.3 Soziales Kapital privatwirtschaftlicher Kunstakteur\*innen

performance at Max Mueller Bhavan, I remember being in the audience that day and sort of trying to understand whether this can be called theater or this can be called art. (Audiotranskript, STANGA 2010: 1)

STANGA ist einer derjenigen Akteur\*innen, der\*die keine finanziellen Ressourcen für einen Auslandsaufenthalt hatte, jedoch die ausländischen Kulturinstitutionen in Mumbai nutzte, um sich mit Gegenwartskultur zu beschäftigen. Viele Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt, besonders die Kritiker\*innen und Künstler\*innen erzählen in persönlichen Gesprächen, wie sie sich am British Council, in der Alliance Française oder am Max Mueller Bhavan zu den Diskursen und Kulturprodukten der jeweiligen Länder informierten. Ihre Berichte zeigen, dass es damals keine Orte zur Information für diejenigen gab, die nicht ins Ausland reisen konnten, um sich dort durch Studium oder Arbeit in der Gegenwartskultur weiterzubilden, als die ausländischen Orte der Wissensproduktion.

Daher sind diese Akteur\*innen eine spezielle Gruppe von Individuen, die zwischen 1970 und 2010 die Möglichkeit nutzten, sich im In- und Ausland in zeitgenössischer Kunst nicht nur ausbilden zu lassen, sondern sie auch kennenzulernen – vor Ort oder vermittelt über ausländische Kunstinstitutionen. Sie gehören zum kleinen Kreis einer Bildungselite, die in den urbanen Zentren Indiens lebt und arbeitet. In der Gruppe der Akteur\*innen geben sich vor allem die Künstler\*innen und Kritiker\*innen sehr reflektiert und kritisch ob ihres eigenen, privilegierten Status in der indischen Gesellschaft: Auch wenn sie selbst Teil der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien sind, ist ihnen die Diskrepanz bewusst, die zwischen der Welt der zeitgenössischen Kunst und der Welt der weniger gebildeten und vermögenden Schichten besteht. Dennoch sprechen sich diese Akteur\*innen dafür aus, dass die zeitgenössische Kunst in Indien einen höheren Stellenwert bekommen sollte:

Although I realize that India has other problems to solve, I still think we do not cultivate contemporary culture in India ... our priorities are different, it is still a developing nation in the end of the day ... India is lucky to have a middle class, but art, of course, is not on every person's agenda as things to look at. (BANDRALF 2010: [00:08:16–4])

Auf meine Nachfrage zum Verhältnis zwischen der neuen Mittelschicht und dem Wandel der zeitgenössischen Kunstwelt in den urbanen Zentren Indiens hin stellte ein Akteur in Mumbai eine Verbindung zwischen dem allgemeinen Wachstum des globalen Kunstmarkts und der wachsenden sozialen Ungleichheit durch die ungerechte Verteilung von Reichtum her: Einerseits nehme die Ungleichheit zwischen dem Globalen Süden und dem Globalen Norden ab, was man an der Kunstmarktentwicklung durch das schnelle Anwachsen der

indischen und chinesischen Märkte gut erkennen könne. Andererseits nehme aber die Ungleichheit in Indien und China in der Gesellschaft zu:

Contemporary art depends on inequality. Have you heard of these things called Gini coefficient? They are measures of inequality in a society. Their graphs which essentially tell you about their degree of inequality -- they can tell you about different things but they are mainly used to two degrees of inequality, right.

There is also a world Gini coefficient which measures inequality between nations. So that has had the reverse effect because around 1970 very, very few nations like the US, Japan and the OECD controlled most of the world's wealth right. As against India, China and all whichever.

Now, obviously India and China and all of Asia particularly has risen quite a bit. So the world Gini coefficient has decreased but within individual -- so let's say world inequality between nations have generally decreased apart from Africa but inequality within each of those nations has generally increased.

So what you see is on the one hand the globalization of the market which is caused by the imbalances in the world decreasing and so there is a greater spread across the world, but at the same time in each of these individual nations inequality has greatly increased which allows a few wealthy collectors to collect this sort of art. So that is really my explanation for why art has boomed so much in the last whatever it is, 20 years. Since 1990 really, from that period. (Audiotranskript, SKADEL 2010: 28–29)

Grund für das Boomen des zeitgenössischen Kunstmarkts ist für ihn einzig und allein die soziale und ökonomische Ungleichheit, die sich zum Zeitpunkt der Befragung in Indien stark im Wachstum der Oberschicht seit 1990 zeigt: „If there is one reason for the art market, and the contemporary art market booming so much in one word it is inequality. Simple.“ (Audiotranskript, SKADEL 2010: 28–29)

Beide Aussagen deuten darauf hin, dass viele Akteur\*innen trotz ihrer privilegierten Stellung in der Gesellschaft einen kritischen Blick auf gesellschaftliche und wirtschaftliche Zusammenhänge haben. Da die Zitierten zur Gruppe der Kritiker\*innen und Kurator\*innen zählen, also Akteur\*innengruppen angehören, die eher einem linken Gesellschaftsspektrum zuzuordnen sind, überrascht dies nicht. Was allerdings überrascht, ist die Bedeutungslosigkeit, die die Akteur\*innen der neuen Mittel- und Oberschicht für das künstlerische Feld zuschreiben. Anders als in Zeitungsartikeln und Studien<sup>36</sup> suggeriert, sieht eine etablierte Galeristin

---

36 Laut einer Studie von McAndrew (2011) verschiebt sich der weltweite Reichtum immer deutlicher in den östlichen Teil der Welt: For the first time in history, the size of the KNWI Population in the Asia-Pacific Region was the same as in Europe, growing 31 % over 2009 to reach \$9.7 trillion (versus Europe's \$9.5 trillion) (McAndrew 2011: 81). Für Indien wird im Jahr 2010 eine positive Wachstumsrate des BIPs von 9,7 %, im Jahr 2011

keine Kund\*innen, die aus der neuen Mittel- oder Oberschicht kommen und die bedeutender Teil der Kunstwelt in Indien geworden seien. Sie deutet an, dass es im Unterschied zu 1930 und 1940 zwar viel mehr Künstler\*innen aus der Mittelschicht gebe, der soziale Status derjenigen, die Kunst betrachten und kaufen, habe sich seit dem Prozess der wirtschaftlichen Liberalisierung ab 1990 jedoch kaum verändert:

The viewership of the Indian art scene has not fundamentally shifted throughout this period of let's say, late 90's through to 2010. The idea of the new involvement of the middle class taking interest in the cultural life and art – I've not seen that.

If so, it has happened outside this gallery because essentially we have been the host to the establishment as defined by the super-elite. It's never been anything else and I can't see it changing any time soon. It's a micro-cosmic kind of a segment of Bombay society that actually turns up – I mean you've seen it with Bodhi – that turns up in galleries.

This new money has just no interest. It's astonishing to me that you would not – as someone who's often studied abroad and come back who even if just left this country, but you been exposed but you wouldn't been more interested in what's going on in your country. It is the same old faces that I've seen since that in 2001 – it's 10 years. (Audiotranskript, BOMTATA 2010: 26)

Auf die Frage, was deren Bedeutung in Indien für die zeitgenössische Kunstwelt sei, erklärte der Großteil der Befragten, dass die neue Mittel- und Oberschicht sehr stark von der Ökonomisierung durchzogen sei und lediglich neue Käufertypen am Rande des künstlerischen Feldes bildeten, die Kunst als Investment sähen. Ein wirkliches Interesse daran, was in der Kunstszene des eigenen Landes aktuell inhaltlich passiere, sei jedoch in der neuen oberen Mittel- und Oberschicht nicht auszumachen. Dies interessiere weiterhin nur einen kleinen, elitären Bereich der Kunstszene, der sich seit der Unabhängigkeit Indiens nicht viel verändert habe.

### 3.4 Kunstvermittlung ohne staatliche Unterstützung

Zwar bestehen staatliche Institutionen, wie beispielsweise die National Gallery of Modern Art, die in Mumbai und Delhi ihre Sitze haben und dem indischen Kulturministerium unterstehen, doch kaum einer der Kunstakteur\*innen hat

---

8,7% und im Jahr 2012 von 8,0% verzeichnet (McAndrew 2011: 84). Generell erfuhr das Pro-Kopf-Einkommen der BRIC-Staaten von 2000 bis 2010 einen rasanten Anstieg des durchschnittlichen Einkommens, in Indien handelt es sich dabei um ein Wachstum von 156%, in Russland waren es sogar 487% (vgl. McAndrew 2011: 85).

hohe Erwartungen an diese Einrichtungen, wenn es um die Förderung von zeitgenössischer Kunst geht. Hier gibt es nur wenige Ausnahmen, wie beispielsweise das 1872 erbaute Dr. Bhau Daji Lad Museum (BDL Museum) in Mumbai, das über die kuratorische Intervention *Engaging Traditions*<sup>37</sup> das staatliche Stadtmuseum mit zeitgenössischer Kunst verbindet und zu einem Treffpunkt der zeitgenössischen Kunstszene in Mumbai avancierte. Diese besondere Intervention gelang sicherlich aufgrund des Umstands, dass das BDL Museum 2003 eine Partnerschaft mit privaten Förderern<sup>38</sup> einging und ist einzigartig in Indien. Auch wenn die National Gallery of Modern Art sich seit 2011 vermehrt mit zeitgenössischen Kunstereignissen schmückt, so bleibt diese Kultursparte vornehmlich in privatwirtschaftlicher Hand. Mit der Gründung der Devi Art Foundation, Indiens erstem Privatmuseum für zeitgenössische Kunst, im Jahr 2008 traten die privatwirtschaftlichen Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt erstmals in der nationalen und internationalen Öffentlichkeit auf. Zwei Jahre später folgte das Kiran Nadar Museum, das wie bereits die Devi Art Foundation eine großflächige Museumsarchitektur zur Präsentation errichtete und sich ebenfalls auf das Sammeln und Ausstellen zeitgenössischer Kunst in Delhi fokussierte. Die 2011 gegründete Galerie Isa im Süden der Stadt Mumbai ist eine weitere Institution, die sich mit der Präsentation von zeitgenössischer Kunst einen Namen machte, da sie zu Beginn ausschließlich Künstler\*innen aus dem Ausland für das interessierte Kunstpublikum ausstellte und verkaufte. Diese drei neuen privaten Räume für zeitgenössische Kunst, die ab 2008, dem Höhepunkt des Booms der modernen und zeitgenössischen Kunst, die indische Kunstwelt erweiterten, werden im Folgenden zur Vorstellung ihrer Praktiken beispielhaft genauer betrachtet.

---

37 „Museum’s curatorial series (...) which encourages contemporary artists to engage with the Museum’s history and collection. Through the series, artists are invited to respond to the Museum’s collection, history and archives, addressing issues that speak directly to the traditions and issues that underlie the founding of the museum, yet evoke the present by challenging orthodoxies and questioning assumptions.“ (Dr. Bhau Daji Lad Mumbai City Museum/about)

38 „For the first time in India, a public-private partnership has been established for the management of a cultural institution. In February 2003, an agreement was signed between the Municipal Corporation Greater Mumbai (MCGM), the Jannalal Bajaj Foundation and the Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (INTACH) to restore and revitalise the Dr Bhau Daji Lad Mumbai City Museum, which was in a derelict condition.“ (Dr. Bhau Daji Lad Mumbai City Museum/exhibitions)

#### Devi Art Foundation, Delhi

Im Jahr 2008 eröffnete in Gurgaon bei Delhi das erste private Museum Indiens, das vor allem zeitgenössische Kunst zeigt: die Devi Art Foundation. Das Privatmuseum wurde von Anupam und Lekha Poddar gegründet und finanziert. Sie stellen hier ihre umfassende Sammlung – sie umfasst circa 7000 Kunstwerke aus Indien, dem Subkontinent und angrenzenden Nachbarregionen – aus. Die Ausstellung ist zweigeteilt, da Lekha Poddar sich vornehmlich auf Kunstwerke der *Bengal School*, der *Progressive Art Group* und Textilkunst sowie der *Folk Art* und *Tribal Art* konzentriert. Ihr Sohn, Anupam Poddar, hingegen kauft zeitgenössische Kunst aus Indien, er ist in Indien einer der ersten Sammler zeitgenössischer Kunst. Für ihn ist zeitgenössische Kunst vor allem Medien- und Installationskunst, Performances und innovative, große Kunstformate, die auf dem Kunstmarkt sonst oftmals keine Käufer\*innen finden.

Die Idee zur Gründung der Devi Art Foundation war Anupam Poddar zufolge, Sammler\*innen und Kunstinteressierten der Region ein Vorbild für das Sammeln und die Beschäftigung mit Kunst abseits des kommerziellen Mainstreams zu sein:

We have tried to focus our attention on work such as new media, sculptural and video installations that have not been a part of the mainstream art market and sensitize people to these mediums. I would also like to imagine that by opening up the collection for a larger audience, I am encouraging other collectors in the region, to do the same. (Poddar, zitiert in Ahuja 2008: 28)

Als weitere Motivation für die Gründung nennt Poddar Bildung und Wissensproduktion zur zeitgenössischen Kunst. Er führt an, dass zeitgenössische Kunstwerke einen Ort bekommen sollten, an dem sie besonders für junge Menschen zugänglich und diskutiert werden können:

So that the younger generation is interested in contemporary art from an early age, we have the education and outreach programs that will get children to see the exhibitions and talk about their experiences with the works. By getting them to see this right from school days, we hope to have a much more involved, younger audience, which I think is really important for contemporary art. (Poddar, zitiert in Art Asia Pacific 2008: o.S.)

Poddar führt weiter aus, dass er durch die Errichtung eines öffentlichen Museums für zeitgenössische Kunst die „over-commercialization of the contemporary art scene on the subcontinent“ (Poddar, zitiert in Art Asia Pacific 2008: o.S.) eindämmen möchte.

Die Devi Art Foundation veranstaltete in den ersten Jahren nach der Gründung große kuratierte Überblicksausstellungen zu Themen der zeitgenössischen

Kunst, produzierte Kataloge und lud zu Vernissagen<sup>39</sup> und Finissagen ein. Sie unterstützte darüber hinaus neue Kunstprojekte junger aufstrebender Künstler\*innen finanziell. Die Devi Art Foundation war das erste öffentliche Museum in Indien, das sich mit zeitgenössischer Kunst aus Südasien und Iran beschäftigte. Die zeitgenössische Kunstszene erhielt dadurch einen Ort, der die in kurzer Zeit entstandene Infrastruktur um ein zeitgenössisches Museum bereicherte, über das in Print- und Onlinemedien viel geschrieben wurde. Ausstellungen wurden in Kooperation mit wissenschaftlichen Institutionen gehalten, und Galerist\*innen erhielten im Inland einen Ort, an dem sie ihre Künstler\*innen ausgestellt sehen wollen. Dass das erste Museum für zeitgenössische Kunst in Indien von einer vermögenden Kunstsammlerin und einem vermögenden Kunstsammler gegründet wurde, passt in das Narrativ des indischen Kunstmarktthypes und muss kritisch betrachtet werden.

Die Gründung der Devi Art Foundation zeugt von einem hohen Einsatz an sozialem Kapital, das sich aus ökonomischem und kulturellem Kapital zusammensetzt. Zu Beginn schien die Devi Art Foundation Kunst als Mittel der Inklusion und Partizipation zu sehen und richtete Ausstellungen aus, die diese Annahme bestätigten. Die sorgfältig recherchierten und kuratierten Ausstellungen trugen dazu bei, dass sich Künstler\*innen, Kritiker\*innen oder Kurator\*innen als Teil eines neuen gesellschaftlichen Bereichs sahen, der auch bei indischen Kunstakteur\*innen Anerkennung fand. Indem sich die Devi Art Foundation wie ein Museum gibt, das Kunst nicht nur sammelt und präsentiert, sondern auch in Zusammenarbeit mit Kunsthistoriker\*innen erforscht, erhielt Delhi einen neuen Raum für zeitgenössische Kunst – ein Raum der Wissensproduktion und damit auch der Bildung. Dieser wurde nicht nur translokal in Indien, sondern auch innerhalb der globalen Kunstwelt schnell bekannt.

Feldstein (1991) und Velthuis (2011) weisen auf die Rolle des Museums als Ort der Bildung und der Bewahrung in der Kunstwelt hin. Museen haben nicht nur den Auftrag, bedeutende Kunstwerke für die Gesellschaft zu bewahren, sondern auch über Kunstgeschichte, die unterschiedlichen Bedeutungen sowie die Inhalte und Ästhetiken von Kunstwerken wissenschaftlich zu informieren. Die Existenz eines zeitgenössischen Museums bedeutet, dass vor Ort kulturelles Kapital produziert wird, und die Infrastruktur einer Kunstwelt an Prestige gewinnt. Frey und Meier (2011) bezeichnen dies als „prestige value: people derive utility from knowing that the cultural supply in their city or region is highly valued by persons living outside“ (2011: 403). Die Devi Art Foundation schuf damit für die zeitgenössische Kunstwelt in Indien und ihre sich schnell

---

39 Mein erster Besuch der Devi Art Foundation fand 2009 statt.



professionalisierende Infrastruktur einen *Prestige Value*. Sie positioniert sich als erstes indisches Kunstmuseum für zeitgenössische Kunst und produziert mit ihren Praktiken des Sammelns, Ausstellens und Publizierens zeitgenössischer Kunst kulturelles Kapital.

Dass es Privatmuseen bedarf, um den Kunstmarkt zu regulieren, ist ein Paradox und verweist auf die Frage nach der Funktion von Kunst und der Autonomie von Kunst. Die Verbindung von privatem Geld, Kunst und Bildung wird im Rahmen einer Ausstellung thematisiert, die die Devi Art Foundation mit Wissenschaftler\*innen und Studierenden der Jawaharlal Nehru Universität in Delhi mit dem Titel *Where in the World* ausrichtete. *Where in the World* war der erste künstlerische Ausdruck der besonderen Stimmung in der zeitgenössischen indischen Kunstwelt um das Jahr 2008. Die Ausstellung fand zu einer Zeit statt, in der durch den Erfolg der zeitgenössischen Kunst im In- und Ausland eine nie dagewesene Euphorie unter den Kunstakteur\*innen herrschte. Das kuratorische Team fing dieses Stimmungshoch erstmalig ein. In dem kuratorischen Vorwort des Ausstellungskatalogs beschreibt die renommierte Kunsthistorikerin Kavita Singh die Ausstellung als Versuch, „to trace the ways in which art responds to its new audiences and markets; espouses or eschews identity politics; or tries to rise up within or rise above the market“ (Singh 2008: 15). An diesem Zitat wird erkennbar, dass sich mit der Ausstellung darum bemüht wird, die Veränderungen des Kontextes für zeitgenössische Kunst mittels der eben in diesem Kontext entstandenen Kunstwerke zu erfassen und Verbindungen zwischen Kunst, Kunstmarkt und Gesellschaft herzustellen. Diese Rahmung deute ich als einen der ersten selbstreflexiven Momente der neu entstehenden zeitgenössischen Kunstwelt in Indien. In ihr wird die Kunstwelt als Kollektiv erfasst und überdacht, welche Veränderungen in den letzten fünfzehn Jahren eingetreten sind.

Für die Ausstellung befassten sich Professor\*innen der Kunstgeschichte und Studierende der School of Arts and Aesthetics in einem Experiment erstmalig mit der Sammlung der Poddars und arbeiteten anhand der Kunstwerke vier Themen heraus: *Export*, *Outraged*, *Outrageous* und *Uncollectable*. Diese finden sich in den Ausstellungskategorien wieder. In der ersten, *Export*, geht es um Kunstwerke, die das Spiel mit dem Indischsein, dessen Exposition und Export in der zeitgenössischen Kunst aus Indien, ausloten. In der Kategorie *Outraged* sind Kunstwerke zusammengestellt, die um politische Phänomene kreisen. Nicht selten gelten sie als politische Kunst. Die dritte Kategorie, *Outrageous*, subsumiert Kunstwerke, die die Betrachter\*innen schockieren oder zumindest in ihren Sehgewohnheiten stolpern lassen, irritieren oder verärgern können. Die letzte Kategorie, *Uncollectable*, ist dezidiert ironisch zu verstehen, da die Arbeiten, die sie formen, Sammlungsbestände der Poddars sind. Hier finden sich Kunstwerke, die in Form und Inhalt eine Herausforderung für das traditionelle Kunstsammeln sind.

### 3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

Dass die kuratorische Arbeit an einer privaten Kunstsammlung durch den kritischen Blick von außen zwar sehr nötig, aber gleichermaßen problematisch ist, führt die Kunsthistorikerin Shukla Savant (2008) im gleichen Ausstellungskatalog in ihrem Beitrag *Material Means* aus. Darin erklärt sie das zeitgenössische Museum zur Gedächtnisinstanz der Kunstwelt. Diese solle sich durch das Sammeln relevanter Kunstwerke besonders kritisch mit der Kunst der Gegenwart auseinandersetzen. Im Gegensatz dazu stünden die individuellen Bestrebungen eines Privatsammlers, dessen Sammlungstätigkeiten sich durch seinen Geschmack leiten ließen und nicht durch eine gesellschaftsverantwortliche und -kritische Sammlungspraxis (vgl. Sawant 2008: 21). Sie spricht mit der Problematisierung privater Sammlungspraktiken die Mahnung aus, die Praktiken eines Privatsammlers nicht mit denen eines staatlichen Museums zu vergleichen. Trotz ihrer Kritik an den „collector-oriented practices“ (Sawant 2008: 21), zu denen auch die Privatsammlung der Poddars zählt, verweist Savant darauf, dass die Sammlungstätigkeiten von Anupam Poddar ausschlaggebend dafür seien, dass es in Indien überhaupt so viele zeitgenössische Kunstwerke gebe, die genau das abbildeten, für das der Begriff zeitgenössisch steht: großformatige, konzeptuelle, multimediale und kinetische Werke, die sich oftmals der Zuordnung zu einzelnen Genres entziehen:

Having laid bare with a magnifying lens the problems of collector-oriented practices earlier in this essay, it is important to stress in conclusion that in the absence of any meaningful state support and the conservative presence of cultural bureaucrats who control these bodies, but for collections like Devi Art Foundation's, many works we see here would have remained as nebulous ideas rather than taking physical form. (Sawant 2008: 21)

*Where in the World* zeigt zum einen, wie dringlich das Thema „Sammeln und Präsentieren zeitgenössischer Kunst“ für den Diskurs in der zeitgenössischen Kunstwelt Indiens ist. Dabei geht es nicht nur darum, einer künstlerischen und gesellschaftlichen Stimmung Ausdruck zu verleihen. Vielmehr zeigt sich an der Art, wie die Kuratorinnen den eigenen Kontext kritisch reflektierten, wie notwendig solche Orte und Ausstellungen zeitgenössischer Kunstwerke waren, um Künstler\*innen, Galerist\*innen, Sammler\*innen, Kurator\*innen und Kritiker\*innen vor Augen zu führen, was in den zehn Jahren zuvor im Feld der Kunst passiert war. Denn auch damals war es nicht unüblich, dass international gefeierte Künstler\*innen aus Indien weder größere Einzelausstellungen im eigenen Land hatten, noch von indischen Sammler\*innen gesammelt wurden. In einem Interview im Jahr 2008 beschrieb Subodh Gupta an seinem Werdegang die Auswirkungen der fehlenden Sammelpraxis auf die zeitgenössische Kunstwelt:

I am collected more abroad than in India. In India, not many have dared to collect my work. Anupam Poddar is the only one who has had the guts and

### 3.4 Kunstvermittlung ohne staatliche Unterstützung

I would like to say that nobody has bought installations like Anupam has ... If my art is going abroad, it is because people from outside India are the ones who collect it ... But, thank God for the European curator, the Japanese museums – they gave me scholarships, they gave me shows, they helped me establish myself as an artist. If I had been dependent only on India, I would be nowhere! In 1999, the first Fukuoka Triennale took place and invited me. They later collected my work. (The Art News Magazin of India, 2008: 51)

Eine weitere Künstlerin, CONTINGU, die für ihre multimedialen Installationen und interaktiven Kunstwerke bekannt ist, macht für ihren Erfolg das Ausland, genauer die Institutionen des Auslands, verantwortlich. Im Interview beschreibt sie ausführlich, dass sie aufgrund der Art ihrer Kunstwerke, alles kinetische und visuelle Installationen, keine Möglichkeiten hatte, in Indien auszustellen – und das, obwohl sie bereits international bekannt war. Sie gilt seit Mitte der 1990er Jahre als eine der ersten Medienkünstlerinnen des Landes. Sie hat für diese Situation zu Beginn ihrer Karriere noch Verständnis, bedauert inzwischen aber sehr, dass sie nun zwar auf dem Galeriesektor erfolgreich sei, es aber in ihrem Land immer noch keine staatliche Institution gebe, die sie sammle und ausstelle. Auch ihre Karriere wurde durch das Interesse des Auslands bzw. dessen Institutionen vorangetrieben, die in der Lage waren, ihre Installation auszustellen und in den aktuellen Kunstkontext einzuordnen. Der Umstand, dass sie im eigenen Land keine Möglichkeit hatte, sich als Installationskünstlerin ideell zu entfalten, und keine Wertschätzung erfuhr, stimmte die Künstlerin nachdenklich und führte dazu, dass sie sich auch im Jahr 2010 – zu einer Zeit, in der ihre Karriere international in vollem Gange war – als Außenseiterin fühlte; sie war nur an der Peripherie der indischen Kunstwelt sichtbar. Besonders bedauert die Künstlerin, dass bei all ihrem Erfolg aber die ästhetischen und inhaltlichen Nuancen ihrer auf Indien bezogenen Arbeiten im Ausland verloren gehen: „All my major pieces – and I feel heartbroken about that – are not in the country but they are part of it, and need this neighborhood.“ (Audiotranskript, CONTIGU 2010: 2)

#### Kiran Nadar Museum of Art, Delhi

Um 2010 traten immer mehr Privatpersonen mit Projekten, Institutionen und Stiftungen für zeitgenössische Kunst in die Öffentlichkeit. So auch Kiran Nadar, die mit dem Kiran Nadar Museum of Art (KNMA) in Delhi eine bedeutende Kunstinstitution für Indien und den Subkontinent errichtete und durch fundiertes Kuratieren und Vermitteln der Ausstellungen zu einer neuen Wissensstätte der modernen und zeitgenössischen Kunst avancierte. Das KNMA wurde 2010 gegründet, stellt Nadar Privatsammlung und Leihgaben aus und ist zwischenzeitlich das bekannteste und bedeutendste Privatmuseum, das auch international

### 3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

Beachtung findet. Wie die Poddars baute Nadar über Jahre hinweg eine große Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien und dem Subkontinent auf, die sie der Öffentlichkeit an zwei unterschiedlichen Orten zugänglich machte: Die Ausstellungen finden im Süden Delhis im wohlhabenden Wohnviertel Saket statt. Ein weiterer Sammlungsstandort mit weitläufiger Ausstellungsfläche liegt in Noida. Nadar betont sowohl auf ihrer Internetseite wie auch auf Veranstaltungen, wie wichtig es für die Kunstwelt in Indien sei, Sammlungen moderner und zeitgenössischer Kunst sowohl in Institutionen als auch öffentlich zu zeigen:

Though the idea of opening a private art museum occurred with the intention of sharing my art collection with the larger public, I was also acutely aware of the existing dearth of institutional spaces that could bring visibility to modern and contemporary art from India and the subcontinent. (Kiran Nadar Museum of Modern Art: o.S.)

Bei Nadar geht der Anspruch, die Öffentlichkeit Delhis zu erreichen, sogar soweit, dass sie sich nicht davor scheute, ihr Museum in eine große, zentrale Luxus-Shopping-Mall in Saket zu verlegen und dort Ausstellungen und Kunstevents zu veranstalten. Besucher\*innen schätzen die zentrale Lage und die Einbettung von Kunst in den Alltag beziehungsweise in ihr Freizeitverhalten, was zu viel Publikum bei Vernissagen führt. Das Museum hat sich neben dem Sammeln und Bewahren von zeitgenössischen Kunstwerken der Produktion und Vermittlung von Wissen über Kunst verschrieben. Schwerpunkt der Museumsarbeit liegt auf der Bildung einer kunstinteressierten und -informierten Öffentlichkeit:

KNMA aspires to become a place for confluence, through its curatorial initiative and exhibitions, school and college workshops, art appreciation discourses, symposiums and public programs. It is focused on bridging the gap between art and the public and fostering a museum-going culture in India. In order to activate the museum as a site for visual and intellectual dialogue, the museum aims to develop innovative programs that seek active collaborations from artists as well as the public. (Kiran Nadar Museum of Modern Art: o.S.)

Zum jetzigen Zeitpunkt sind Aussagen über den Erfolg von Nadars Anliegen, Wissen über zeitgenössische Kunst zu vermitteln, verfrüht und bedürfen einer eigenen Forschung. Fest steht jedoch, dass das KNMA eines der wenigen zeitgenössischen Privatmuseen ist, deren Outreach-Programme Substanz haben und die mit ihrem Aufgabenspektrum staatlichen Museen zuzuordnen wären (vgl. Rajendran 2016: 359). Die Sammlerin unterstützt mit zahlreichen Ankäufen die junge und etablierte Kunstszene in Indien und Südasien. Seit einigen Jahren erwirbt sie darüber hinaus auch Werke international bekannter Künstler\*innen. Kiran Nadar tritt bei vielen Kunstereignissen innerhalb Indiens als Sprecherin

auf und sitzt in unterschiedlichen Kunstkomitees im In- und Ausland. Anders als die Devi Art Foundation, die zwar mit viel Aufsehen und Motivation eröffnete aber deren Ausstellungen immer unregelmäßiger geworden sind, wird Kiran Nadars Museum – und damit ihre Visionen und ihre Praktiken zur Vermittlung von Wissen über zeitgenössische Kunst in Indien – als Instanz und als Expertin für diese Wissensvermittlung anerkannt.

Nadar trat im Jahr 2014 besonders positiv in der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien hervor, als sie der Künstlerin Nalini Malani ihre erste Retrospektive im eigenen Land ermöglichte. Unter dem Ausstellungstitel *You Can't Keep Acid in a Paper Bag* präsentierte das KNMA das umfassende künstlerische Schaffen der renommierten Künstlerin, das sich über den Zeitraum von 1969 bis 2014 erstreckte. Malani hatte zuvor bereits wiederholt international ausgestellt. Diese Erfahrung machten und machen sehr viele international anerkannte Künstler\*innen aus Indien: Erst nachdem sie im Ausland erfolgreich waren, kommt es in Indien zu umfassenden Überblicksschauen zur Entwicklung ihrer Kunstpraxis, wenngleich mit einiger Zeitverzögerung. Shilpa Gupta, Subodh Gupta, Gigi Scaria, oder Ranbir Kaleka gehören zu den Künstler\*innen, die lange warten mussten, bis die zeitgenössische Kunstwelt in Indien so weit war, ihnen eine Retrospektive im eigenen Land zu ermöglichen, obgleich alle bereits im Ausland erfolgreich waren. Dies kommt seitens der Akteur\*innen nicht nur in den mit mir geführten Interviews zur Sprache. Der Missmut darüber, dass zeitgenössische Künstler\*innen aus Indien erst im internationalen Ausland entdeckt und gefördert werden, bevor sie ihre Kunstwerke im eigenen lokalen Arbeits- und Lebenskontext zeigen können, zeigte sich insbesondere bei meinen Beobachtungen im Feld. Interessant ist, dass mit dem Missmut über die Schwäche der Infrastruktur der Kunstwelt in Indien nicht nur Kritik an der Dysfunktionalität der kommerziellen und inhaltlichen Kunstvermittlung geübt wird. Sichtbar wird auch, dass die indischen Kunstakteur\*innen – und hier besonders die Künstler\*innen, der Verankerung ihres Schaffens und ihrer Werke in der indischen Kultur einen sehr großen Stellenwert beimessen.

#### Galerie Isa, Mumbai

Ein aktuelles Beispiel für die Handlungsmotivation und -fähigkeit von Individuen, etwas ohne institutionelle, staatliche Unterstützung zu verändern, ist der Kunstsammler Ashwin Thadani. Er gründete 2011 in Mumbai die Galerie Isa mit dem Anliegen, zeitgenössische Kunst aus dem Ausland nach Mumbai zu holen und dort zu präsentieren und zu verkaufen. Bis vor wenigen Jahren war es schwer für Sammler\*innen oder Kunstinteressierte, sich zeitgenössische Kunst vor Ort anzusehen und zu erwerben, die außerhalb Indiens bzw. im internationalen

Kunstheld produziert worden war. Zwar gab es ausländische Kulturinstitutionen wie das Max Mueller Bhavan oder das British Council, die die zeitgenössische bildende Kunst ihrer Herkunftsländer in Indien präsentierten. Museen oder andere öffentliche Institutionen, die sich darauf spezialisierten, zeitgenössische Kunst aus dem Ausland zu präsentieren und in die dortigen Praktiken und Diskurse einzuführen, gab es zum Zeitpunkt der Gründung von Galerie Isa jedoch kaum. Galerie Isa war die erste kommerzielle Galerie mit dem Programmfokus, Kunstwerke auszustellen und anzubieten, die bereits im Ausland erfolgreich war und nun in die indische Gesellschaft bzw. Kunstwelt eingeführt wurde.

Angesichts dieser Leerstelle und der Erfahrung, dass man ins Ausland fahren musste, um zeitgenössische Kunst zu betrachten und zu kaufen, die nicht aus Indien stammt, erschuf Thadani einen Ort (im Stadtteil Fort im südlichen Mumbai), an dem sich die Kunstwelt in Mumbai und Delhi ausschließlich mit „nichtindischer“ internationaler zeitgenössischer Kunst auseinandersetzen konnte. Auch wenn die Galeristin Ranjana Steinrücke (Galerie Mirchandani + Steinruecke) und das Geschwisterpaar Amrita und Priya Jhaveri (Jhaveri Contemporary) mit der gelegentlichen Inklusion zeitgenössischer Kunst aus dem Ausland Pioniere auf diesem Gebiet waren, so ist Galerie Isa die erste Kunstorganisation, die sich dem Ziel, internationale zeitgenössische Kunst in Indien zu präsentieren und zu verkaufen, programmatisch verschrieben hat.

Thadani gelang es in enger Zusammenarbeit mit internationalen Künstler\*innen und Galerist\*innen, seine Galerie zur ersten Anlaufstelle für den Erwerb und Ausstellungen zeitgenössischer internationaler Kunst in Indien werden zu lassen. Meine teilnehmenden Beobachtungen zur Positionierung der Galerie Isa, die ich seit ihrer Gründung 2011 begleite, lassen die Annahme zu, dass das Interesse für „nichtindische“ Kunst innerhalb Indiens deutlich angestiegen ist: Die Ausstellungen sind gut besucht, und der Käufer\*innenstamm wächst beständig, nicht nur in Mumbai und Delhi, sondern auch in Südasien. Besonders der alljährliche Messestand der Galerie Isa in Delhi ist aufgrund der ungewohnten Ästhetik, Materialien und Formate für das Publikum stets ein Besuchermagnet. Auch die Verkäufe – auch aus dem hochpreisigen Segment –, die Thadani nach Ausstellungen in Mumbai und auf der IAF in Delhi verzeichnete, und die Reaktionen und Fragen von Besucher\*innen seiner Galerie und seines Messestandes zeigen das wachsende Interesse indischer Sammler\*innen, Käufer\*innen und Interessierter am Betrachten und Besitzen von internationaler Kunst. Wie ich während meiner Aufenthalte in Mumbai und Delhi in den Jahren 2011, 2015, 2017 und 2018 feststellen konnte, waren es besonders die Ästhetik, die technische Versiertheit und die unbekannte Formensprache der von Thadani ausgestellten Kunstwerke, die für Verblüffung und Faszination bei den Betrachter\*innen sorgten.

Auch wenn sich die Anfangsphase der Galerie Isa hinsichtlich der Akzeptanz anderer etablierter Galerist\*innen in Delhi und Mumbai nicht reibungslos

gestaltete,<sup>40</sup> fühlte sich Thadani mit seinem Programm nach knapp fünf Jahren Galerielaufzeit in Mumbai und Delhi akzeptiert: Er wurde von dem renommierten Fachmagazin *Art India News Magazine* als Neuzugang der Galerist\*innenszene in Mumbai porträtiert und seine Ausstellung *In and Out of Time* mit Idris Khan, Adrian Ghenie und Michael Kunze war 2016 Teil des *Collateral-Events*-Programms des Mumbai Gallery Weekends. Dies ist deswegen bemerkenswert, da es sich beim Mumbai Gallery Weekend um einen Zusammenschluss etablierter Galerist\*innen im südlichen Mumbai handelt, die einmal jährlich ein Galeriewochenende veranstalten. Neben Ausstellungen gibt es Führungen und Gespräche zur Kunst, die das Gesehene kontextualisieren und der Vernetzung von Kunstakteure\*innen in Mumbai dienen. Gegründet wurde das Mumbai Gallery Weekend 2012 mit dem Ziel,

to engage not only existing but also potential collectors and supporters of the arts, in order to broaden the reach and relevance of contemporary art. Since its inception, the Weekend has featured an international level of art and conversation set within an eclectic range of locations across the city. (Tarq 2017: o.S.)

Der Zusammenschluss hoch angesehener zeitgenössischer Galerien, die im Verbund an einem Wochenende im Jahr zu einer Überblicksschau einladen, wirkte nicht nur der Vereinzelung der Galerien in Mumbai entgegen, sondern ermöglichte den Galerist\*innen erstmalig einen Austausch und eine direkte Vernetzung innerhalb eines gemeinsamen Projektes. Damit traten sie nicht nur untereinander in Erscheinung, sondern formten nach außen eine kommerzielle Plattform für zeitgenössische Kunst, deren Anliegen es war, vor allem Sammler\*innen und Förderer\*innen der zeitgenössischen Kunst zu gewinnen.

Auch an dieser kollektiven Praxis von Kunstakteur\*innen wird sichtbar, wie stark der Wunsch nach einem gemeinsamen, organisationalen Auftritt zeitgenössischer Akteur\*innen in der Kunstszene ist, um die Bedeutung zeitgenössischer Kunst in der Öffentlichkeit zu verstärken. Dass die zunächst als Webseite angelegten Informationen über Details des Mumbai Gallery Weekends

---

40 In einem Interview mit mir führt eine Galeristin ihre Vorbehalte gegenüber Neuankömmlingen in der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien wie folgt aus: Ihrer Meinung nach müsse nicht jeder, der Geld besitzt und an zeitgenössischer Kunst interessiert sei, gleich eine Galerie eröffnen. Es gebe auch andere Arten der Unterstützung oder Teilnahme am zeitgenössischen Kunstfeld in Indien: „Why do you have to open a gallery? Is that the only way to be connected to art?“ Diejenigen, die mit kommerziellem Interesse am zeitgenössischen Kunstfeld als Akteur\*in einträten, seien Spekulanten („panther“) und damit gefährlich für die Kunstszene (vgl. BIDELELL 2010: 3).

auf eine öffentliche Facebook-Seite<sup>41</sup> verlegt wurden, deutet auf die Erhöhung der Erreichbarkeit kulturinteressierter Menschen und wahrscheinlich auch auf Menschen jüngerer Alters hin. Aufschlussreich ist auch, dass in der Liste der teilnehmenden Galerien und Ausstellungsorte seit 2017 auch Museen und nichtkommerzielle Galerien aufgeführt werden. Dazu zählen renommierte Ausstellungsorte und Institutionen wie das Max Mueller Bhavan und das NGMA. Auch hier zeigt sich, wie sehr die kommerzielle Galerieszene in Mumbai darum bemüht war, eine zeitgenössische Infrastruktur für Kunst zu schaffen, die sogar die staatlichen und nichtkommerziellen, renommierten Kunstinstitutionen einschließt. Ihre Handlungsfähigkeit ersetzt die Funktionen von Institutionen oder nähert sich ihnen an – Institutionen, die zeitgenössischer Kunst eine Infrastruktur und damit Orte und Räume bieten sollen, um kulturelles und symbolisches Kapital zu produzieren und akkumulieren. Durch den Erfolg der Privatmuseen in Indien reagierten auch die wenigen staatlichen Museen auf die Veränderungen der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien. Ihre Reaktion auf die beschriebenen privatwirtschaftlichen Praktiken ist aus Sicht der bisherigen Beteiligung des Staates am zeitgenössischen Kunstbetrieb bedeutend und wird in der Ergebnisinterpretation im Fazit und Ausblick des Buches aufgegriffen.

Zur Abwesenheit staatlicher Unterstützung für zeitgenössische Kunst besteht unter den Akteur\*innen eine eindeutig vorherrschende Ansicht: Sie alle benennen die Präsenz des Staates in der zeitgenössischen Kunstszene als sehr schwach bzw. absent. Gerade vor dem Hintergrund, dass das Max Mueller Bhavan Institut sich im Bereich der zeitgenössischen Bildenden Kunst an den Standorten Delhi und Mumbai besonders engagiert und der Kunstszene hilft, ihre künstlerischen Positionen zu präsentieren und zu vermitteln, bedauern die Akteur\*innen, dass es dem Staat nicht gelingt bzw. dieser nicht daran interessiert ist, institutionelle Infrastruktur für zeitgenössische Kunst aufzubauen. SHOMU (vgl. Audiotranskript, 2010: 32) beschreibt beispielsweise, dass es zwar staatliche Institutionen in der zeitgenössischen Kunstwelt gebe, diese aber bei weitem nicht ausreichend seien, um die Szene auch professionell und nachhaltig zu unterstützen. Mit dem Ausdruck „a culture of museums“ (ebd.) bezieht sie sich auf die Vorstellung einer Museumskultur, die es schafft, Kunst in einen sozialen und kunstgeschichtlichen Kontext zu stellen und die darauf ausgerichtet ist, dem künstlerischen Schaffen der Bevölkerung einen angemessenen und wertschätzenden Präsentationsort und Diskussionsraum zu geben. Im Bereich der zeitgenössischen Kunst übernehmen diese wichtige Aufgabe in Indien zumeist die

---

41 Auf der Facebook-Seite des Mumbai Gallery Weekends werden die Ausstellungen der einzelnen Galerien angekündigt und auf Termine hingewiesen.



internationalen Kulturinstitute, vor allem das Max Mueller Bhavan Institut: „Der Fokus der Goethe-Institute in Indien liegt auf der Vermittlung zeitgenössischer Kunst. Das Institut gibt damit insbesondere den zeitgenössischen Künstlern ideale und finanzielle Unterstützung, die sie in ihrem eigenen Land nicht bekommen.“ (Hampel 2015: 73) Besonders für den Kontext der Wissensproduktion und Kunstvermittlung stellen die Akteur\*innen fest, dass es zwar einige wenige Institutionen gebe, die sich mit moderner und zeitgenössischer Kunst beschäftigten, sie reichten aber jedoch bei weitem nicht aus, um die zeitgenössische Kunstwelt zu repräsentieren und zu unterstützen:

We do not really have existing institutions, and we do not have the reinventing of existing institutions. A place like the NGMA: The government is not doing anything, those people who are involved are not interested for a whole host of reasons. So it becomes a kind of a problem. (Audiotranskript, STANGA 2010: 5)

Da sich die indische Regierung nicht für das Fördern, Ausstellen, Bewahren und Erforschen zeitgenössischer Kunst interessiere, wenden sich Kulturschaffende an andere, oftmals ausländische oder privatwirtschaftlich organisierte Institutionen. Dies bezeichnet STANGA als Problem, das dazu führe, dass weiterhin keine „national art culture“ (Audiotranskript, STANGA 2010: 5) aus Mitteln der indischen Kulturpolitik aufgebaut werden könne. Eine andere Akteurin, eine aufstrebende Galeristin aus Mumbai, wird in diesem Punkt noch deutlicher. Sie problematisiert die Auswirkungen der Absenz staatlicher Institutionen für zeitgenössische Kunst auf die kulturelle Geschmacksbildung. Sie referiert auf den Bildungsauftrag bzw. die Funktion von Museen, bei der Bevölkerung eine allgemeine Kultursensibilität für die zeitgenössische Kunst auszubilden, und macht deutlich, dass sie dies in den wenigen staatlichen Institutionen in Indien nicht realisiert sieht:

We don't have museums. We don't have a museum so, if you think museums are the places where people will go and see, yes, bus loads of people come to Jehangir Art Gallery. But what do they see over there? My friends outside the art world ask me "What makes you think that what you're showing is what we want to see?" So, on one level, what they see are pretty pictures in Jehangir Art Gallery or things which are – any artists, Sunday painter, can do. ... here am I, saying look at these artists because they've done a solo act in Tate Britain.

So, there's this huge disconnect. And there's no public art sculpture. If there's a public sculpture, the statues are politicians. People in India have started, especially in urban places, has started disconnecting themselves with art. I don't know whether a few lone galleries can bear that.

I don't know. It's nice in Bombay because there's this energy of five, six young galleries next to each other. And, we're trying to do similar kinds of

### 3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

things. So for example, you go to one gallery and you see a moving image and you go to another, and you see another moving image. And then, you see a film and it's okay. That is something that all the galleries are showing: video art, and you are beginning to see a connection. (Audiotranskript, CALDAME 2010: 21)

Dieser Galeristin zufolge sind es innerhalb der indischen Kunstwelt eine Handvoll Galerien, die einen visuellen Diskurs für Gegenwartskunst kreieren und damit *Taste Maker*, d.h. Akteure\*innen sind, die Deutungsmacht haben. Worauf sie anspielt, ist die Gefahr, die *Taste Making* durch kommerzielle Galerien im Kontext der abwesenden marktunabhängigen Institutionen für die Autonomie der Kunst mit sich bringt: Wenn es hauptsächlich Galerien sind, die zeitgenössische Kunst aussuchen und ausstellen, ist zu berücksichtigen, dass die Auswahl oftmals mit kommerziellen Aspekten verknüpft ist und nur eingeschränkt der Kanonbildung zur zeitgenössischen Kunst dienen kann.<sup>42</sup> Die latente Kritik der Galeristin und anderer befragter Interviewpartner\*innen an der Übermachtstellung der „Kunstgalerie“ macht deutlich, dass die Mehrzahl der privatwirtschaftlichen Akteur\*innen kritisch mit ihrer eigenen Rolle als *Taste Maker* umgehen. Dass sie sich die Existenz von staatlichen Institutionen im Feld der Kunst wünschen, kann sicherlich kritisch gesehen werden, wenn man ihnen unterstellt, dass sie staatliche Praktiken im Kunstbetrieb nutzen, um ihre Geschäftstätigkeit zu unterstützen.

Meine langjährigen Beobachtungen im Feld widersprechen jedoch dieser Lesart. In den Gesprächen, die wir führten, wurde der Wunsch, marktferne Zugänge zur zeitgenössischen Kunst zu generieren, nicht wiederholt geäußert, um ihr eigenes Unternehmensmodell zu unterstützen – darauf sind auch die meisten der etablierten Galerien zumindest finanziell nicht angewiesen. Vielmehr sollen staatliche Institutionen in ihren Augen als Gegengewicht zum Kunstmarkt agieren und eine breitere Masse für ein zeitgenössisches Kunstverständnis mobilisieren. Das Phänomen der Kunstvermittlung durch staatliche und private Akteur\*innen rekuriert auf zwei unterschiedliche gesellschaftliche Funktionsweisen von Kunst bzw. im weiteren Sinne von Kultur. Kunst kann auf zweierlei Arten für die Gesellschaft wirken. Sie kann entweder als Mittel der Integration, Partizipation und Zugehörigkeit fungieren oder ein Mittel der Exklusion und Distinktion sein. Zugang zur Kunst kann also einerseits dazu führen, dass Menschen Gesellschaft mitgestalten und sie als partizipatives Element sehen (vgl.

---

42 Darunter fallen z.B. Auswahlkriterien wie: Gibt es einen Markt (bei unbekanntem Künstler\*innen)? Stimmt das Verhältnis zwischen Nutzen und Aufwand in puncto Ausstellungskosten?

Fuchs 2007: 57). Diese Aufgabe sollen nach allgemeiner Auffassung staatliche Kunstakteur\*innen wie Museen übernehmen. Zum anderen kann diese Partizipationsmöglichkeit auch ausschließend und distinktiv wirken und nach Bourdieu ein ungleiches soziales Machtgefälle bzw. soziale Ungleichheit bestärken, insbesondere dann, wenn soziale Ungleichheit durch Verbindungen mit anderen Kapitalien wie kulturellem oder ökonomischem Kapital, verstärkt wird (vgl. Seubert 2009: 11). Private Akteur\*innen des Kunstfelds sind oft mit letztgenannten ausgestattet, was ihre Praktiken oftmals als distinktiv wirken lässt.

Die Analyse zeigt, dass Galerist\*innen und Sammler\*innen in Indien beginnen, öffentliche Räume für zeitgenössische Kunst zu errichten und dort neben dem Kunsthandel auch die Wissensvermittlung über Kunst stark in den Vordergrund stellen. Diese Beobachtung bestärkt die Annahme, dass die Funktion von zeitgenössischer Kunst in den urbanen künstlerischen Knotenpunkten Delhi und Mumbai weniger eine elitäre, sondern vielmehr eine integrative sein soll. Auch wenn hierzu noch eine gezielte Forschung aussteht, so deuten meine Ergebnisse bereits darauf hin, dass die Akteur\*innen in Indien zwischen 2000 und 2018 aktiv dazu beitragen wollten, eine Kunstkultur zu erschaffen, die eher integrativ als distinktiv auf die indische Gesellschaft wirkt.

Ihre Aussagen und insbesondere ihr Habitus lassen erkennen, dass sie sich einerseits um ihre finanziellen und sozialen Privilegien bewusst sind und diesen gesellschaftlichen Status auch zelebrieren. Andererseits zeugen die Gespräche und Interviews davon, dass sie den Möglichkeitsraum erkannt haben, der sich ihnen um das Jahr 2010 nach der weltweiten Finanzkrise eröffnete, um mit ihren Praktiken entscheidend dazu beitragen zu können, „bestehende Ausgrenzung und Machtverhältnisse, die durch die Medien Kunst und Kultur erzeugt werden, fortlaufend abzubilden oder zu verändern“ (vgl. Gad, 2012: 98, zitiert in Hampel 2015: 85).

Was bis hier deutlich wird, ist, dass die Leerstelle, die die Abwesenheit des Staates in der Infrastruktur der Kunstwelt in Indien geschaffen hat, ab 2000 allmählich von privatwirtschaftlichen Praktiken des Kunstmarkts und der -vermittlung aufgefüllt wurde. Die ökonomische Liberalisierung, Mediatisierung und kulturelle Globalisierung hatten individuellen finanzkräftigen und damit kapitalstarken Akteur\*innen in der Kunstvermittlung einen Möglichkeitsraum eröffnet, in dem sie nun kollektiv eine translokale Infrastruktur und damit ein translokales Netzwerk aufbauten, um zeitgenössische Kunst in der indischen Gesellschaft zu platzieren und zu vermitteln. Um ein vollständiges Bild dieses Phänomens zu erhalten, muss in weiteren Studien kritisch analysiert werden, ob es sich um „brückenschlagende“ (*bridging*) oder „ausgrenzende“ (*bonding*) Praktiken (vgl. Seubert 2009: 81 ff.) handelt, die durch das hohe soziale Kapital der vorgestellten Akteur\*innen ausgeübt werden und Schlagkraft innerhalb der indischen Kunstwelt entwickeln können:

„Brückenbildendes“ Sozialkapital bezieht sich auf soziale Netzwerke, die völlig unterschiedliche Menschen zusammenbringen; „bindendes“ Sozialkapital bringt in einigen Punkten (wie Ethnizität, Alter, Geschlecht, soziale Klasse usw.) ähnliche Menschen zusammen. (Putnam & Goss 2001: 28 f.)

Zum Zeitpunkt der Datenerhebung waren die neuen Kunstinstitutionen in Mumbai und Delhi noch so jung, dass ohne gezielte Analyse weder Aussagen über „brückenschlagende“ noch über „ausgrenzende“ Intentionen bei der Gründung seitens privatwirtschaftlicher Akteur\*innen getroffen werden können. Da es um 2010 jedoch keine etablierten staatlichen bzw. öffentlichen Museen in Mumbai und Delhi gab, kamen die privatwirtschaftlichen Akteur\*innen mit dem Aufbau ihrer privaten Museen und Galerien mehr und mehr der Aufgabe der „kulturelle Bildung und Bewahrung von Kultur“ nach und bauten damit objektiviertes kulturelles Kapital und institutionelles kulturelles Kapital auf. Ob hierdurch soziale und kulturelle Distinktion und damit Abgrenzung oder doch Inklusion erzielt wurde, wird sich noch zeigen.

#### **3.5 Institutionalisierung des (trans-)lokalen Kunstmarkts**

Im Folgenden wird ein Überblick gegeben, wie sich in Mumbai und Delhi ab dem Jahr 2000 eine Infrastruktur des Kunstmarkts entwickelte. Die Rekonstruktion erfolgt auf Grundlage der Aussagen der Akteur\*innen, eigener Beobachtungen und Textdokumente. Insbesondere wird nachgezeichnet, wie sich durch die Praktiken von Kunstakteur\*innen die Infrastruktur des Primärmarkts (Galerien) und des Sekundärmarkts (Auktionshäuser) allmählich immer sichtbarer und translokaler ausbildete. Ziel ist es zu zeigen, welche Bedeutung die Praktiken von Auktionshäusern und Galerien für das Entstehen einer neuen Infrastruktur für zeitgenössische Kunst haben.

Mit dem Fokus auf die Praktiken der Kunstvermittlung wird die dominante Stellung der Akteur\*innen des Kunstmarkts in der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien deutlich und damit argumentativ weiterentwickelt, was in den vorangehenden Kapiteln bereits eingeführt wurde: Sie schaffen Organisationen, Institutionen und Räume, und damit Orte, um kulturelles und symbolisches Kapital zu bilden und zu verleihen. [Kapitel 3.5.1](#) fokussiert auf die Praktiken ausgewählter Galerien und Auktionshäuser in Mumbai und Delhi und beschreibt, wie sich eine professionalisierte und translokalisierende Infrastruktur für moderne und zeitgenössische Kunst bildete. In [Kapitel 3.5.2](#) wird detailliert auf die kunstvermittelnden Praktiken einer organisationalen Kunstakteurin, der Kunstgalerie Bodhi Art, als anschauliches Beispiel für die Translokalisierungs- und Professionalisierungsprozesse in Mumbai und Delhi eingegangen.

#### 3.5.1 Galerien und Auktionshäuser als neue kommerzielle Knotenpunkte

Kommerzielle Galerien und Auktionshäuser sind Organisationen des Kunstmarkts, die ihn zusammen strukturieren. Sie sind Unternehmen, die die Verbindungen zwischen Kunstangebot und -nachfrage herstellen und regulieren (vgl. Shubik 2001: o.S.). Das bedeutet, sie spüren Künstler\*innen auf, repräsentieren ihre Kunstwerke in den eigenen Räumen und vermitteln bzw. verkaufen sie an private und institutionelle Sammler\*innen. Arbeiten sie direkt mit Künstler\*innen zusammen, bilden Galerien den sogenannten Primärmarkt des Kunstmarkts, da sie diejenigen Organisationen sind, die Kunst zum ersten Mal in die Infrastruktur des Kunstmarktes bringen. Somit verbinden sie zwei bedeutende Arbeitsbereiche: die inhaltliche und die kommerzielle Vermittlung von Kunst (Seegers 2014: 136). Sie vermitteln Kunstwerke nicht nur kommerziell durch Verkäufe, sondern auch inhaltlich durch (kuratierte) Ausstellungen, die Kunstwerke bestenfalls in Institutionen, kunstgeschichtlichen und gesellschaftlichen Diskursen und in der Öffentlichkeit platzieren. Sie spielen dadurch eine wichtige Rolle in der Kunstvermittlung, da die Voraussetzung für eine erfolgreiche Galerist\*innentätigkeit ein professionelles Netzwerk im künstlerischen Feld ist, das sich aus Galerien, Künstler\*innen, Sammler\*innen, Kurator\*innen, Kritiker\*innen, Museen oder Medien zusammensetzt (vgl. Velthuis 2011: 30, vgl. Poulsen 2012: 187f).

Auktionshäuser sind neben Galerien wichtige privatwirtschaftliche Organisationen des Sekundärmarkts, die insbesondere im 21. Jahrhundert eine große Rolle für den Kunstmarkt spielen. In Kunstauktionen werden Kunstwerke öffentlich und mit transparenten Preisen an den Meistbietenden im Zuge eines Auktionsverfahrens veräußert. Die Rolle von Auktionshäusern, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts meist darin bestand, Galerien und Kunsthandel mit Kunstwerken zu versorgen (vgl. Hausmann 2014: 25), änderte sich ab den 1970er Jahren dahingehend, dass diese Akteur\*innen im Segment der zeitgenössischen Kunst tätig sind und „direkt und mit wachsendem Erfolg private Sammler und Investoren [ansprechen]“ (Eisenbeis 2002: 370). Damit treten sie neuerdings in Konkurrenz zu Galerien und Kunsthändler\*innen, nicht nur durch Überschneidungen im Tätigkeitsfeld, sondern auch dadurch, dass sie durch die ereignishaft Inszenierung ihrer Auktionen und die Höhe der erzielten Preise besondere mediale Anziehungskraft und Aufmerksamkeit besitzen.<sup>43</sup>

---

43 Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist die Inszenierung eines Vorfalls bei Sotheby's in London, die vom britischen Streetart-Künstler Banksy ausging: Im Oktober 2018 wurde eines seiner gerahmten Bilder für 1,18 Millionen Euro versteigert. Kurz nach der Versteigerung schredderte sich das untere Drittel des Bildes in feine Streifen und wurde somit zerstört. Laut Banksy sollte dies eine Kritik am Kunstmarkt sein. Ironischerweise bzw. der

Der Kunstmarkt für zeitgenössische Kunst aus Indien diente bis zum erfolgreichen Start der KMB im Jahr 2012 als analytischer Zugang für erste wissenschaftliche Annäherungen an die Kunstwelt in Indien (vgl. Studien von Vermeylen (2015), Sooudi (2015, 2016), Roueff (2017) und Velthuis & Baia Curioni (2015)). Erst mit dem großen Erfolg der KMB trat die zeitgenössische Kunst aus Indien weniger als ein reines Marktphänomen, sondern als ein globales Kunstereignis auf, das für sein kuratorisches und ästhetisches Ausstellungenskonzept Anerkennung und große Medienaufmerksamkeit erhielt (siehe [Kapitel 4.2](#)).

In den Interviews und Gesprächen mit den Akteur\*innen, hier insbesondere mit Künstler\*innen, Kritiker\*innen und Galerist\*innen, stellte sich ein ambivalentes Bild zum Kunstmarkt heraus: Zum einen sehen diese ihn als Motor für die Professionalisierung, Translokalisierung und mediale Kommunikation über Kunst. Zum anderen schreiben sie ihm negative, zuweilen sogar destruktive Tendenzen hinsichtlich einer „normalen“ (Audiotranskript, CHIMERINA 2010: 1) Entwicklung der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien zu. Die Verwendung des Wortes „normal“ deutet darauf hin, dass der Akteur die Entwicklung des Kunstmarktes für Kunst aus Indien als gegenteilig oder ungewöhnlich empfunden hat. Dies kann auf die Dominanz des Kunstmarkts bei der Kommunikation über Kunst zurückgeführt werden, was in Indien besonders ausgeprägt stattfand, jedoch allgemein auf die Ökonomisierung der Kunstwelt zutrifft: „Der institutionelle Ausstellungsbetrieb orientiert sich stärker am Markt, korporatives Sponsoring sorgt für eine Neuaufstellung in der Ressourcenbeschaffung, Kunstinvestor/innen lassen die Preise des Kunstmarkts in die Höhe schiessen.“ (Behnke 2012: 189) Der kurzfristige Markterfolg der zeitgenössischen Kunst aus Indien unterstreicht die These, dass der Kunstmarkt auf eine gesteigerte Nachfrage reagierte, die durch renditeorientierte, zumeist im Ausland ansässige, Akteur\*innen hervorgerufen wurde.

Die befragten Akteur\*innen sehen die Entwicklung des Kunstmarktes für zeitgenössische Kunst aus Indien ab 2000 nicht als Zeugnis einer außergewöhnlich guten oder neuen Kunstproduktion Indiens oder als Bestätigung dafür, dass Indien nun einen starken eigenen Markt besitzt. Sie deuten in den Gesprächen und Interviews vielmehr an, dass das rasante Anwachsen und damit der Markt-Hype um die moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien darauf zurückzuführen ist, dass das Interesse der globalen Kunstwelt anstieg und damit als entscheidender Motor für den Wandel ihres Arbeitsfeldes verantwortlich ist.

---

Logik des Kunstmarktes folgend wird das Bild wenige Monate später von der Staatsgalerie Stuttgart unter dem neuen Namen „Love is in the Bin“ als Dauerleihgabe ausgestellt. Die Käuferin hat das Bild natürlich behalten.

#### 3.5.2 Auktionshäuser: Katalysatoren der Wertzuschreibung

Wie sahen die Praktiken von Galerist\*innen und Auktionshäusern konkret aus, die konstitutiv waren für die Entstehung einer Infrastruktur für zeitgenössische Kunst in Indien? Der Fokus der Rekonstruktion liegt auf der Umbruchszeit zwischen einem kleinen nationalen und einem wachsenden, translokalen Kunstmarkt. Die Galerist\*innen der ersten Stunde pflegten mit Künstler\*innen und Sammler\*innen stabile und gut funktionierende Beziehungen und operierten nach einem freundschaftlichen, informellen Prinzip, d. h. sie vertraten Künstler\*innen nicht exklusiv, positionierten sie nicht strategisch, banden sie nicht mit Verträgen an sich. Ihr Publikum war ein kleiner, elitärer Zirkel kunstinteressierter Intellektueller, die mit den Künstler\*innen oder Galerist\*innen befreundet waren und Kunst der indischen Moderne kauften (vgl. Audiotranskript, BERTA 2010: 3). Die Schilderungen eines ehemaligen Privatsammlers und Kunsthändlers und jetzigen erfolgreichen Galeristen aus Mumbai geben einen Einblick, wie der Übergang von einer nationalen in eine translokale Kunstwelt 1990 bis zum Beginn der 2000er Jahre verlief. Die Beschreibungen des Akteurs, KELO, der zuvor Zeit in der New Yorker Kunstwelt verbrachte und nach dem Aufenthalt wieder zurück nach Mumbai ging, rekonstruieren, wie sich ein anfängliches Interesse für zeitgenössische bildende Kunst in eine erste Professionalisierung verwandelte:

Then when I came back here, I decided -- we moved back here in the mid-80s but I decided that I didn't want a job anymore, that I wanted to do something. Definitely work but on my own. I didn't really -- you can say that I made a decision to become involved in art or whatever. We started looking at art to buy something for ourselves you know, maybe acquire one or two Indian artists. Through that process, I became interested in the local scene and acquired a few couple of things and also started helping friends and so forth, so I ended up becoming a dealer.

For many years I continued to do that from home. I had a large home with lots of space so I used to keep an inventory and people would really -- a lot of people remember that time very fondly because they could come at any time. They would even come after dinner and sit and you know have coffee and look at art. They would go around the apartment and pull out things, you know, because there was no formality in the way it was kept or anything. They still remember and say, "Oh now, we have to come to a gallery. It's so organized and you know we can't just pull out things from here and there." So I did that for a few years from the late 80s up to early 90s. (Audiotranskript, KELO 2010: 2)

Das Zitat referiert auf zwei grundlegende Aspekte, die die Zeit der Galeriegründungen in den 1990er Jahre charakterisieren: die Praktik des informellen, familiären Verkaufens und die Bedeutung der Auslandserfahrungen in westlichen

Kunstzentren von Kunstakteur\*innen. KELO schildert, wie die ersten Verkaufspraktiken eines Privatsammlers in den 1980er Jahren aussahen. Gegen Ende der 1980er Jahre sammelte er zeitgenössische Kunst nach dem Vorbild der New Yorker Kunstwelt für sich selbst, in den folgenden Jahren beriet er Freund\*innen beim Kunstsammeln, und zwar innerhalb der eigenen vier Wände, bei einem Abendessen oder Kaffee, oder als Nebentätigkeit bei einem sozialen Event. Erst gegen Ende der 1990er Jahre professionalisierte er das Kunstsammeln und -beraten und gründete eine Galerie. KELO macht deutlich, wie entscheidend der Auslandsaufenthalt für die Praxis von Kunstakteur\*innen war.

Mit seinen Schilderungen, wie er von einer interessierten Privatperson zu einem Galeristen wurde, gibt KELO einen Einblick in die in den 1980er und 1990er Jahren übliche familiäre und gesellige Praktik des Kunstverkaufs in den urbanen Zentren Indiens. Den eigenen Wohnraum beschreibt er als sehr groß („I had a large home with lots of space.“). Die Größe ist nötig, um mit Kunst in den eigenen Räumen zu handeln. Gemälde müssen gelagert, aufgehängt und besichtigt werden können. Zudem bedarf es für erfolgreiche Verkäufe eines geistig offenen, wohlsituierten Freundeskreises, der bereit ist, sein Geld für Gemälde oder Skulpturen auszugeben – auch wenn die Preise damals noch sehr niedrig waren. In den Wohnverhältnissen und im Freundeskreis wird die Zugehörigkeit des Akteurs zur Oberschicht angedeutet. Auch der mehrjährige Auslandsaufenthalt in New York, die Arbeit in einer Werbeagentur, die finanzielle Möglichkeit, Kunst zu sammeln, sowie die Größe der Wohnung zeugen davon, dass er mit genügend ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapitalien ausgestattet war.

#### Auktionshäuser als neuer sozialer Interaktionsraum

Die Akteur\*innen schreiben den Auktionshäusern als Repräsentanten des Sekundärmarkts eine bedeutende Rolle zu. Bis auf eine Ausnahme sind sie davon überzeugt, dass sowohl die internationalen als auch die indischen Auktionshäuser wichtige institutionelle Akteure des Kunstfeldes in Indien waren. Deren Einfluss begann nicht erst, als Christie's sich 2013 offiziell in Mumbai mit einer Filiale niederließ, sondern viel früher. Schon in den 1980er und 1990er Jahren hatte regelmäßiger Handel der internationalen Auktionshäuser von Sotheby's und Christie's mit indischer Kunst stattgefunden (vgl. McAndrew 2009: 81).<sup>44</sup> Zu den prominentesten Versteigerungen zählt der Verkauf der *Chester and*

---

44 Die Ausführungen hierzu unterscheiden sich, je nachdem, wie Handel definiert wird, so gibt beispielsweise die TEFAF-Studie an, die ersten Handelsbeziehungen hätten bereits 1960 begonnen (vgl. McAndrew 2009: 80). Für meine Forschung möchte ich die ersten



*Davida Herwitz Collection* moderner und zeitgenössischer indischer Kunst durch Sotheby's. Die in 30-jähriger Sammlertätigkeit entstandene US-amerikanische Sammlung wurde in drei Teilen 1995, 1996 und 2000 versteigert. Die Auktion gilt als historischer Meilenstein für den Anschluss des nationalen indischen an den internationalen Kunstmarkt. Mit einer Rekordsumme von 1,383,000 US-Dollar trat die Kategorie „moderne indische Kunst“ zum ersten Mal auf dem internationalen Kunstmarkt in Erscheinung und blieb seitdem im Fokus des internationalen Kunstmarktes – bei rapide wachsendem Interesse und mit Verkaufserfolgen im In- und Ausland. Die dreiteilige Auktion der *Chester and Davida Herwitz Collection* gilt als wegweisend für das Erstarken des indischen Kunstmarktes, da erstmalig zwei große internationale Auktionshäuser in den etablierten westlichen Kunstzentren London und New York mit der Kategorie „moderne und zeitgenössische indische Kunst“ auf internationalem Parkett auftraten.

Unmittelbare Folge davon war die Ausbildung eines Bewusstseins dafür, dass zeitgenössische Kunst aus Indien zeitgleich mit der zeitgenössischen Kunst aus den *Emerging Art Market Countries* Brasilien, Russland, China und Südafrika ein neuer Markt ist. Bis dato war der Markt für Kunst aus Indien besonders für ausländische Interessent\*innen unzugänglich und intransparent gewesen. Die Partizipation großer internationaler Auktionshäuser wie Christie's oder Sotheby's änderte dies – und führte zudem zu einer entscheidenden Veränderung bei der Vermarktung von Kunst aus Indien. Denn die international hoch anerkannten Verkaufsplattformen bedeuten für interessierte Käufer uneingeschränkte, translokale und deterritorialisierte Zugänglichkeit und Partizipation an dem globalen Kunstmarkt. Ein Blick auf die Vermarktungsstrategien für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien dieser Plattformen zeigt, dass bereits Mitte der 1980er Jahre *Ethnic Labellings* (Belting 2009) für die nun sichtbare und verfügbare Kunst eingeführt wurden, die sich schnell in Richtung eines Brandings für zeitgenössische Kunst nichtwestlicher Regionen entwickelten.

In Interviews und Gesprächen gehen die Akteur\*innen oft nur am Rande auf die Funktion der internationalen Auktionshäuser für die Vermarktung moderner und zeitgenössischer indischer Kunst ein. Sie stellen meist lakonisch, aber bestimmt fest, wie sehr Christie's und Sotheby's an dem Markt-Hype um die Kunst aus Indien beteiligt waren. Aufschlussreicher sind ihre Ausführungen zur allgemeinen Dynamik der Kunstmarkt- und Hype-Entwicklung um die zeitgenössische Kunst aus Indien bzw. wie sie die Wirkungsweise der internationalen Auktionshäuser in Indien beschreiben. Die nachfolgende Beschreibung einer

---

regelmäßigen Handelsbeziehungen um 1980 betonen, da diese einflussreicher sind für die Bildung der neuen Kategorie „moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien“, mit der die Auktionshäuser global in Erscheinung traten.

Kunstakteurin, die bereits lange und intensiv mit der Kunstwelt in Indien verbunden ist, ist hierfür exemplarisch. Sie erklärt, dass der Erfolg der Auktionen für die Akteur\*innen der Kunstwelt in Indien letztlich eine Anerkennung ihrer Kunstwerke und -praktiken in den etablierten westlichen Kunstzentren bedeutet habe. Und dies, obwohl klar war, dass es sich um einen überhitzten Kunstmarkt handelte:

Everything was booming. What I mean by that was that in August or September 2005, Christie's had an auction and the Tyeb Mehta sold for more than 1 million dollars and that was the beginning of the great Indian boom. There was an auction in India, I believe in 88 by Christie's. It happened at the Taj. It was a "Times" initiative, and a Gaitonde was auctioned and sold in that auction for like 3–4 lakhs<sup>45</sup>, very low. The same work was sold in July 2006 for like 2 crores! Or – take the Sher Gil that sold in the Sotheby's auction in 92 for 11 lakhs, and same thing in Osians, in 2006, sold for 6.9 crores. That is a huge jump. People outside the art world rightly think that this is messed up.

My main point is that everything was booming in mid-2006, the modern art market corrected itself. So for a while, things were in flux but suddenly you didn't have these crazy prices that we saw the end of 2005. A lot of bad stuff that was coming on the scene took a hold. Also what was happening with the modern market was that every three months there would have been an auction, so you would probably have the same works being sold and resold in almost every auction and that slowed down as well.

And this is when the contemporary started picking up because what happened is that people suddenly said ok, like a Subodh was still affordable – it wasn't cheap but affordable. And in 2005, you had the first big contemporary Indian exhibition, called the "Indian Summer" in Leeds – and I think Indians thought Oh, contemporary Indian art is like being accepted in Europe and you had guys like Charles Saatchi suddenly having an interest in contemporary Indian art. So a lot of Indians started following the contemporary market and that scene then took an upswing. (BANDRALF 2010: [00:30:43–4])

Interessant ist, wie BANDRALF die Dynamik zwischen dem überhitzten internationalen Kunstmarkt und der durch den Kunstmarkt-Hype ansteigenden Reputation moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien beschreibt. Es wird deutlich, wie sehr sich die Kunstwelt, in der sich BANDRALF bewegte, nach der Anerkennung ihrer Kunstproduktion und -praxis durch den Westen sehnte, und wie wichtig und marktwertsteigernd es war, von internationalen Kunstsammler\*innen bzw. Kunstmäzen\*innen und sogenannten *Taste Makern* wie beispielsweise dem britischen Kunstmäzen Charles Saatchi beachtet und erworben zu werden.

---

45 Zur Erläuterung: Ein „lakh“ wird in Indien umgangssprachlich für 100.000 Rupien (indische Landeswährung) verwendet.

Die Ausführungen sind nicht nur ein weiteres Anzeichen dafür, welche hohe Bedeutung das Interesse des Auslands für das spezifische Segment der Kunstwelt in Indien besaß, sondern auch dafür, dass sich die Preise auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt durch die Bildung von Reputation entwickeln. Diese Dynamik zeigen Beckert & Rössel (2004) in ihrer empirischen Studie mit der Reputation von Kunstakteur\*innen:

Wir gingen in dieser Studie vom Problem der Ungewissheit als dominierender Struktureigenschaft des Marktes für zeitgenössische Kunst aus. Ein stabiler Markt kann sich nur dann entwickeln, wenn diese Ungewissheit reduziert wird, und zwar durch Institutionen der Beurteilung der ästhetischen Bedeutung von Künstlern und Kunstwerken. Die Preisbildung für Werke der zeitgenössischen Kunst hängt von der jeweiligen Reputation der Künstler und Kunstwerke ab, die im künstlerischen Produktionsfeld von den beteiligten Akteuren hergestellt wird. [...] Es bestätigte sich, dass die kunstinternen Indikatoren der Reputation eine wichtige Rolle bei der Preisbestimmung spielen. (Beckert & Rössel 2004: 47)

Die Akteur\*innen erkannten dies im Zuge der rasanten Wertsteigerung der zeitgenössischen Kunst aus Indien, die durch das neue Interesse des globalen Kunstmarkts entstand: Das in der Kunstwelt akkumulierte symbolische Kapital eines\*einer Käufers\*Käuferin oder eines\*einer Künstlers\*Künstlerin entscheidet über den Marktwert eines Kunstwerkes. Das Beispiel der Entwicklung des Kunstmarktes für zeitgenössische Kunst aus Indien exemplifiziert diesen Mechanismus in besonderem Maße, da die internationale Nachfrage nach zeitgenössischer Kunst aus Indien die Kunstproduktion der hiesigen Künstler\*innen stark beeinflusste – sie folgte nunmehr den Gesetzen von Angebot und Nachfrage und setzte die Preisgestaltung im Rahmen des Kunstmarktbooms für zeitgenössische Kunst aus Indien fest.

Eine Mitarbeiterin einer erfolgreichen Galerie in Delhi erinnert sich in einem informellen Gespräch im Rahmen meiner teilnehmenden Beobachtung an Telefonate mit Künstler\*innen, in denen sie um neue Kunstwerke für weitere Verkäufe bitten sollte. Sie entschuldigte sich jedes Mal, wenn sie den\*die Künstler\*in darum bat, das nächste Kunstwerk möglichst schnell zu liefern („I know it is just one more month for the art fair but can you do two works for us?“), aber trotz der vielen Anfragen sagten die jeweiligen Künstler\*innen immer zu. Sie zeigte sich darüber sehr überrascht – auch darüber, dass die Nachfrage für zeitgenössische Kunst aus Indien nicht weniger wurde („There was this whole greed for them which never stopped.“).

Viele der befragten Akteur\*innen kommen auf diese Dynamik zu sprechen und schreiben den Auktionshäusern als neuen Akteuren der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien eine zwar zweiseitige, aber entscheidende Rolle zu: Sie

hielten Einzug in die Kunstwelt in Indien zu der Zeit, als sich Indien dem globalen Markt öffnete, und sie waren die Triebfeder für Sichtbarkeit und Erfolg der modernen und zeitgenössischen Kunst auf dem globalen Kunstmarkt. Außerdem waren sie die ersten Institutionen in der zeitgenössischen Kunstwelt, die durch ihre internationale Ausrichtung viele unterschiedliche Akteur\*innen aus unterschiedlichen westlichen Kunstzentren erreichten und damit das Netzwerk für die moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien entscheidend vergrößerten.

Zu dieser Einschätzung gibt es jedoch auch eine gewichtige Gegenstimme. Ein Akteur führt als Argument folgende Beobachtung an: Vor der Globalisierung in den 1990er Jahren hätten bereits mehrere Globalisierungsprozesse die Kunstwelt in Indien verändert und mit dem Ausland in Verbindung gebracht, womit die Veränderungen um 2010 nicht nur auf den Praktiken der Auktionshäuser fußen (vgl. Audiotranskript, MULKER 2010: 23). Dies ist sicherlich richtig, doch die institutionalisierten Strukturen mit ihren weiten Radien und das symbolische Kapital, das die internationalen Auktionshäuser und Christie's haben, deuteten die anderen Akteur\*innen als weitaus wirkungsmächtiger als die Verbreitung der Kunst aus Indien durch Künstler\*innenkontakte oder Ausstellungen, auf die sich der Akteur bezieht. Dennoch ist es in diesem Zusammenhang interessant, die Ausführungen der erwähnten Gegenstimme, mit denen er sich gegen die Auffassung von einer besonderen Rolle der internationalen Auktionshäuser in der indischen Kunstmarktentwicklung wendet, zu zitieren. Darin spiegelt sich besonders eindringlich das Gefühl vieler indischer Kunstakteur\*innen wider, von außen, hier von internationalen Auktionshäusern, definiert, kategorisiert und bewertet zu werden:

From 47 to 56, there was a certain measure of interest in Indian art world ... the Rockefellers came by, Greenberg showed up. When we sided with the Soviet Union in 56, that marked a withdrawal of US interest in our culture. And then we stayed that way through the 90s ... I have a problem with the idea that we can be constructed by a bunch of auction house specialists. We Indians will not think of Tagore, not think of Shantiniketan. We think that it's the auction houses that suddenly give us a sense of the art world ... that we are a unit or a composition that can be looked at. Why would you need a market to define you? Why can't we be something else than the market? Why can't it be a past history? (Audiotranskript, MULKER 2010: 23)

Der Akteur kritisiert die zeitgenössische Kunstwelt in Indien dafür, dass sie sich von der Macht des Marktes und von internationalen Auktionshäusern kategorisieren lässt, anstatt aus der eigenen Geschichte heraus eine Identität im globalen Kunstfeld zu kreieren. Damit unterstellt er ihr ein fehlendes Selbstbewusstsein bzw. einen Mangel an selbstbewusster Positionierung zur eigenen Kunstgeschichte. Der Akteur referiert auf eine Kritik an Zuschreibungen an

zeitgenössische Kunst und Kunstwelten von außen, wobei es seinen Äußerungen um die Kritik daran geht, dass eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien stets aus der Perspektive des Kunstmarkts geführt wird.

Was hier neben der stark strukturbildenden Bedeutung der Praktiken der Kunstmarktakteur\*innen deutlich wird, ist eine gewisse Loslösung von der indischen (Kunst-)Geschichte und ihr neuer Bezugsrahmen, der Wendepunkt, der mit dem Kontext des Globalen um 2000 beginnt. Weiterhin wird wiederholt die wichtige Stellung der immateriellen Ressourcen für die Positionierung von Kunst auf dem Kunstmarkt und in der Kunstwelt deutlich, „welche Bourdieu im Kontext der Felder der kulturellen Produktion auch als ‚Kapital der Konsekration‘ bezeichnet“ (Wuggenig 2012b: 283).

#### Die indischen Auktionshäuser Osians und Saffronart

Die erfolgreichen Praktiken von Christie's und Sotheby's können auch als Triebfeder dafür gesehen werden, dass im Jahr 2000 in Mumbai gleich zwei indische Auktionshäuser für Kunst eröffneten: Osians und Saffronart. Ihre Gründung hat die weitere Entwicklung des indischen Kunstmarkts stark beeinflusst, da es mit ihnen gelang, den Kunsthandel für eine breitere nationale und internationale Käuferschaft sichtbar zu machen und diese leichtere, öffentlichere Zugänge bot als die in Mumbai und Delhi ansässigen Galerien, die nur schwer auffindbar waren, wenn man kein Teil der Kunstwelt war.

Osians wurde im Jahr 2000 von der Privatperson Neville Tuli in Mumbai gegründet, mit dem Ziel, weitaus mehr zu sein als ein Auktionshaus für moderne und zeitgenössische Kunst. Tuli, oftmals von Akteur\*innen als Visionär bezeichnet, versuchte zunächst mit seiner Stiftung HEART<sup>46</sup> und dann mit seinem Auktionshaus ein kulturelles Institut für visuelle Künste in Indien zu errichten und ein Wissensarchiv zur modernen indischen Kunst aufzubauen. Für seine Materialrecherche reiste er ab 1994 zu vielen Orten Indiens (vgl. Audiotranskript, BADUCH 2010:13), um sich selbst ein Bild zu machen. Er publizierte 1997 „The Flamed Mosaic: Contemporary Indian Painting“, womit beinahe über Nacht ein Handbuch in der Funktion eines Wegweisers für Kunstgeschichte, Kunstkritik und Kunstkauf auftauchte. Ein zeitgenössischer Rezensent beschreibt die Bedeutung der Publikation im Jahr 1997 wie folgt:

---

46 Vor Osians gründete Tuli HEART, The Tuli Foundation for Holistic Education & Art, um das Wissen (für Sammler\*innen und andere Interessent\*innen) um die moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien zu erweitern.

### 3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

The appearance of a substantial book on Contemporary Indian painting by Neville Tuli has emerged as very topical as there has been quite a built up of publicity about 50 years of Contemporary Indian Art to go along with the epochal event of India entering the Golden Jubilee of its Independence. The book has also appeared in succession of a few large scale sales of Contemporary Indian artists' works by the most prestigious auction houses of the western world, Sotheby's and Christie's. This book therefore is part of the international recognition of significance of contemporary Indian art, in the lavished format in which it has been produced. (Parimoo 1997: o.S.)

In dieser wissensgenerierenden Praktik unterschied sich Osians zumindest in den ersten Jahren von anderen Auktionshäusern, die in oder zu Indien arbeiteten. Das Wissen, das Tuli zusammentrug und in Auktionskatalogen und einem Archiv zusammenfasste und öffentlich machte, war – wie Parimoo oben beschreibt und von BANDRALF weiter ausgeführt wird – bis dato nicht institutionell aufbereitet worden:

They were the only guys who did catalogs beyond the basic description of the paintings themselves ... till then, the auction catalogues would just be picture of painting, description, estimate. That is it. These guys would go a little beyond, write something about the artist, about the work. Neville Tuli had collected a lot of material on modern Indian art: from booklets, to catalogues, newspaper clippings to whatever, he had really done a lot of research. One could read up a lot of this stuff and build knowledge from there. (BANDRALF 2010: [00:13:56])

Auch wenn Tuli eine gewisse Bedeutung für die erste Wissensproduktion zu Künstler\*innen der Moderne zugesprochen wird, so problematisieren einige Akteur\*innen trotzdem sein Herangehen an die moderne und zeitgenössische Kunst. Vor allem beim Kunstsammeln trat er in einer Art und Weise auf, die ihn als Influencer im *Investment Collecting* charakterisiert. Ein Sammler aus Mumbai beschreibt dies wie folgt:

Adeli: So you'd say also that collecting here is a different type of collecting than maybe collecting in Europe or in the States?

BADUCH: Yeah. I would say so, I would say so. I would say that here there's a strong amount of collecting which happens due to the investment value of collecting. I think that the person to blame for that is Neville Tuli from Osians who ... he is the one who indoctrinated this whole thing of art as an investment.

For at least six or seven years, you know, he would hire these five-star banquet rooms where he would give presentations to diamond merchants and to stockbrokers and people who had absolutely nothing to do with the art, no engagement whatsoever and explain to them why art is an investment asset. That's what a lot of people actually started believing. (Audiotranskript, BADUCH 2010: 13)

Die Akteur\*innen sehen Tuli und Osians dafür mitverantwortlich, dass sich die Praxis des Kunstsammelns in Indien allmählich verändert hat. Auch die Gründung von Saffronart zeugt von einem neuen Umgang mit moderner und zeitgenössischer Kunst auf dem Kunstmarkt: Nun gab es nicht mehr nur Einzelpersonen, die Kunst zum Verkauf anbieten, sondern Institutionen, die das Kunstkaufen für eine interessierte Öffentlichkeit zugänglich machten. Saffronart, gegründet von Dinesh und Minal Vazirani in Mumbai, war viel auf den Markt fokussierter als Osians (vgl. BANDRALF 2010: [00:43:59]). Dies führte nicht nur zu ihrem schnellen Erfolg, sondern auch zu immer größeren finanziellen Schwierigkeiten für Tuli.<sup>47</sup> Der Erfolg von Saffronart auf dem modernen und zeitgenössischen indischen Kunstmarkt liegt insbesondere darin begründet, dass es ein Onlineauktionshaus ist – es gilt als das weltweit erste –, was für den indischen Kunstmarkt eine bedeutende Rolle spielte. Die Vaziranis erkannten die Chance, mit zugänglichen Onlineauktionen einen Markt für moderne und zeitgenössische Kunst zu kreieren. Das Bietverfahren ermöglichte einfache, aber sichere Zugänge zu moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien. Es erleichterte Außenstehenden und damit auch Käufer\*innen, die Kunst als Investition sahen, Kunstkäufe zu tätigen, ohne viel über die Eigenheiten des Kunstmarktes zu wissen. Das Bietverfahren war nicht nur entterritorialisiert und translokal, sondern vereinfachte zudem die Kontaktaufnahme zu denjenigen, die (erstmalig) Kunst kauften. Dadurch, dass Saffronart die erste Institution in Indien war, die Echtheitszertifikate für die angebotenen Kunstwerke ausstellte, konnten auch Käufer\*innen ohne Vorwissen, auf der Basis klarer Auktionsregeln, transparenter Preisgestaltung und sehr niedrigschwellig am Kunstmarktgeschehen teilnehmen.

In einem Interview mit der New York Times beschreibt Vazirani seine Beweggründe für die Gründung von Saffronart. Er stellt heraus, dass der transparente Kauf und leichte Zugänglichkeit zu einem Kunstwerk das Hauptziel waren:

When we went out to buy art, we found two things difficult. One was trying to figure out the price of a work, because you could walk into two different galleries and have a work by the same artist, in similar size and from a similar period, priced quite differently, sometimes as much as 30 to 35 percent. The other part we found hard was getting access. You might go into a gallery but you weren't necessarily shown the best work. (Vazirani in Shah 2010: o.S.)

---

47 Neville Tuli – so erzählt man sich im indischen Kunstfeld – verhedderte sich in seinen vielen Visionen. Er dachte, er könne seine vielen anderen Ideen mit dem Kunstmarktumsatz finanzieren und verspekulierte sich dabei. Osians besteht zwar noch auf dem Papier, aber Tuli gilt als privatinsolvent (aus persönlichen Gesprächen in Mumbai, Sharjah und Delhi).

Einige Akteur\*innen bestätigen in den narrativen Teilen der Interviews die Erfahrungen, die das Gründungspaar Vazirani um 2000 mit dem ersten Kauf moderner und zeitgenössischer Kunstwerke machten. In ihren Schilderungen wird deutlich, dass es auch für die befragten Akteur\*innen schwer war, als Außenstehende Anschluss an den Kunstmarkt in Mumbai oder Delhi zu finden. In den 1990er Jahren war es für Privatpersonen mühsam, sich ein Bild vom Kunstmarkt und den Preisen zu machen. Dadurch, dass Galerien mit ihren Preisen grundsätzlich nicht an die Öffentlichkeit gehen, und damals auch kaum Preise für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien in den Medien zirkulierten, bedurfte es für Kunstinteressierte an einer anderen Stelle einer transparent gestalteten Preispolitik, um in den Markt einzutauchen. Diese Aufgabe übernahmen und übernehmen auch heute Auktionshäuser. Ihre in Auktionen erzielten Preise werden veröffentlicht und medial kommuniziert, womit sie als einzige Institutionen auf dem Kunstmarkt Preise und gleichzeitig auch die Nachfrage nach Kunstwerken transparent machen.

Die Akteur\*innen berichten jedoch auch, dass nicht nur die intransparente Preisgestaltung eine Hürde für interessierte Käufer\*innen gewesen sei. Auch der Zugang zu bzw. der Erstkontakt mit Galerist\*innen gestaltete sich um 2000 noch kompliziert. Davon erzählt ein Galerist aus Mumbai, der vor seiner Tätigkeit als Galerist ein privater Kunstsammler moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien war. Wie viele andere Kunstakteur\*innen kam er während eines Arbeitsaufenthaltes in London mit der zeitgenössischen Kunst und der sie umgebenden Kunstwelt in Berührung. Danach richtete er seinen Blick auf die moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien. Doch bei dem Versuch, mit der Kunstwelt in Mumbai in Kontakt zu treten, traf er eine Galerist\*innenszene an, die neuen Interessent\*innen gegenüber Misstrauen hegte. Er empfand diese abweisende Haltung als starken Kontrast zur Kunstwelt in London, wo er stets freundlich und interessiert aufgenommen worden war. Seine Wahrnehmungen aus dem Jahr 2003 schildert er wie folgt:

I was very interested in actually getting into the art scene in India but it was really difficult for me as an outsider. I mean I remember at the time I wasn't even living in Mumbai.

I remember this very clearly, it was Subodh Gupta's opening at Bodhi. I had seen Subodh's works in Europe and this was in the Mumbai gallery. I remember walking in there and I felt like a complete alien out there. There was no one saying 'hi'. Like everyone's like talking amongst themselves but like no one's even looking at you, no one is bothering to ask you anything. You're like completely on your own. It was a very, very intimidating kind of an environment.

I felt really bad. I was actually – you know at that time I was making good money and I was very interested to buy. I'm a collector. I wanted to buy then but because of this stupid attitude, I left. In which business does



### 3.5 Institutionalisation des (trans-)lokalen Kunstmarkts

it happen that a customer walks in and you turn him away? You just make him feel like you know as though he's not wanted in that place, right? So that's what kind of really disturbed me about the art scene. (Audiotranskript, BADUCH 2010: 13)

An diesem Beispiel wird deutlich, was sich durch die Onlineauktionen Saffronarts änderte: Auf die Kunst gerichtete Berührungängste wurden abgebaut, was zu einer Neupositionierung moderner und zeitgenössischer Kunst in der indischen Gesellschaft beitrug. Diese Neupositionierung war vor allem auch von kunstgeschichtlicher Art. Um 1990 verorteten Kunsthistoriker\*innen die Gegenwartskunst aus Indien in den Kontext der indischen Moderne des 20. Jahrhunderts: „a unique aesthetic tradition that expressed the modern Indian identity by blending traditional Indian visual themes and international artistic influences.“ (Khaire 2010: o.S.) Dieser Blickwechsel ist dafür verantwortlich, dass die moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien bislang als „decorative art“ behandelt wurde, was sich auch auf ihren kommerziellen Wert auswirkte (vgl. Khaire 2010: o.S.). Ebenso wie andere internationale Auktionshäuser erkannten Osians und Saffronart darin eine Chance, die moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien kunsthistorisch in die Indische Moderne einzuordnen und dies einem breiteren Publikum so zu kommunizieren, dass sich daraus ein kommerzieller Wert ableiten ließ: „[They] were able to translate the changing academic discourse into simpler constructs that enabled a wider and more diverse group of actors and lay consumers to understand modern Indian art, its finer points, and what made it valuable.“ (Khaire 2010: o.S.)

Mit Saffronart entstand nun auch lokal – mit lokaler kollaborativer Expertise – ein Ort, in dem die Kunst aus Indien als die internationale Kategorie *Modern Indian Art* kontextualisiert wurde:

It was critical for the firm to establish modern Indian art as a market category. It did so by providing detailed explanations about the art—citing experts, critics, and academics—thus generating a broader understanding of the art and its value among consumers as well as other players, such as the journalists, museums, and galleries who were watching the category emerge. (Khaire 2010: o.S.)

Die Existenz von Auktionshäusern und deren Partizipation an moderner und zeitgenössischer Kunst in Indien und insbesondere die Onlinepraktik von Saffronart kann als entscheidende Triebfeder für die Kunstmarktentwicklung in Indien gelten. Khaire schreibt dem Auktionshaus Saffronart zusammen mit anderen Akteur\*innen wie Galerist\*innen, Kritiker\*innen und Kurator\*innen die Hauptverantwortung für die Entstehung eines funktionierenden Kunstmarkts zu. Die Ergebnisse ihrer Studie belegen, dass die kunsthistorische Kontextualisierung

und Neuinterpretation der Bedeutung von moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien zur Bildung einer neuen hochpreisigen Kunstkategorie führte, die Saffronart inhaltlich und unternehmerisch erfolgreich an die lokale und internationale Öffentlichkeit vermittelte:

[Saffronart] translated the academic discourse into simple, straightforward constructs that not only explained the new category to stakeholders, but also enabled comparison and consequently valuation of the art works. We found evidence of four main constructs being used in the auction texts: explications of the originality of the modern Indian aesthetic, emphases on artist careers and specific influences on them, the use of artistic movements and schools of art within the Indian context to define relative value, and finally, descriptions of the internationalism of Indian artists in order to establish their legitimacy in the art world. These constructs provided metrics that helped stakeholders understand the art, compare different art works by the same artist or art works by different artists, and judge and evaluate them on a common basis, and thus generated a valuation system, which is crucial to enabling exchange in a market setting. (Khaira 2010: o.S.)

In Zusammenarbeit mit weiteren Kunstakteur\*innen kam es mit den Auktionshäusern ab 1990 nicht mehr nur zu mehr Sichtbarkeit von Kunst aus Indien, sondern auch zu einer Abkehr der Kategorisierung als „dekorative Kunst“ (vgl. Khaira 2010: o.S.) sowie einem maßgeblichen Erstarken des nationalen Kunstmarkts und des internationalen Interesses am Kunstmarkt. Moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien – „redefined as a product category“ (Khaira 2010: o.S.) – wurde von den Praktiken der Auktionshäuser, Galerist\*innen, und Akademiker\*innen in das Marktsegment *Modern Fine Art* eingeordnet, zu dem es bislang nicht gehörte. Der transparent zum Verkauf angebotenen Kunst wurde von Institutionen und Akteur\*innen somit ein symbolischer und kommerzieller Wert zugeschrieben, der sich im Laufe der Zeit in den westlichen Zentren der Kunstwelt in großen Überblicksschauen zum neuen Phänomen „moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien“ niederschlug: „Museums and galleries in the West began to take notice of the new genre, holding retrospectives and special exhibitions, which established modern Indian art as a legitimate category of fine art.“ (Khaira 2010: o.S.)

Die Preisentwicklung reagierte dementsprechend: Innerhalb kurzer Zeit stiegen die Preise und der Anteil am globalen Kunstmarkt rasant an: Um 2000 lag der Durchschnittspreis für moderne Kunst aus Indien bei ca. 6.000 US-Dollar, im Jahr 2005 versteigerte Christie's in New York Tyeb Mehtas Gemälde *Mahisasura* für 1,7 Millionen US-Dollar. Bis 2007 erzielte der weltweite Verkauf indischer Kunst einen Umsatz von 243 Millionen Euro, von denen 30 Prozent in Indien und 70 Prozent in den Kunstzentren London, New York und Dubai erzielt wurden. Dies machte einen globalen Marktanteil von 0,5 Prozent aus (vgl. European Fine Art Foundation Report 2009: 77).

Die Beispiele Saffronart und Osians zeigen, dass sie zusammen mit den internationalen Auktionshäusern Christie's und Sotheby's die moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien zu einer vermarktbareren Kategorie machten, die anschlussfähig war für den internationalen Kunstmarkt. In Zusammenarbeit mit anderen Akteur\*innen aus dem künstlerischen Feld in Indien entstand mit der Schaffung einer neuen Marktkategorie eine Neubetrachtung der Ästhetiken, Formensprache und historischen Zuordnung der modernen Kunst aus Indien, was ihr innerhalb der Kunstwelt in Indien und auch außerhalb neue Wertschätzung einbrachte, die sich auch in einem Preisanstieg widerspiegelte. Die in der Einleitung erwähnte Galerie Bodhi Art spielte in diesem Kollaborationsprozess der symbolischen und kommerziellen Wertzuschreibung eine wichtige Rolle, die nachfolgend skizziert wird.

#### 3.5.3 Bodhi Art als Katalysator der translokalen Ausdifferenzierung

Die Bodhi Art Galerie war neben den Auktionshäusern Osians und Saffronart eine wichtige indische Organisation, die konstitutiv für den Aufbau der Infrastruktur in der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien war. Sie fungierte als eine stark strukturverändernde und raumschaffende organisationale Akteurin, die die Kunstwelt in Indien „wachrüttelte“: „There was one factor in particular that orchestrated the upswing. This was not an auction house or an artist, but an art gallery – the Bodhi Art Gallery.“ (Upadhyay 2013: o.S.) Im Folgenden wird aus Sicht der Akteur\*innen, anhand eigener teilnehmender Beobachtungen und mit Dokumentanalysen die Rolle von Bodhi Art im Transformationsprozess der zeitgenössischen Kunst aus Indien beschrieben, analysiert und somit die oben genannte These hinsichtlich ihrer strukturverändernden Relevanz untermauert.

Die Galerie symbolisiert damals wie heute, knapp zehn Jahre später, die Zeit des internationalen Hypes um die zeitgenössische Kunst aus Indien, ihre Präsenz in den etablierten westlichen Kunstzentren, den überhitzten internationalen Kunstmarkt und die weltweite Finanzkrise, mit der der Hype um die zeitgenössischen Kunstwelten der BRICS-Staaten wieder verebbte. Wie Khaire und Wadhvani (2010) in ihrer Studie demonstrieren, trugen einzelne Galerien, Kritiker\*innen und Kurator\*innen maßgeblich dazu bei, dass moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien in einen neuen Diskurs eingeordnet wurde, der ihr den Status *Fine Art* und die Stellung als konstitutives Element der indischen Moderne einbrachte.

Die erste Bodhi Art Galerie wurde 2004 in Singapur vom indischen Unternehmer und Kunstsammler Amit Judge gegründet. Bis zum Jahr 2008 folgten weitere Dependancen nacheinander in Delhi, Mumbai, New York und Berlin. In einem persönlichen Gespräch erzählte mir ein ehemaliger Mitarbeiter, dass die

Eröffnung der Galerie im Ausland eine Strategie war, um Interesse an der Kunst aus Indien von außen zu erzeugen und sie zunächst in Asien bekannt zu machen. Ob dies tatsächlich der Grund war, oder ob es vielleicht auch daran lag, dass es in Singapur keines großen Einsatzes bedarf, eine Organisation zu eröffnen, sei dahingestellt. Es kann jedoch angenommen werden, dass Judge die Galerie mit der Vision gründete, Bodhi Art zum Synonym für zeitgenössische Kunst aus Indien zu machen, sie auf dem globalen Kunstmarkt zu positionieren und damit sein ökonomisches und symbolisches Kapital zu vermehren. Auch wenn der kommerzielle Aspekt wie bei jedem wirtschaftlich agierenden Unternehmen im Vordergrund stand, war es Ziel der Galerie, in den künstlerischen Zentren der Kunstwelt Wissen über die wichtigsten zeitgenössischen Künstler\*innen Indiens und damit ein Bewusstsein für sie zu produzieren:

In establishing galleries throughout the world, Bodhi Art has taken Indian contemporary art to audiences hitherto unfamiliar with it.

We appreciate the art of exhibiting, from exhibition display, to an insistence on knowledge production and the dissemination of information to the art-viewing audiences through world-class catalogs, publications, interactive sessions with the artists and gallery talks.

As a gallery we attempt, not only to simplify and make transparent the procedure of acquiring art but also as a dedicated intermediary between the art world and the art market, to increase awareness about contemporary art in India. (Bodhi Art, Selbstdarstellung auf *ArtSlant*)

Diesen Anspruch erfüllte Judge mit seinen Mitarbeitern in Indien, den USA, Singapur und Deutschland innerhalb kürzester Zeit. Vor dem Hintergrund der steigenden Preise und Ausstellungen und mit der medialen Aufmerksamkeit für neue Dynamiken auf dem globalen Kunstmarkt und einem global ausgerichteten Branding avancierte die Galerie zu einem bekannten Namen der internationalen Kunstwelt. Die Medienberichte dazu stellten das organisierte, selbstbewusste Auftreten einer indischen Galerie heraus, zogen Parallelen zu internationalen Blue-Chip-Galerien wie der New Yorker Galerie Gagosian und betonten die Bedeutsamkeit von Bodhi Art für ein neu erwachtes Bewusstsein für zeitgenössische Kunst aus Indien in Asien und dem Westen:

Amit Judge opened Bodhi Art gallery in Singapore in 2004 because “there was no awareness of Indian art in Asia”, he says. Bodhi galleries in Delhi and Mumbai followed. This month his flagship opens in the world’s art capital, New York: with 560 square meters of prime space in Chelsea, Bodhi will stand alongside the prestigious Gagosian gallery (...).

Judge ascribes his passion for art to his late wife, Nandita, whose family--owners of the Times of India--first invited Sotheby’s to Mumbai in 1988 to auction modern art. That marked a turning point for Indian art by generating record prices. Judge got to know the top artists, and began collecting, even

### 3.5 Institutionalisierung des (trans-)lokalen Kunstmarkts

commissioning works; Mehta's "Celebration" hung in his office until a Japanese collector bought it in 2003.

Though he sold many works after his wife's death in a helicopter crash in 2001, Judge retains a large collection of India's finest contemporary artists: Mehta, V.S. Gaitonde, F.N. Souza and Arpita Singh. Eventually he established Bodhi because "India's art is very good but our infrastructure is poor", he says. "The pipeline connecting the art and the artist to the collector--the gallery system--is weak."

Judge's galleries focus not on sales but on "education", exposing India's new art through shows of handpicked artists. He commissions projects and buys works outright--not on consignment--paying artists many times what other galleries do. His exhibits will be shown worldwide through Bodhi's spaces and loans to museums. "As the first corporate house to enter the art business, we'll play a quasi-institutional role", Judge says. "I'll have several shows shelved in our galleries that museums can borrow." He also publishes books, catalogs and CD-ROMs of his artists. "This is the role of institutions, but they don't do it in India so we must do it", he says. (Newsweek 2006: o.S.)

Die Überraschung war groß, als Judge Ende 2008 verkündete, alle Bodhi-Art-Dependancen mit der Begründung zu schließen, dass der Einbruch des indischen Kunstmarkts aufgrund der weltweiten Finanzkrise zu gravierend für die Weiterführung seiner Galerien sei. Mit sofortiger Wirkung ließ er an jedem Standort das Ausstellungsgeschehen einstellen. Die ausländischen Dependancen waren die ersten, die in Mumbai und Delhi die letzten, die Judge schließen ließ. Noch im globalen Ausstellungscircuit zirkulierende Kunstwerke wurden den Künstler\*innen zurückgeschickt, die Galerieräume gekündigt und ausgeräumt, die angekauften Kunstwerke in Lager verlegt, die Verbindungen zu Künstler\*innen und Sammler\*innen abgebrochen und allen Mitarbeiter\*innen gekündigt. Von der Galerie blieb nach einem schnellen Aufstieg und großem Wirbel um ihren Niedergang nur eine gleichnamige Webseite. Auf ihr werden die eingelagerten Kunstwerke und Publikationen, in die Bodhi Art viel Zeit und Ressourcen steckte, zum Kauf angeboten.

#### Bodhi Art als Sinnbild der Ökonomisierung der zeitgenössischen Kunst

Bodhi Art gilt als Sinnbild für den Sog, der die zeitgenössische Kunst durch die Ökonomisierung, den wirtschaftlichen Aufstieg der indischen Mittel- und Oberschicht und die kulturelle Globalisierung erfasst hatte – und damit ein umstrittenes Unterfangen:

It was an enterprising gallery, well managed, professional, their exhibitions were by far the most interesting in town. For example, they were among the first to promote 'alternative' art like video and performance. And with better

### 3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

terms and management, or sometimes business-class air tickets, loans, even just a mobile, Judge wooed (insiders say 'Bodhified') some of the biggest artists in the country away from his competitors. (Rajan 2009: o.S.)

Neben der Übereinstimmung der Akteur\*innen hinsichtlich der großen Relevanz von Bodhi Art für die Ausdifferenzierung der zeitgenössischen Kunstwelt in Mumbai und Delhi und für die Bildung von Zugängen zur globalen Kunstwelt gab es übereinstimmend Kritik an den kommerziellen Praktiken der Galerie.

Hauptkritikpunkt ist das rücksichtslose Auftreten Bodhi Arts auf dem bis dahin stabilen, kleinen Kunstmarkt für Kunst aus Indien. Dazu zählt die Art und Weise, wie die Galerie die Preise für zeitgenössische Kunst aus Indien gezielt nach oben trieb. Zudem trug die Galerie dazu bei, dass Kunst in Mumbai und Delhi heute als Investment Asset und als Lifestyle-Symbol gilt – eine Funktion von Kunst, die insbesondere bei Künstler\*innen und Kunsthistoriker\*innen auf Kritik stößt. Dass sich die Galerie auch an Käufer\*innen wandte, die keine etablierten Kunstsammler\*innen waren, sondern Geld anlegen wollten, wurde insgesamt sehr negativ bewertet, insbesondere weil es Vermutungen über Preisabsprachen gab:

Judge was at the right place at the right time and he used his sometimes reckless sales techniques to make good. There is a story he loved to tell: in 1990, when he launched Stencil Apparel, a brand of menswear, Judge found it difficult to entice retailers to stock it. He finally made a deal with them: keep the shirts on a trial basis and if they managed to sell a few units then they could become a permanent stockist. Once they agreed to this seemingly fair trade, Judge ensured he would have positive results: he allegedly sent his own people to buy the shirts. "The way he said it you understood he believed he had to do whatever it takes," says one person who's heard him tell that tale. (Rajan 2009: o.S.)

Auch wenn Bodhi Art im Vergleich zu anderen Galerien in Mumbai und Delhi neue Kunstformate wie Medien- oder Videokunst zeigte, war die Galerie nicht daran interessiert, junge neue Künstlertalente zu entdecken. Auch dies kritisieren die Akteur\*innen, ebenso wie die Tatsache, dass die Galerie sich nicht in der Rolle sah, Sammler\*innen in ihrer Entwicklung zu begleiten. Anstatt Verantwortung zu übernehmen und den indischen Kunstmarkt zu regulieren bzw. vor Überhitzung zu schützen, sei die Verkaufsstrategie von Bodhi Art gewesen, möglichst viele, hochpreisige Verkäufe in möglichst hoher Zahl zu erringen, was für die Akteur\*innen problematisch war. Sie kritisierten, dass die Galerie nicht genau hinsehe, an wen das Kunstwerk verkauft werde. Dadurch übernehme die Galerie keine Verantwortung bei der Vermittlung von Kunstwerken. Seit dem Hype um Kunst aus Indien und der Finanzkrise 2009 sei es jedoch Aufgabe und

Pflicht von Galerist\*innen, genau hinzusehen, an wen welches Kunstwerk verkauft werde (vgl. Audiotranskript, CONTIGU 2010: 5).

Das Vorgehen, mit dem Bodhi Art in den Kunstmarkt eintrat und die Kunstwelt verließ, zeugt von der Galerie vertretenen Künstler\*innen zufolge davon, nach welcher Logik die Galerie funktionierte. Sie verwenden das Wort „Logik“, um zu beschreiben, wie die Galerie versuchte, die Produktion von Künstler\*innen anzukurbeln. AKRAP beispielsweise vergleicht diesen Versuch mit der Logik des Immobilienmarktes, auf dem die Preise durch hohe Nachfrage immer weiter ansteigen. Es habe viele Käufer\*innen gegeben, die Objekte für Höchstpreise erworben hätten, ohne sie zuvor gesehen zu haben. Diese Praxis sei bei Bodhi Art ebenfalls gängig gewesen (vgl. Audiotranskript, AKRAP 2011: 2).

Einige der Künstler\*innen, die von Bodhi Art repräsentiert worden waren, geben Einblicke, wie es sich mit der Preisgestaltung verhielt: Judge animierte sie, ihre Preise drastisch zu erhöhen, ohne Rücksicht auf die Galerien, die zuvor die Aufbauarbeit der Künstler\*innen geleistet hatten. Einige von ihnen seien zudem gebeten worden, ihre Kunstproduktion zu beschleunigen, damit mehr Kunstwerke auf dem Markt platziert werden könnten. Dieser Bitte leisteten sie meist Folge, da die Nachfrage damals – vor allem aus dem Ausland – so groß war wie noch nie, sodass sich den Künstler\*innen ein neuer Raum für Erfolg und Möglichkeiten eröffnete: „At that time the market was really booming, no matter how much they produced there was always less – there used to be this waiting list for clients to buy works.“ (BANDRALF 2010: [00:20:21–5]) Kurz bevor Bodhi Art ihre Dependancen Anfang 2009 zu schließen begann, bat das Sales-Team viele Künstler\*innen, ihre Preise für bereits verkaufte, aber noch nicht bezahlte Werke zu senken, damit die Käufer\*innen durch den Preisnachlass liquide blieben. Eine Künstlerin erinnert sich an ein Gespräch mit Judge kurz vor der Schließung der Galerien:

He said we need to up the prices. I thought it had to be a natural progression which had to be in tandem with the growth of the career graph as well, the number of places one has exhibited, you know, general growth in the system.

[Then he asked] to suddenly drop the prices. The signals we're giving then are very wrong. I don't know. I never understood him. Maybe he's right. Of course he's a better businessman. I have no business understanding.

To my mind it was like: if he dropped prices, we are giving out the signal that so far we are abusing or sort of misusing people's ability to pay. Aren't we saying then that okay, so today, you know we think this [contemporary art from India] is vegetables.

We're treating art as a commodity which was my fundamental problem. I was like, I don't care if nothing sells but it will not be thrown into trash suddenly. For you, it is about commodity. For me it is not. If prices have grown, they have grown because of a certain logic of Indian art. (Audiotranskript, REKASTU 2010: 43)

Dass Kunst so offensichtlich als Ware gesehen und gehandelt wurde, ärgert viele Künstler\*innen im Nachhinein. Sie merkten an, dass die Kunstwerke zwar gut kontextualisiert und ästhetisch ausgestellt worden seien, doch seien diese Praktiken von der Branding-Praktik und der Kunst-als-Investment-Vermarktung überschattet worden. Auch wenn Bodhi Art mit ihren Praktiken sich um die Steigerung des symbolischen Werts von Kunst verdient gemacht hat, so zeugt die Betonung des kommerziellen Werts der Kunst von einer Vermittlungsstrategie, die stark der Logik der Ökonomisierung verschrieben ist.

#### Lokale Verarbeitung globaler Prozesse im künstlerischen Feld

Für die zeitgenössische Kunstwelt in Indien war die fünfjährige Laufzeit und Wirkungsweise von Bodhi Art wesentlich. Sie kann als ein Beispiel für die lokale Verarbeitung globaler Prozesse gesehen werden: Sie reagierte auf das wachsende Interesse der internationalen Kunstwelt; sie handelte Kunst verstärkt als Statussymbol und Investment; sie zielte bei ihrer Kundensuche auf die neu anwachsende obere Mittel- und Oberschicht der BRICS-Staaten ab; und sie generierte eine große mediale Aufmerksamkeit für die Ereignisse der Kunstwelt.

Die Akteur\*innen stimmten bezüglich der Arbeitsweise von Bodhi Art darin überein, dass die Galerie für die Transformation der Kunstwelt in Indien einen sehr hohen Stellenwert hatte und waren sich einig, dass die Galerie das Bild der zeitgenössischen Kunst aus Indien im Ausland entscheidend beeinflusst hat (vgl. dazu auch Interviews mit BADUCH, SHOMU, SKADEL, BALA, SIDDI, LONJA und PAPA). Ein ehemaliger Mitarbeiter beschreibt Bodhi Art wie folgt:

Till 10 years ago or till Bodhi came on the scene, the entire gallery system was very family driven, "let's all be friends" type of thing, it wasn't a fully functioning professional system. In Europe, the personality of the owner defines the personality of the gallery, too, but the owner would still have a proper system in place: you would have a registrar, a sales team, even if they have limited control, you still have delegated things and things happen on time.

There is a certain importance given to insurance, and whether the works are handled properly and that the artists are treated in a certain manner. All those things, you know what I am saying, right? That wasn't what was happening in India. (BANDRALF 2010: [00:41:24–2])

Weitere Aussagen zur Wirkungsweise von Bodhi Art gehen auf die Beobachtungen von Kunstausstellungen und damit auf die Ebene der inhaltlichen Kunstvermittlung zurück. Hier sehen die Akteur\*innen die Galerie bei der systematischen Produktion von Katalogen, Künstler\*innenmonografien und Pressemitteilungen als Vorreiterin, da sie einzelne Künstler\*innen in den geschichtlichen und



ästhetischen Kontext ihres Arbeitsfeldes erstmalig professionell bebildert, ausführlich besprochen und gut distributierbar verortete.

Insgesamt führte Bodhi Art ein professionelles Arbeitssystem ein, das eine Aufteilung in verschiedene Tätigkeitsbereiche vorsah. Unterschiedliche Aufgaben wie die Logistik und Versicherung von Kunstwerken, das Archivieren und die Pflege des Bestandes, die Koordination von Galerieereignissen, administrative Vorgänge wie die Datenbank- oder die Kontaktpflege zu Künstler\*innen und Sammler\*innen wurden unterschiedlichen Personen zugeteilt. Für ein so großes Unternehmen wie Bodhi Art war dies notwendig, da die Ausstellungen translokal produziert wurden. Im Vergleich zu anderen Galerien in Mumbai oder Delhi stach Bodhi Art mit dieser Praxis zum damaligen Zeitpunkt (2004–2009) hervor. SHOMU, selbst Galeristin, spricht den Einfluss von Bodhi Art auf die indische Galerieszene an und beschreibt, wie die Bodhi Art alteingesessene Galerist\*innen für das kompetitive und professionalisierte Arbeiten regelrecht wachrüttelte. Diesen Weckruf führt sie am eigenen Beispiel aus:

And then it all turned in the 2000s. It the first parts of the 2000s I really floundered, you know, I really didn't know what to do with this whole thing that was happening before my eyes. But I was really a part of it, you know. In a way, the whole Bodhi phenomenon and pre-Bodhi phenomenon actually took me into this other level (being or positioning myself as a gallerist), you know. So, in a way, I'm quite grateful for what Amit shook up in the art world. It definitely marks the time in each of our lives, you know, as short as it was. (Audiotranskript, SHOMU 2010: 1)

Sie schildert, wie sich im Jahr 2000 die Szene zu ändern begann, bezeichnet das Auftauchen von Bodhi Art als „the whole Bodhi phenomenon“, das die Zeit des Booms um zeitgenössische Kunst aus Indien kennzeichnete und teilt die Zeit des Booms für Kunst aus Indien sogar in ein Prä- und Post-Bodhi-Phänomen ein. Das Bodhi-Phänomen führt sie als Grund dafür an, dass sie sich als Galeristin neu positionieren musste – und gibt an, dass sie dafür eine gewisse Dankbarkeit verspürt: „I'm quite grateful for what Amit shook up in the art world. [Bodhi] definitely marks the time in each of our lives, you know, as short as it was.“ (Audiotranskript, SHOMU 2010: 1)

Die zitierten Aussagen der Galeristin deuten das „Wachrütteln“ der Kunstszene um 2006 an, als der Markt für indische Kunst boomte. Beispielsweise erwähnt sie, dass Bodhi Art in Mumbai eine neue Art der Bildhängung einführte: „In those days, nobody would dare to nail walls. Nothing like that was done till actually Amit started that.“ (ebd.: 16) Die Mitarbeiter schlugen Nägel für die Bildfixierung in die Wände, sie verzichteten auf die gängige Praxis der Bilderschienen, an denen Bilder an Seilen befestigt wurden. Somit waren die Bilder leicht und ohne Wandbeschädigung auszutauschen. Dadurch veränderte

sich die Ausstellungspraxis innerhalb kürzester Zeit, denn für das exakte Ausmessen, sichere Fixieren und achtsame, materialkundige Handling der Kunstwerke wurden immer öfter Fachkräfte eingestellt, die diese Tätigkeiten im Zuge ihrer Professionalisierung übernahmen. Kunstlogistik, Bildhängung und andere künstlerische Dienstleistungen wie die Rahmung von Bildern sind Bereiche der Kunstwelt in Indien, die sich seit Ende der 1990er Jahre rasant entwickelten und ausdifferenzierten. Dieser neue Arbeitsmarkt im indischen Kunstsektor ist – wie es Charlotte Bydler in *The Global Artworld, Inc.* (2004) unternimmt – bis dato noch nicht ausreichend analysiert worden. Gerade für Indien ist eine solche Erforschung im Zuge der Ausdifferenzierung und Professionalisierung des Arbeitsmarkts in den urbanen künstlerischen Zentren aussichtsreich, um tieferes Wissen zur Entstehung von *Creative Industries* in Indien und zur Verankerung der zeitgenössischen Kunst in der indischen Gesellschaft zu generieren.

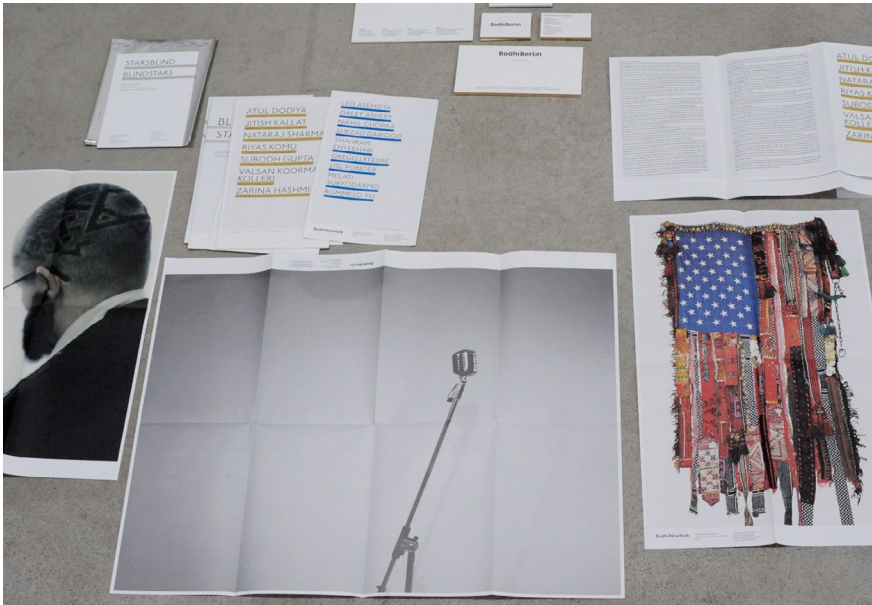
Bodhi Art orientierte sich ebenso wie die Galerien in New York oder Berlin bei ihrer Ausstellungspräsentation an dem White-Cube-Modell. Es basiert auf den Ausführungen Brian O'Dohertys (vgl. 1996: 10): Der Ausstellungsraum solle von jeglichen äußeren Einflüssen, die die Kunstbetrachtung stören könnten, freigehalten werden. Damit konzipierte O'Doherty eine Neutralisierung des Kontextes für Kunst. Sie mündete in einer besonderen Betrachtungsästhetik:

Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten. Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fußboden bleibt entweder blank poliertes Holz, so dass man jeden Schritt hört, oder aber wird mit Teppichboden belegt, so dass man geräuschlos einhergeht und die Füße sich ausruhen, während die Augen an der Wand heften. (O'Doherty 1996: 10)

Die Ausstellungsräume von Bodhi Art waren diesem Prinzip nach gestaltet: weiße Wände, leere Räume, Oberlicht. Die Einflüsse der Außenwelt waren weitestgehend ausgeschaltet, um die Kunstbetrachtung kontemplativ zu halten. Sieht man sich an, wie Ausstellungsräume noch zu Beginn der 2000er Jahre aussahen, so erkennt man, dass das White-Cube-Modell in Indien kein Standard, sondern die Ausnahme war. Eine der ältesten, bekanntesten und anerkanntesten Galerien des Landes, Chemould Prescott Road in Mumbai, hatte bis zu ihrem Umzug 2007 einen kleinen Ausstellungsraum oberhalb der Jehangir Art Gallery, dessen Wände mit Bambusmatten verkleidet waren.

Doch nicht nur die neue Praktik der Ausstellungsästhetik änderte sich mit Bodhi Art: Die Galerie führte einen neuen sozialen Kunstkontext ein. Sie inszenierte Kunstbetrachtung so, dass sie zu einem großen sozialen Event für Käufer\*innen, Künstler\*innen und andere Akteur\*innen wurde. Bei den Eröffnungen

### 3.5 Institutionalisierung des (trans-)lokalen Kunstmarkts



**Abbildung 2.** Beispiel für Kunst-Publikationen der Bodhi Art Galerie. *Quelle: Jamila Adeli, 2019.*

traf sich die kulturinteressierte und/oder Celebrity-orientierte obere Mittelschicht und Oberschicht von Mumbai und Delhi, wo sich über die Jahre ein neuer Raum für das Erleben von Zugehörigkeit – nämlich durch zeitgenössische Kunst – entfalten konnte. Im minimalistisch und weiß gehaltenen Galerieraum wurden dem westlichen Vorbild nach zur Kunstbetrachtung Wein und Käsehäppchen gereicht, wichtige Sammler\*innen wurden in extra eingerichteten *Viewing Rooms* bezüglich ihrer Kaufentscheidungen beraten, es gab schön gestaltetes Informationsmaterial über die ausgestellten Kunstwerke, und anschließend großzügige Einladungen zu Abendessen und Drinks in teuren Restaurants mit teilweise bis zu 100 Gästen.

Judge etablierte mit Bodhi Art eine Organisation, die die neuen und alten Sammler\*innen, Künstler\*innen, VIPs, Autor\*innen, Galeriemitarbeiter\*innen der indischen Kunstszene zu ihrem Publikum und damit zu einem Teil der globalen Kunstwelt machte. Für die Ausstellungen wurden Kataloge professionell produziert: Die Texte stammten von renommierten, zum Teil ausländischen Autor\*innen des globalen Kunstfelds, die Gestaltung war ansprechend (Abb. 2), die Bildqualität gut, und die Bindungen hochwertig. Mittels Wandtexten aus Vinylbuchstaben wurden die Kunstwerke thematisch kontextualisiert, um das Thema der Ausstellungen für die Besucher\*innen zugänglich zu machen und in die inhaltliche und formalästhetische Bildbetrachtung einzuführen.

Besondere Kraft verwendete Bodhi Art darauf, seinen Künstler\*innenstamm durch ein Patronage-ähnliches System zu halten. Im Gegensatz zu anderen Galerien ermöglichte Judge durch feste monatliche Zahlungen für Materialkosten den Künstler\*innen eine konstante Kunstwerkproduktion. Diese finanzielle Leistung sicherte Bodhi Art einen Wettbewerbsvorteil, da die Galerie damit anderen Galerien die Künstler\*innen abwarb, mit denen sie lange vor Bodhi Art – meist ab Beginn ihrer Künstler\*innenlaufbahn – gearbeitet hatten.

Weiterhin finanzierte Judge einigen von ihnen zu Inspirationszwecken Reisen ins Ausland. Zusammen mit ihren Lebenspartner\*innen durften sie zu den Orten fliegen, an denen ihre Kunstwerke ausgestellt wurden, und sich dort die lokale Kunstszene ansehen. So wurden beispielsweise zur Eröffnung der *Dependance* in Berlin im Mai 2008 acht Künstler\*innen mit Partner\*innen eingeflogen, in einem VIP-Bus zur Galerie gefahren und bei einem Abendessen mit der Berliner Kunstszene in Kontakt gebracht. Ebenso verhielt es sich bei der Eröffnung der Ausstellung *Indian Highway* in der Serpentine Gallery in London im Dezember 2008.

Galeriemitarbeiter\*innen, die für den Verkauf der Kunstwerke zuständig waren, erhielten von Judge persönlich eine schrittweise Einführung in den Verhandlungs- und Verkaufsablauf, in die Administration und die damit verbundene Logistik. Diese Einführung erfolgte nicht nur mündlich in Teamsitzungen, sie lag auch als schriftliche Fixierung von Abläufen zu Verhandlungs-, Verkaufs-, Versand- und Ausstellungsabläufen in Form eines Handbuchs vor: „Bodhi was the only gallery who had a manual.“ (BANDRALF 2010: [00:51:16])

Die Professionalisierung der Verkaufstätigkeiten, Logistik und des Ausstellungshandlings in Form eines Handbuchs war ein Novum. Zuvor basierten solche Abläufe auf persönlichen Erfahrungen einzelner Akteur\*innen. Die Praktiken von Bodhi Art hingegen professionalisierten die Zusammenarbeit in der zeitgenössischen Kunst, insbesondere die translokale. Sich selbst positionierte die Galerie mit ihrem Handbuch zu standardisierten Arbeitsabläufen auf dem internationalen Parkett des Kunstfelds als professionelle Organisation. Wie die Erinnerungen der Akteur\*innen belegen, realisierten besonders die Galerist\*innen, aber auch andere Akteur\*innen, dass die Praktiken von Bodhi Art für den Verkauf zeitgenössischer Kunst aus Indien, für das Interesse aus dem Ausland und die Positionierung indischer Kunstorganisationen im globalen Kunstfeld sehr erfolgreich und öffentlichkeitswirksam waren.

Bodhi Art entfachte in Delhi und Mumbai einen bislang nicht vorhandenen Wettbewerb unter den Vermittlungsakteur\*innen. Er war besonders sichtbar, wenn es um die Gunst der repräsentierten Künstler\*innen ging. Judge war nicht auf den Aufbau von Künstler\*innen in Indien aus – eine klassische Aufgabe von Galerien –, sondern wollte die indischen Künstler\*innen wie eine Marke in das globale Kunstfeld hinaustragen und insbesondere auf dem globalen Kunstmarkt

positionieren. Um diesem Anspruch nachzukommen, bemühte er sich um die Zusammenarbeit derjenigen Künstler\*innen, die sich bereits aufgrund der Arbeit ihrer Galerie in der Kunstwelt in Indien einen Namen gemacht hatten. Die strategische Künstler\*innengewinnung sprach sich schnell herum, ebenso wie der Umstand, dass sich Bodhi Art über das bekannte Maß hinaus um ihre Künstler\*innen kümmerte.

Da es in Indien kaum institutionelle Förderung für den Bereich der zeitgenössischen Kunst gibt, führte die Aussicht auf eine stabile und verlässliche Finanzierung und auf erfolgreiche Ausstellungen im In- und Ausland mit gut gemachten Publikationen dazu, dass die meisten Künstler\*innen die Anfrage von Judge, von der Galerie vertreten zu werden, positiv aufnahmen. Sie sahen darin vor allem eines, nämlich den Zugang zum globalen Kunstfeld:

Bodhi completely sort of just made everybody get up and relook at the world around. From 2005 onward, the artists knew what was going on in the global art world, they just needed somebody like Bodhi to come around. The Bodhi galleries gave an escape road for them [artists] and they took it because they knew they had better chances with Bodhi. (BANDRALF 2010: [00:46:47-2])

BANDRALF führt aus, wie wichtig es für die zeitgenössische Kunstwelt in Mumbai und Delhi war, dass sich durch die translokalisierenden Praktiken von Kunstorganisationen wie Bodhi Art neue Zugänge zum globalen Kunstfeld bildeten. Diese neue Infrastruktur, die sich durch eine Galerie wie Bodhi Art entwickelte, eröffnete nicht nur Künstler\*innen, sondern auch Galeriemitarbeiter\*innen und Autor\*innen einen Erfahrungs- und Möglichkeitsraum, durch den sie im globalen Feld der Kunst mitwirken konnten. Die von den Bodhi-Art-Galerien gemeinschaftlich organisierten Ausstellungen von Künstler\*innen an Standorten außerhalb Indiens, z. B. in New York, Berlin oder Singapur, war für einige der Ausstellungsbeteiligten die Chance, mit anderen Kunstkulturen in Kontakt zu kommen und zu kooperieren. Zudem war Bodhi Art Vorreiterin in einer Galerieszene, die bis 2005 eher zögerlich auf den Kunstmarktboom reagierte. Darüber spricht eine Künstlerin aus Mumbai. Sie erklärt, dass die lokale Galerieszene in Indien eine Galerie wie Bodhi Art gebraucht habe, um die Kunstszene und ihre Praktiken weiter voran zu bringen und ihr ein größeres Publikum zu eröffnen:

As artists we certainly feel that you need to give Bodhi credit for the huge role they played. Before was a time when a lot of galleries were very conservative. They were just refusing to grow along with the artists' names. They were refusing to look at how we were presenting art now.

When the production had grown at a certain scale, at a certain quality, it wasn't reflected at all in the way it was being shown – and also the

### 3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

dissemination of it. I mean, Bodhi played that huge role in completely changing that – actually Bodhi played that role even as far as trying to grow or make a wide audience. (Audiotranskript, REKASTU 2010: 38)

Diese Aussagen verdeutlichen die neuen Herausforderungen der Kunstwelt in Indien. REKASTU bezieht sich auf die veränderte Produktion von Kunstwerken, auf die neuen Arbeiten, die deutlich größer und multimedialer geworden waren. Darauf sei die Galerieszene nicht genügend sensibel und ohne Kontextualisierung eingegangen. Zudem hätten sie die Werke nicht mit genügender Weitsicht auf den Markt gebracht – im Kontrast zu Bodhi Art, die versucht habe, ein neues Publikum und damit einen neuen Markt für zeitgenössische Kunst zu erreichen.

Hier verzahnen sich die Praktiken von Bodhi Art und die der Auktionshäuser (siehe [Kapitel 3.5.1](#)) zur Zuschreibung von neuem symbolischem und kommerziellem Wert der zeitgenössischen Kunst aus Indien. Sind staatliche Institutionen und Museen als Förderer der zeitgenössischen Kunst weitestgehend absent, um Kunstwerke fernab des Kunstmarkts auszustellen und zu kontextualisieren, fehlen auch Wissensräume, um sich mit zeitgenössischer Kunst und künstlerischen und kunsthistorischen Perspektiven vor Ort auseinander zu setzen. Judge war diese Leerstelle bewusst:

Judge's galleries focus not on sales but on "education", exposing India's new art through shows of handpicked artists. He commissions projects and buys works outright--not on consignment--paying artists many times what other galleries do. His exhibits will be shown worldwide through Bodhi's spaces and loans to museums. "As the first corporate house to enter the art business, we'll play a quasiinstitutional role", Judge says. "I'll have several shows shelved in our galleries that museums can borrow." He also publishes books, catalogs and CD-ROMs of his artists. "This is the role of institutions, but they don't do it in India so we must do it", he says. (Newsweek 2006: o.S.)

Gerade der Bereich „Ausstellungspräsentation und Ausstellungspublikation“, den Bodhi Art überwiegend nach westlichem Vorbild als Praktik der Wissensproduktion betrieb, war für die Kunstwelt in Mumbai und Delhi eine wichtige quasi-institutionale Strategie, um ausländischen Kurator\*innen, Kritiker\*innen und Künstler\*innen auf Augenhöhe und mit einem ähnlich gestalteten „Spielbrett“ zu begegnen. Die Begegnung auf Augenhöhe ist wichtig, um als Spieler\*in, wie Bourdieu die Akteur\*innen des Kunstfeldes nennt, einen ersten Zugang zum globalen Feld der Kunst zu bekommen, einen gemeinsamen Spielsinn (vgl. Bourdieu 1992: 83) zu entwickeln und von anderen Spieler\*innen im Spielfeld anerkannt zu werden. Bodhi Art legte zusammen mit Organisationen wie Christie's, Sotheby's, Osians und Saffronart durch ihre raumbildenden und

### 3.5 Institutionalisation des (trans-)lokalen Kunstmarkts

kapitalbildenden Praktiken einen wichtigen Grundstein, damit zeitgenössische Kunst aus Indien als neue Spielerin im globalen Kunstfeld partizipieren konnte.

Die beschriebenen, markanten Repräsentations-, Verkaufs-, Ausstellungs- und Publikationspraktiken von Bodhi Art in Mumbai und Delhi trugen dazu bei, dass sich die organisationale Infrastruktur für zeitgenössische Kunst in Indien professionalisierte und translokalisierte – eine Entwicklung, die als entscheidendes Strukturmoment (vgl. Giddens 1979: 55) der Transformation von Kunstwelt zu Kunstfeld gesehen werden kann.





## 4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital

Innerhalb von nur vier Jahren entstehen zwei Kunstereignisse in der zeitgenössischen Kunstwelt, die nicht nur die neu entstehende Infrastruktur für Kunst stärken und international sichtbar machen, sondern die in der Funktionsweise einer Institution kulturelles und symbolisches Kapital bilden. Die IAF wurde 2008 in Delhi gegründet, 2012 folgte die KMB in Kochi. Nach dem Sozialwissenschaftler Norman Long erachte ich beide Kunstereignisse als Schnittstellen: soziale Räume, die durch das Handeln von Akteur\*innen entstehen und innerhalb derer Sinn und Bedeutung für die jeweiligen Wirklichkeitsstrukturen der Akteur\*innen konstruiert werden (*Interfaces*, Long 2001: 1).

Long fokussiert insbesondere auf Wissensräume, ein Kriterium, das auch ich bei der Betrachtung der IAF und KMB als besonders relevant für die Entwicklung der Infrastruktur und der Bildung kulturellen und symbolischen Kapitals in der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien sehe. Schnittstellen sind damit Räume und Orte, an denen durch soziale Interaktion und Praktiken Wissen produziert wird (vgl. Long 2001: 65f.). Sie sind strukturgebende Ereignisse, die sowohl neue lokale als auch globale Verbindungen zwischen Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunst knüpfen. IAF und KMB sind inhaltliche und kommerzielle Vermittlungsformate, die nach westlichem Vorbild gegründet wurden. Ihnen ist gemeinsam, dass sie international sichtbar sind, einen festen Platz in der globalen Kunstwelt haben und – so die These in diesem Kapitel – kulturelles und symbolisches Kapital bilden.

Der Ort, an dem die Bildung kulturellen und symbolischen Kapitals besonders gut hervortritt, sind die Räume der Wissensproduktion zur Kunst. Ebenso wie bei den vorherigen Kapiteln ist der Zuschnitt meiner Analyse die Selbstdarstellung und damit Positionierung ausgewählter Akteur\*innen. Im Fall von IAF und KMB sind die Akteur\*innen diejenigen, die die Ereignisse gegründet haben, sie leiten und mitgestalten. Ebenso wichtig sind meine eigenen Beobachtungen, die ich während meiner Feldaufenthalte machte. Weiterhin schließe ich

zur Beschreibung und Analyse sowohl einzelne Wahrnehmungen teilnehmender Akteur\*innen ein, als auch Textmaterial, das im Zuge der Wissensproduktion über zeitgenössische Kunst publiziert wurde. Die IAF und KMB waren als neue internationale Ereignisse der Kunstwelt in Indien nicht nur richtungsweisend für die lokale künstlerische Infrastruktur, sondern avancierten innerhalb kurzer Zeit zu bedeutenden Knotenpunkten im globalen Netzwerk der Kunst. Während die IAF zum ersten kommerziellen Knoten der Kunstwelt in Indien und Südasien wurde, war die KMB der erste diskursive Knoten der Kunstwelt, zumindest im Format einer zweijährig stattfindenden Kunstbiennale.

**Kapitel 4** führt in beide Ereignisse (4.1 IAF, 4.2 KMB) ein und zeigt über die Analyse von lokalen Wissensräumen die Dynamik ihrer Entwicklungen. Dabei liegt der Fokus auf der Produktion von Wissen durch die Institutionalisierung von Räumen, die lokale Diskurse über Kunst konstituieren und mit denen anderer Kunstwelten verknüpfen. Wie im [vorangegangenen Kapitel](#) interessieren mich dabei diejenigen Bereiche, die am deutlichsten die Prozesse der (Trans-) Lokalisierung sichtbar machen. Auf der Basis der Analysen aus beiden Teilkapiteln definiere ich am Ende (4.3) die strukturelle und funktionale Relevanz beider Kunstereignisse als *Field Configuring Events* nach Lampel und Meyer (2008), ein Konzept, das Longs *Interface*-Ansatz spezifiziert und die Transformationsprozesse einer lokalen Kunstwelt in ein globales Kunstfeld veranschaulicht.

### 4.1 Die IAF in Delhi

*Seit 2009 fahre ich regelmäßig auf die Kunstmessen in Delhi und Dubai. In den ersten Jahren erlebte ich eine Atmosphäre, die ich aus den Kunstkontexten, in denen ich mich bisher aufgehalten hatte, nicht kannte: Die Menschen waren unglaublich neugierig auf zeitgenössische Kunst. Die Art, wie sie Kunst betrachteten, kam mir anders vor, sie schienen weniger übersättigt, hatten große Freude an einer neuen Seherfahrung. Ungewöhnliche Materialverwendung oder Materialzusammenstellung beeindruckte sie und zog ihre Aufmerksamkeit auf sich.*

*Sie genossen sichtlich das neue internationale Flair, an dem sie für wenig Geld teilnehmen konnten. Und waren stolz, nun auch eine Kunstmesse in ihrer Stadt oder ihrem Land zu haben. Oftmals deuteten sie dies im Gespräch mit mir als den Beginn einer neuen Verbindung mit der Welt. Immer mit dem leisen Gefühl meinerseits, dass sie nun endlich die Anerkennung von außen erhielten, die ihnen so lange verwehrt geblieben war.*

*(Memo aus dem Feld, 10. Februar 2017)*

Für die Genese der Kunstwelt in Indien ist die IAF eine entscheidende Erweiterung der künstlerischen Infrastruktur, da sie als Akteurin auftritt, die neben den allgemeinen Aufgaben einer Kunstmesse für ein Kunstfeld insbesondere institutionelle Aufgaben für das Kunstfeld in Indien übernimmt. Neben den Zielen der Messebetreiber\*innen und den Messepublikationen werden die Aussteller\*innen und deren Wahrnehmungen und Praktiken in Bezug auf die IAF betrachtet, um

eine Innensicht derjenigen auf den neuen kommerziellen Knotenpunkt zu erhalten, deren Tätigkeit direkt mit der Kunstmesse verbunden ist: Galerist\*innen, Künstler\*innen und Sammler\*innen. Damit kann sowohl eine lokale als auch eine globale Perspektive auf die Bedeutung der Messe und ihrer Teilnehmer\*innen demonstriert werden. Das Messekonzept, das sich über die Jahre stark gewandelt hat, ist ein geeigneter Indikator für die Dynamik der Transformation der Kunstwelt in Indien und steht im Fokus der Analyse. Internationale zeitgenössische Kunstmessen werden als „only remotely embedded in the geographical environment in which they are located“ (van Hest & Vermeylen 2015: 180) wahrgenommen. Dieser Aussage kann ich mit meinen Ergebnissen widersprechen. Das Spezifische der IAF ist ihre enge Verbundenheit mit der lokalen Kunstwelt und ihre strukturstärkende Wirkung darauf.

#### 4.1.1 IAF als (infra-)strukturbildendes Kunstereignis

Die IAF wurde unter dem Namen *India Art Summit* in Delhi als private Initiative gegründet. Gründerin Neha Kirpal hatte die Vision, moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien am Standort Delhi der globalen und lokalen Kunstwelt sichtbar zu machen, sie zu positionieren und kommerziell zugänglich zu machen:

As Indian art continues to prosper, both on the home front and in International markets, we felt it was time for India to have its own Art Fair and create a place for itself in the global art circuit. We hoped that this would be a collaborative platform for the Art industry to collectively exchange and deliberate for the overall development and growth of Indian art. (Kirpal, Ausstellungskatalog IAF 2008: 7)

Die Gründung und Etablierung der IAF als neues Kunstereignis in Delhi sehe ich auf der Basis meiner Beobachtungen und der Aussagen der Kunstakteur\*innen als bedeutendste Erweiterung und Stärkung der Infrastruktur im zeitgenössischen Kunstfeld in Indien. Auch van Hest und Vermeylen bezeichnen sie als „without doubt the most prestigious and frequented art event in India“ (2015: 187). Sie hat sich zu einem translokalen Ereignis der Kunstwelt in Indien entwickelt, das nicht nur Künstler\*innen aus Indien, sondern auch aus dem Ausland zeigt (vgl. van Hest & Vermeylen 2015: 187) und als Plattform für Akteur\*innen des künstlerischen Feldes dient. Als Kunstereignis ist die IAF jedoch nicht nur maßgeblich daran beteiligt, dass sich die Infrastruktur für zeitgenössische Kunst weiterentwickelt, sondern auch daran, dass die teilnehmenden und interessierten Akteur\*innen ein Zugehörigkeitsgefühl zum (trans-)lokalen Kunstfeld erleben. Kunstmessen bieten Galerist\*innen die Möglichkeit, lokale, regionale und internationale Käufer\*innen zu finden und Museumsdirektor\*innen, Kurator\*innen

und Kritiker\*innen auf sich und ihr Programm aufmerksam zu machen. Mit der IAF passiert dies erstmalig in Delhi und für das lokale Kunstfeld. Künstler\*innen aus Indien, der Region Südasien und vereinzelt auch aus dem internationalen Ausland können seit 2008 ihre Werke präsentieren, sich kennenlernen und vernetzen, sie treffen auf eine Vielzahl neuer Galerist\*innen, Kurator\*innen, Kritiker\*innen und Käufer\*innen. Die Künstler\*innen aus Indien und Südasien sind oftmals Berufsanfänger\*innen, die sich mit dem Messebesuch einen Überblick über die Kunstszene in Indien und die internationale Kunstwelt verschaffen wollen. Ihre Beweggründe sind, ihr potenzielles Berufsfeld kennenzulernen und sich ein Bild davon zu machen, wie andere Künstler\*innen ihre Werke gestalten, welche Materialien sie verwenden und welche Inhalte sie bearbeiten. Außerdem kommen sie bei einem Messebesuch mit dem Habitus und aktuellen Diskursen des Kunstfelds in Verbindung – ein Einblick, den junge ebenso wie etablierte Künstler\*innen Indiens und Südasiens sonst nur schwerlich im lokalen Kontext erhalten. Für sie ist es aufgrund von Visabeschränkungen oder nicht ausreichender finanzieller Mittel nicht selbstverständlich, in westliche Kunstzentren zu reisen, egal ob für private Zwecke oder für Aufenthalte wie ein Artist-in-Residence-Programm. Wie Bydler (2004) treffend feststellt, gelte die Mobilität von Kunstakteur\*innen nicht für alle Regionen der Welt, sondern für diejenigen, die in den westlichen Zentren der Kunstwelt lebten und arbeiteten.<sup>48</sup> Dass die IAF mit ihrer internationalen Ausrichtung ein neuer Knotenpunkt im globalen Netz der zeitgenössischen Kunst ist, macht die Messe so bedeutend für die zeitgenössische Kunstwelt in Indien. Wie die nachfolgenden Teilkapitel zeigen, fungiert sie als Begegnungs- und Interaktionsraum, der es Künstler\*innen aus Indien und Südasien ermöglicht, Kunstwerke, Diskurse und Akteur\*innen des globalen Kunstfelds kennenzulernen und mit ihnen in ihrer eigenen Region zu interagieren.

##### 4.1.2 IAF als kommerzieller und öffentlicher Raum für zeitgenössische Kunst in Indien

Bei meinen Besuchen der IAF in den Jahren 2009, 2011, 2012, 2015 sowie 2017 und 2018 zeigte sich stets das gleiche Bild: Künstler\*innen, Galerist\*innen, Sammler\*innen, Kunsthistoriker\*innen, Kurator\*innen, Kritiker\*innen, Celebrities

---

48 Ergänzend dazu ein Beispiel aus der Praxis: Erst im Sommer 2017 wurde einem Künstler aus Indien, dessen Werke in einer Ausstellung der Humboldt-Universität zu Berlin gezeigt wurden, die Einreise zur Eröffnung verweigert. Grund dafür war, dass sich die Behörden nicht sicher waren, ob der Künstler nicht vielleicht doch im Anschluss an die Ausstellung in Deutschland bleiben werde.

und Jugendliche kommen zusammen, um sich über die Kunstszene des Landes zu informieren, um sich zu vernetzen und darüber auszutauschen, was in der Kunstwelt als *State of the Art* gilt. Eigenen Angaben nach hat die IAF pro Jahr circa 100.000 Besucher\*innen (vgl. Kirpal, zitiert in Apollo 2017: o. S.). Internationale Teilnehmer\*innen werden positiv auf der IAF begrüßt und gleichzeitig wird interessiert beäugt, was sie zum Verkauf ausgewählt haben und was sie erfolgreich oder auch nicht verkaufen. Der Kunstmarkt in Indien wurde die ersten 10 Jahre nach der Gründung der IAF sowohl von den Teilnehmer\*innen als auch von der Messeleitung als eher lokal ausgerichtet betrachtet – eine Annahme, die sich mit dem Erfolg der IAF allmählich abzuschwächen beginnt.

Allgemein herrscht die Auffassung, dass die schwierigen Einfuhrbedingungen für zeitgenössische Kunst und die Vorliebe des indischen Publikums für figurative, narrative Malerei dafür verantwortlich seien, dass es nicht viele internationale Galerist\*innen gebe, die regelmäßig an der IAF teilnehmen und sich in Indien einen verlässlichen Käuferstamm aufbauten.

Die IAF ist für die zeitgenössische Kunstwelt die Etablierung eines Ortes, an dem Kunst anders als bisher gesehen, besprochen und bewertet wird. An ihm trifft sich erstmalig auf institutioneller und professioneller Ebene die Szene, die für die moderne und zeitgenössische Kunst in Indien steht oder die sich dafür interessiert. Die Akteur\*innen können sich nun in Delhi ein Bild von ihrer Kunstwelt machen und sie nach außen projizieren. Damit bildet die IAF seit 2008 (mit Ausnahme von 2010, in diesem Jahr fand keine Messe statt) alljährlich einen neuen Raum für zeitgenössische Kunst, den nicht nur immer mehr Menschen besuchen, sondern der auch immer bedeutsamer für die zeitgenössische Kunstwelt in Indien wird:

While the first edition in 2008 attracted a mere 34 galleries and 6,000 visitors, the number of galleries tripled in the past five years to 95 and the fair was frequented by more than 120,000 visitors in less than a week in 2013. (van Hest & Vermeylen 2015: 186)

Die Zahlen zeigen, dass sich hier eine „community for art“ (Audiotranskript, STANGA 2010: 4) aus Indien und anderen Teilen der Welt begegnet: um sich zu präsentieren, zu positionieren und um über Kunst und Kunstpraktiken am Standort Delhi zu diskutieren. Diese Community verzeichnet seit der Ausdifferenzierung der Kunstwelt in Indien seit 2000 einen starken Zuwachs.

Die IAF – insbesondere so, wie sie seit den letzten sechs Messen gestaltet ist – kommt internationalen Teilnehmer\*innen und Besucher\*innen vertraut vor. Nach einem kurzen Moment der Irritation, die beim Betreten der klinisch weißen, strukturierten und stark klimatisierten Räumen entsteht, findet man sich nach dem Scannen des Tickets in einem System wieder, das man als regelmäßige\*r Kunstbetrachter\*in und Messeteilnehmer\*in wiedererkennt.

Die Messe findet Ende Januar bzw. Anfang Februar statt, wenn das Klima in Delhi angenehm kühl ist, was das Bewegen durch die Stadt zu den kollateralen Kunstereignissen sowie zum Messegelände erleichtert. Sie präsentiert seit ihrem Beginn 2008 moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien, den Nachbarregionen und dem internationalen Ausland. Die Initiator\*innen der IAF konzipieren für Künstler\*innen, Kurator\*innen, Kritiker\*innen und Kunstinteressierte einen Ort, an dem sie internationales Messeflair erleben und mit der zeitgenössischen Kunst auf unterschiedlichste Weise in Kontakt kommen. Neben der Kunst bietet die Messe kollaterale Events wie Filmvorführungen, eine Diskussionsplattform, Spaziergänge mit Kurator\*innen, VIP-Angebote oder Kunst- und Vermittlungsaktionen für Kinder. Somit sind die unterschiedlichen Interessen der Besucher\*innen vor Ort vom Organisationsteam gut erkannt und sorgfältig abgedeckt.

Die mediale Kommunikation der Messe zeigt den Wunsch der IAF, nach außen als etablierte internationale Kunstmesse vom globalen Kunstfeld wahrgenommen zu werden. Die Presseerklärung, die zur Messe 2017 versendet wurde, fasste die vorangegangenen Messen als Erfolgsgeschichte zusammen, die sich vor dem Hintergrund der indischen Wirtschaft entfaltet habe und dadurch Bedeutung erlangte, weil hier lokales, nationales, regionales und globales Interesse an zeitgenössischer Kunst in Delhi mit Fokus auf die Region Südasien zusammentreffe:

The dynamic growth of the South Asian art market at a global level, supported by a buoyant Indian economy, has seen the strength and significance of India Art Fair grow rapidly over the past few years. One of the best-attended fairs in the world in terms of footfall, India Art Fair has established itself as a pioneering platform that brings local, national, regional and global interest to South Asia. (Presseerklärung IAF 2017: o. S.)<sup>49</sup>

Die Messe entwickelte sich in kurzer Zeit nicht nur zu einem sehr gut besuchten, sondern auch zu einem translokal relevanten Kunstereignis in Indien. Ihr Erfolg basiert meines Erachtens nicht nur darauf, dass sie erstmalig eine Vernetzungsplattform für die kommerzielle Kunstvermittlung in Indien darstellt. Aus der besonderen Positionierung der IAF ergeben sich zwei weitere Gründe, die diese so erfolgreich machen: Der erste Grund ist die erfolgreiche Umsetzung der Visionen der Direktorinnen Neha Kirpal und später, ab August 2017, Jagdip Jagdal. Der zweite Grund liegt in der Kooperation der IAF mit einem internationalen Unternehmen, das in Kunstmesen investiert.

---

49 Beispielhafter Auszug aus der Presseerklärung der IAF 2017, per E-Mail erhalten.

Kirpal und Jagdal können als Schlüsselfiguren der Kunstwelt in Indien betrachtet werden. In den Anfangsjahren der IAF sorgte Kirpal dafür, dass die kommerzielle Infrastruktur für moderne und zeitgenössische Kunst in Indien sich im Ort der Kunstmesse zu einem starken Ankerpunkt, d.h. zu einem kommerziellen Knoten im globalen Netz der Kunst entwickeln konnte. Management und Marketing bilden Kirpals beruflichen Hintergrund, ihr Interesse an der bildenden und darstellenden Kunst stammte insbesondere aus ihrer Zeit als Masterstudentin an der University of Arts in London, eine Zeit, die sie als inspirierend für die Gründung der IAF beschreibt:

It was when I was doing my Master's at the University of Arts in London that I really became inspired by the possibilities of culture: the creative sector is so immersive there, and it made me aware of just how important the arts are to the society of a city. That was something that was lacking when I was growing up in Delhi. It got me thinking about what could have an impact and generate community engagement. (Kirpal, zitiert in Apollo 2017: o.S.)

Mit weitreichendem Marketing und einem Konzept, das viele unterschiedliche Interessierte anspricht, entwickelte sie die Messe zu einem Kunstereignis, das sich dem Ziel verschrieben hat, der indischen Gesellschaft die Berührung Angst mit zeitgenössischer Kunst zu nehmen und Institutionen wie Regierung, Unternehmen und Schulen von der Notwendigkeit zu überzeugen, „to build an art ecosystem“ (Kirpal, zitiert in Apollo 2017: o.S.). Aus ihrer eigenen Erfahrung heraus, in ihrer Kindheit und Jugend in Delhi zeitgenössischer Kunst im alltäglichen gesellschaftlichen Kontext nicht begegnen zu können, versuchte sie nach eigenen Aussagen in ihrer zehnjährigen Amtszeit, nicht nur die indische Gesellschaft für Kunst zu begeistern, sondern auch das Interesse der Regierung an der indischen Kreativindustrie nachhaltig zu wecken (vgl. Kirpal, zitiert in Apollo 2017: o.S.).

Sowohl Messekonzeption als auch Messekommunikation waren stets darauf angelegt, die Distanz zwischen Kunstwelt und Publikum zu verringern. Das Team um Kirpal setzte alles daran, den Kontakt zur indischen Gesellschaft herzustellen, sie partizipieren zu lassen und eine „involved community“ (Brosius 2015: o.S.) zu schaffen, statt sie nur Zaungast sein zu lassen. Diese Fokussierung auf die Bildung eines neuen Publikums für zeitgenössische Kunst ist ein Aspekt, den die IAF oft in Publikationen kommuniziert. Sie verweist auf die Messe als ein Ereignis, von dem vor allem die eigene Bevölkerung, und hier speziell die neu entstehende Mittel- und Oberschicht profitieren solle. Dabei will die Messe zwei konkrete Funktionen erfüllen: „(...) to bring contemporary art from the elitist white cube to a larger audience, to sensitize publics for art appreciation. And, less altruistic, to shape future generations of potential buyers“ (Kirpal, zitiert in Brosius 2015: o.S.). Kirpals Aussage vereint zwei unterschiedliche, beinahe gegensätzliche Interessen: Die Messe soll einerseits zeitgenössische Kunst in

der indischen Gesellschaft positionieren und möglichst viele Menschen ansprechen. Andererseits soll sie in ihrer Funktion als kommerzielle und inhaltliche Plattform für Kunstvermittlung fungieren, indem sie insbesondere potenzielle Käufer\*innen anspricht. Der Ausdruck „elitist white cube“ zeigt, wie sehr der Messeleitung daran gelegen ist, der zeitgenössischen Kunst ihren elitären Status zu nehmen und sie der indischen Gesellschaft zugänglich zu machen.

Der zweite Grund für den schnellen Erfolg der Messe ist die Zusammenarbeit mit internationalen und renommierten Investitions- und Programmpartnern: dem Messe- und Eventveranstalter Angus Montgomery (seit 2011) und der MCH Group (seit 2016) (Presseerklärung der IAF im Februar 2016).<sup>50</sup> Die MCH Group ist ein weltweit führendes „Live Marketing Unternehmen mit einem umfassenden Dienstleistungsnetzwerk im gesamten Messe- und Event-Markt. Sie ist Eigentümerin [sic] und Betreiberin der Messeplätze in Basel und Zürich und organisiert rund 40 Messen in der Schweiz und im Ausland“ (MCH Group 2018b).

Die Beteiligung der MCH Group mit 60,3% der Eigentumsanteile verleiht der IAF im internationalen Messekontext hohes Ansehen, da sie damit in direkte Nähe zur Eigentümerin Art Basel rückt. Die Art Basel fand 1970 erstmalig statt und gilt neben der Venedig Biennale als „Olympiade“ der Kunstwelt. Über die Gründe für ihre Beteiligung schreibt die MCH Group in einer Presseerklärung, dass sie das Ziel verfolge, in einen „neuen geographischen Markt und in ein neues Marktsegment“ (Jecker 2016: o.S.) einzutreten. Damit ist die IAF die erste Kunstmesse, die von einem Global Player der zeitgenössischen Kunst für seinen Eintritt in einen neuen Markt in einer neuen Region ausgewählt wurde. Weiterhin teilt die MCH Group mit, dass die Beteiligung an der IAF darauf abziele, ihr Portfolio zu stärken, indem sie sich am Aufbau führender regionaler Kunstmesen beteilige (vgl. Jecker 2016: o.S.).

Die Beteiligung der MCH Group an der IAF zeigt, welche Bedeutung der wichtigste Messeveranstalter im Feld der zeitgenössischen Kunst der IAF für Indien und die Region Südasien zuschreibt. Die dazu herausgegebene Presseerklärung erinnert inhaltlich an das, was ein Jahr später von der Messe selbst kommuniziert wurde. Sie beschreibt die IAF als

führende Plattform für moderne und zeitgenössische Kunst in Südasien und ein wichtiges Portal zur kulturellen Landschaft der Region. Das dynamische Wachstum des südasiatischen Kunstmarktes [ist] von globaler Bedeutung und die prosperierende wirtschaftliche Entwicklung Indiens haben dazu beigetragen, dass die India Art Fair innert weniger Jahre schnell an Stärke und Bedeutung gewonnen hat (Jecker 2016: o.S.).

---

50 Vgl. Info-E-Mail der IAF, Februar 2016.



Die Beteiligung der MCH verdeutlicht, wie das symbolische Kapital eines organisationalen Akteurs auf einen anderen organisationalen Akteur übertragen werden kann. Mit der Mehrheitsbeteiligung der MCH Group, die Synonym für die renommierte Art Basel ist, gewann die IAF nicht nur ein höheres Ansehen im globalen Kunstfeld, sondern auch mehr Selbstvertrauen, was ihre Positionierung im lokalen Kontext angeht. Dies ist insbesondere daran zu erkennen, dass seit ihrer Beteiligung eine Reihe prominenter Blue-Chip-Galerien wie Blain Southern, David Zwirner oder Galerie Neugerriemschneider teilnehmen.

#### 4.1.3 IAF als privatwirtschaftliche Akteurin

Die ersten drei IAFs (2008, 2009 und 2011) fanden in Pragati Maidan (Hindi: *Progress Grounds*) statt, dem offiziellen und größten Messezentrum der Stadt, das 1972 erbaut wurde und von der India Trade Promotion Organisation betrieben wurde.<sup>51</sup> 2012, ein Jahr nach der Übernahme von Anteilen durch Angus Montgomery, änderte die IAF ihren Veranstaltungsort und zog zu den NSIC Grounds in Okhla, Süd-Delhi. Dieser Ortswechsel verweist auf eine neue Positionierung der Messe. Sandy Angus, seit 2011 Mitbeteiligter an der IAF, gibt in einem Interview als Umzugsgrund an, dass die Messeorganisation von den Organisationsstrukturen des Messeortes Pragati Maidan, der der Regierung unterstellt ist, unabhängig werden wollte. Die Umsetzung eines Messekonzeptes, das auf speziellen Strukturen wie der Logistik aufbaue, sei auf den privaten NSIC Grounds leichter als in Pragati Maidan. Dadurch könne die Messe mehr und besser Kontrolle über ihre Organisationsstrukturen ausüben (vgl. Angus, zitiert in Vogel 2013a: o.S.).

Anders als in Pragati Maidan, das knapp 625.000 Quadratmeter und eine feste Messearchitektur umfasst, erhält die IAF auf den NSIC Grounds eine Bodenfläche, die 3.000 Quadratmeter groß ist und die sie für den Ausstellungszeitraum nach eigenen Vorstellungen architektonisch gestalten kann. So entwirft die Messeleitung zusammen mit spezialisierten Firmen eine eigene Zeltarchitektur, gestaltet das Open-Air-Areal mit circa 1.500 Quadratmetern nach eigenen Wünschen und ist für die dortige Infrastruktur verantwortlich. Bei der Präsentation der Kunst verwendet die IAF ein westliches Präsentationsmodell für moderne und zeitgenössische Kunstwerke: individuell gestaltbare Boxen mit weißen Wänden. Mit der sogenannten White-Cube-Ästhetik reiht sich die IAF in einen weltweit gleichen Kunstmesse-Look ein: zurückgenommenes Design, schlichte Architektur, weiße Hallen und Wände sowie lange Korridore, von denen die

---

51 Die Organisation untersteht dem Ministry of Commerce and Industry.

Messeboxen abgehen. Diese Anordnung hilft potenziellen Käufer\*innen, beim Gang durch die Hallen mit schnellem Blick geeignete Werke zu finden, ohne die einzelnen Stände betreten zu müssen. Mit den Jahren näherte sich die IAF mit dieser Ästhetik dem Standard internationaler Messen wie der Art Basel an (Abb. 3 und 4).

Innerhalb der Laufzeit von vier Ausgaben verdreifachte sich die Anzahl der teilnehmenden Galerien an der IAF: Waren es 2008 noch 34 Galerien gewesen, so stellten 2013 104 Galerien aus, wovon 40 aus 24 unterschiedlichen Ländern kamen. Besonders beeindruckend ist die Entwicklung der Besucherzahlen der Messe. Während 2008 6.000 Besucher gezählt wurden, stellte das Jahr 2013 einen Besucherrekord von über 120.000 Menschen innerhalb nur einer Woche auf. Die konstant hohen Besucherzahlen der IAF, die im Schnitt zwischen 80.000 und 100.000 liegen, weisen darauf hin, dass es Kirpal mit der Ausrichtung der Messe gelungen ist, Interesse innerhalb der Bevölkerungsschicht zu erwecken und der Betrachtung moderner und zeitgenössischer Kunst einen Raum zu geben, den keine andere Institution des zeitgenössischen Kunstfelds in Indien ihren Akteur\*innen und einem interessierten Kunstpublikum bislang in diesem Ausmaß bieten konnte.

Die Vision Kirpals zur Ausrichtung und Funktionsweise der Messe manifestiert sich immer stärker als Realität: Zum einen ist die IAF eine international gut sichtbare und medial präsente Messe. Zum anderen ist sie innerhalb des Kunstfelds in Indien zu einem neuen künstlerischen Knotenpunkt geworden, der nicht nur kommerziell von Bedeutung, sondern auch eine neue Kunstinstitution in Indien ist. Als solche spricht die IAF besonders die lokalen und regionalen Akteur\*innen und deren Publika an. Eine quantitative Untersuchung zum Publikum im Jahr 2014 ergab beispielsweise, dass 64,5 % der Besucher\*innen indischer Nationalität waren, 85 % zum Zeitpunkt der Kunstmesse in Delhi lebten, und 66 % der ausgestellten Künstler in Indien, Pakistan, Bangladesch und China lebten (vgl. Fuchs 2014: 62).

Diese Zahlen, die für eine lokale und regionale Fokussierung sprechen, unterstützen die Beobachtungen meiner Messebesuche in den Jahren 2011, 2015 sowie 2017 und 2018. Während man bei allen Ausgaben in den ersten Messetagen, an denen der Eintritt VIPs und dem Fachpublikum vorbehalten ist, eine gleichmäßige Mischung aus lokalen und internationalen Besuchern antrifft, strömen an den sogenannten *Public Days*, also an den Tagen, an denen die Messe nicht mehr ausschließlich dem Fachpublikum und VIPs vorbehalten ist, Tausende von Menschen aller Altersklassen und Schichten durch die Gänge der Messearchitektur. Das, was sich Kirpal als eine der Funktionen der IAF gewünscht hat, war bei meinen Beobachtungen gut zu erkennen: So gingen beispielsweise lokale Besucher\*innen, die nicht dem Fachpublikum angehörten, neugierig durch die Gänge, blieben in großen Gruppen staunend insbesondere



**Abbildung 3 (oben) und 4 (unten).** Blick in eine Messehalle der IAF in Delhi, 2018.  
*Quelle: Jamila Adeli, Januar 2018, Delhi.*

vor zeitgenössischen Installationen und Skulpturen stehen, fotografierten und stellten viele Fragen nach der Bedeutung und Materialität von Kunstwerken (Abb. 5 und 6).

An ihrem Verhalten auf der Open-Air-Fläche außerhalb der Messehallen wird besonders gut deutlich, dass es viele Besucher\*innen genießen, Teil eines Ereignisses zu sein, über das in der Stadt gerade gesprochen wird. Die Flächen sind großzügig und verkehrsfrei, sie sind zum Verweilen angelegt und ästhetisch gestaltet. Jugendliche und Familien sitzen in Gruppen zusammen, essen und trinken und nutzen den Open-Air-Bereich der IAF als sozialen Treffpunkt (Abb. 7 und 8).

Vor allem die Gestaltung der Außenbereiche der Messe verdeutlicht, dass sich die Messe mit dem Umzug auf die NSIC Grounds immer mehr einem Publikum zuwendet, das nicht nur am Kunstgeschehen in Delhi interessiert, sondern auch an der IAF als sozialem Ereignis mit internationalem Habitus und Flair – wobei letzteres auch in Form von Mode, Essen und Getränken sichtbar wird. Auf den Außenflächen befinden sich kleine Boutiquen mit Schmuck, Mode und Designartikeln sowie Essens- und Getränkestände mit vornehmlich internationalen Gerichten und Getränken. Während in den ersten drei Jahren der Messe in Pragati Maidan Popcorn und einfaches, frittiertes Fast Food zu moderaten Preisen angeboten wurde, wurde das Essensangebot und besonders dessen Präsentation seit 2012 in Richtung eines Gourmetniveaus geändert und an die Vorlieben einer globalen Elite angepasst: An den Ständen werden nun Bio-, vegane und kreative Mahlzeiten angeboten, die eher einem Trendrestaurant als einem Messestand zuzuordnen wären. Dazu werden Fair-Trade-Getränke und italienischer Espresso, internationale Spirituosen, französische Macarons und Tartes zu hohen Preisen verkauft. Auch wenn es der Anspruch ist, die IAF als Messeereignis allen Menschen zugänglich zu machen, zeigt die Veränderung des kulinarischen Angebots und die Anhebung der Preise, dass sich die Messe an diejenigen wendet, die diese Kulinarik anspricht und die sie sich leisten wollen und können. Im Jahr 2018 lag der Preis für ein Glas Rotwein bei 1.050 Rupien, was damals 13 Euro entsprach. Eine Portion „wild mushroom linguine pasta“ lag bei 750 Rupien, d. h. bei circa 9,50 Euro. (Abb. 9 und 10)

An den *Public Days* sind die Außenflächen voll mit Familien, Schulklassen und Gruppen aller Altersklassen. Innen wie außen herrscht meist eine ausgelassene Stimmung, die Besucher\*innen schlendern staunend, aufgeregt und neugierig durch die Korridore der Messehallen. Die oftmals jungen Besucher\*innen sind sichtlich angetan von der neuen Ästhetik der Messearchitektur, sie posieren für Selfies oft zu zweit oder in Gruppen vor den Kunstwerken, denen sie sich oftmals auf nur wenige Zentimeter nähern. Sie betrachten die empfindlichen Bildoberflächen ausgiebig aus nächster Nähe und versuchen nicht selten,



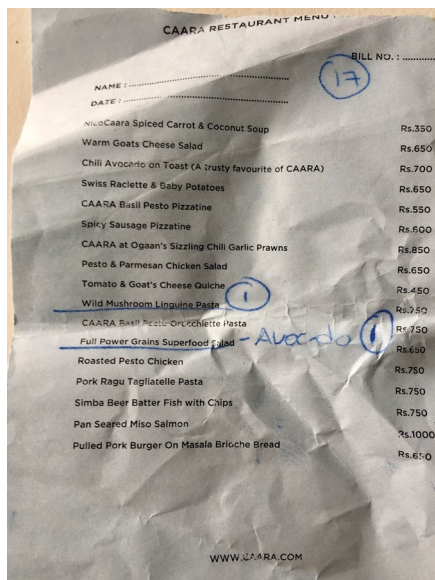
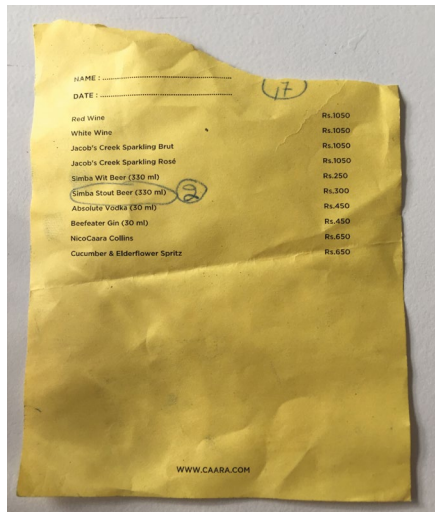
**Abbildung 5 (oben) und 6 (unten).** *Public Day*, Messestand Galerie Isa, IAF in Delhi 2018. *Quelle: Jamila Adeli, Januar 2018, Delhi.*

#### 4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital



**Abbildung 7 (oben) und 8 (unten).** Publikum im Außenbereich, IAF in Delhi 2018.  
*Quelle: Jamila Adeli, Januar 2018, Delhi.*

#### 4.1 Die IAF in Delhi



**Abbildung 9 (oben) und 10 (unten).** Meine Essens- und Getränkebestellung, IAF in Delhi 2018. *Quelle: Jamila Adeli, Januar 2018, Delhi.*

die ungewohnt bearbeiteten Materialoberflächen mit den Händen zu berühren.<sup>52</sup> Insgesamt konnte ich an den *Public Days* beobachten, dass die meisten Betrachter\*innen sich weniger kontemplativ als mit hörbarer Neugierde und Faszination für das Material und die Intention der Künstler\*innen den Kunstwerken näherten: Mehr als einmal wurde ich in meiner Rolle als Galeriemitarbeiterin an einem Messestand ausführlich befragt, was denn der\*die Künstler\*Künstlerin mit dem Werk habe sagen wollen, wie er\*sie das Material genau bearbeitet habe, und aus welcher Beschaffenheit es sei.

Delhi ist durch die IAF zu einem Ort geworden, an dem sich Akteur\*innen der Kunstwelt in Indien untereinander austauschen und vernetzen können, also ein Ort, an dem spezifische Praktiken des Kunstfelds verglichen und gegebenenfalls neu ausgerichtet werden können. Im Folgenden werden die Reaktionen auf die IAF als ein neuer translokaler Knotenpunkt des Kunstfelds in Indien vorgestellt, um die Bedeutung des Kunstereignisses für die Akteur\*innen in Indien zu erklären.

#### IAF aus Sicht lokaler Galerist\*innen

Insbesondere den Galerist\*innen war von der ersten Messe an bewusst, dass sie mit ihr einen Anknüpfungspunkt an den internationalen Kunstmarkt und das internationale Kunstfeld erhielten. Dadurch, dass sie von ihren Messebesuchen im Ausland wussten, welche Bedeutung Messen für das internationale Kunstfeld haben, erkannten sie die mögliche Tragweite der IAF im eigenen Land: Mit einer eigenen Kunstmesse erhöhten sich die Karrierechancen für Künstler\*innen, Galerien und deren Künstler\*innen in einem weitaus größeren Maß. Sie würden von weitaus mehr Käufer\*innen, Kurator\*innen, Museumsdirektor\*innen oder Kritiker\*innen wahrgenommen werden. Lokale Akteur\*innen bekämen die Möglichkeit, ihre Kunstpraktiken gemeinsam als Leistungsschau zu präsentieren.

Galerist\*innen und einige Künstler\*innen reflektierten in privaten Gesprächen und in den Interviews mit mir, dass die IAF Akteur\*innen erstmalig eine Möglichkeit bot, von Indien aus mit dem internationalen Kunstmarkt zu

---

52 Eine Galeristin schilderte mir bei meinem Messebesuch 2017, dass sich eine Besucherin so nah einem ihrer Kunstwerke näherte, dass sich ihr großer Ohring in der dreidimensionalen Bildoberfläche verfang. Obwohl die Galeristin Erstaunen darüber ausdrückte, wie nah die Besucherin an die Oberfläche des Kunstwerks ohne jegliche Berührungsangst herangetreten war, sagt sie auch, wie schön sie es finde, dass sich jemand heutzutage von Kunst noch so angezogen fühle.



interagieren. Mit der IAF konnten sie sich einem internationalen Publikum präsentieren und sich als neues Ereignis der wachsenden Kunstwelt in Indien positionieren – eine Chance, die vor allem den Galerist\*innen und ihren Künstler\*innen zugutekam und die sie trotz der Nachwirkungen der Finanzkrise 2009, 2011 und 2012 mit ihrer Anwesenheit auf der Messe ergriffen. Daneben sahen die Akteur\*innen den neuen Raum, den die Messe bot, zeitgenössische Kunst für die indische Gesellschaft sichtbar und verständlich zu machen. Zudem erkannten sie die Chance, mit unterschiedlichen Kunstzentren Indiens Verbindungen zu knüpfen. So reagiert eine Galeristin aus Mumbai auf die Messe mit der Zuschreibung, dass die IAF die Infrastruktur der zeitgenössischen Kunstwelt entscheidend weiterentwickelte, da sie einzelne Kunstzentren wie Bangalore, Baroda, Kolkata, Mumbai und Delhi verbunden habe. Außerdem habe sich durch die Existenz der Messe das Interesse ausländischer Galerien an einer Interaktion mit Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien stark erhöht (Audiotranskript, CALDAME 2010: 4). Priyanka Raja, eine renommierte Galeristin aus Kolkata, die mit ihrem Mann die Galerie Experimentier betreibt, verwendet in einem Magazininterview für die Messe den Begriff „home ground“ und drückt aus, dass sie die Messeteilnahme nicht als eine reine Präsentation ihres Künstler\*innenprogramms sieht, sondern als mit den Messebetreiber\*innen geteilte Verantwortung für die Zurschaustellung von Kunstwerken, die den aktuellen Zeitgeist in Indien beschreiben:

This fair is not just about participation for us but home ground where we have to represent; it is a combined responsibility that we share with the fair to show and position work that is representative of our time. (Raja, zitiert in Thomas 2017: o.S.)

Die Galeristin Raja beschreibt ein Phänomen, das sehr gut die aktuelle Situation der *Emerging Art Markets* kennzeichnet: Verantwortliche Akteur\*innen, die Kunstmessen oder Biennalen in aufstrebenden Kunstmarktländern aufbauen, betonen „the events’ responsibilities toward their home-grown artists and audience“ (van Hest & Vermeylen 2015: 189).

Trotz der überwiegend positiven Reaktionen gab es vor allem zu den ersten beiden Messen auch Kritik. Insbesondere seien Auswahl und Einteilung der Galerien für die Messeleitung zu Beginn eine Herausforderung gewesen. Eine Galeristin aus Mumbai erinnert sich an ihre erste Teilnahme in Pragati Maidan im Jahr 2009 und beschreibt, wie sie die Konzeption der drei Messehallen empfand: Eine Halle war „clearly just decorative“, eine andere war „senior Indian galleries and Western galleries“, und eine war die, die neue Galerien wie Project 88, Photo Ink... „the younger lot“ (Audiotranskript, BOMTATA 2010: 15) zusammenbrachte. Sie zeigte sich enttäuscht über das Konzept der Messeleitung, die Messehallen so unreflektiert zu strukturieren. So sei es dem Team nicht bewusst

gewesen, was es für andere Teilnehmer\*innen bedeute, wenn „senior Indian galleries“ und „Western galleries“ eine Gruppe bildeten. Insbesondere störte sie sich an der Halle, in der sie „decorative art“ versammelt sah. Auf einer internationalen Kunstmesse der Gegenwart diese Kategorie neben „fine art“ zu zeigen, spreche ihrer Ansicht nach nicht für eine gelungene Darstellung der IAF als internationalem Kunstereignis (vgl. Audiotranskript, BOMTATA 2010:15 ff.).

Diese Kritik an der Inklusion von dekorativer Kunst aus Indien verfolgt die IAF bis heute, obwohl in jüngster Zeit dezidiert versucht wird, auch einen anderen Kunstbegriff in den Messehallen auszustellen. Es scheint, als seien die Gatekeeper des indischen Kunstmarktes sehr darauf bedacht, dass die IAF wie andere internationale Kunstmesen ihre Kunstauswahl auf den Bereich der bildenden Kunst konzentriere: Noch 2017 merkten Galerist\*innen aus Indien und dem Ausland während meiner teilnehmenden Beobachtung in Gesprächen mit mir an, dass weiterhin zu viele Galerien im Programm seien, die einen gänzlich anderen, nämlich nichtkonzeptuellen Kunstbegriff ihren Kunstwerken zugrunde legten, und diese Art von Kunst nicht dazu beitrage, ein internationales Messeflair zu haben. Dabei handle es sich um solche Galerien, die *Vernacular Art* zur Schau stellen, also „einheimische“ oder traditionelle Kunst. Die Kritik der Gatekeeper ist vor allem vor dem Hintergrund interessant, dass die Messeleitung im Vorwort des Ausstellungskatalogs von 2017 dezidiert auf die Präsenz der „vernacular arts from India“ verweist und einen Curated Walk mit dem Titel *Exploring the Works of Young Artists or Indian Vernacular Arts and their Influence on Contemporary Art Practices* anbietet.

2017 zeigte die Messekonzeption damit eine Tendenz zur Lokalisierung und Regionalisierung – eine konzeptionelle Ausrichtung, die nicht auf Anklang bei den etablierten Galerist\*innen stieß.

Ein weiterer Kritikpunkt der Akteur\*innen an der IAF ist das sogenannte Kunst-Handling. Der Begriff vereint die Bereiche „Kunsttransport“, „Kunstlagerung“ und „Kunstauf- bzw. -abbau“. Besonders diejenigen Akteur\*innen, die zum Zeitpunkt der Befragung bereits an der IAF teilgenommen hatten, erwähnten, wie schwierig es gewesen sei, Kunstwerke pünktlich und unbeschädigt durch den indischen Zoll zu bekommen. Auch die Logistik vor Ort sei oftmals eine große Herausforderung für die Aussteller\*innen gewesen. Die Zeit, den eigenen Messestand vor Eröffnung aufzubauen und ansprechend zu gestalten, sei knapp, die Aussteller\*innen darauf angewiesen gewesen, dass Lichtquellen oder Internetzugang funktionieren oder kleine Handwerkerarbeiten wie der letzte Wandanstrich schnell und reibungslos ablaufen. Dass die IAF hier immer wieder auf Herausforderungen stößt, ist dem Umstand geschuldet, dass es erst mit dem Boom um die zeitgenössische Kunst zu einer ausdifferenzierten Professionalisierung des Kunst-Handlings kam. Es gibt nur wenige Unternehmen, die sich auf den Transport, das Lagern, das Verpacken oder den Auf- und Abbau von Kunstwerken

spezialisiert haben. Eines der bekanntesten davon ist Electra Events & Exhibitions India. Es besteht seit 2006, bietet unterschiedliche Arten von Messebauten und Ausstellungselementen und gehört zu den Marktführern in diesem Segment.

Insbesondere der Zoll ist bei der Einfuhr der Kunst nach Delhi ein Problem: Dessen Bestimmungen erschweren die Einfuhr zeitgenössischer Kunst aus dem Ausland. Internationale Aussteller\*innen, die an Messen wie der Frieze Art Fair oder der Art Basel teilnehmen, geben an, dass neben den ausbleibenden Verkäufen die undurchsichtigen und bürokratisch sehr aufwendigen Bedingungen am indischen Zoll der Grund für ihre Entscheidung seien, nicht erneut an der IAF teilzunehmen.<sup>53</sup>

Auch die Ausstellungsbedingungen in Pragati Maidan gaben vielen Galerist\*innen, aber auch Künstler\*innen oder Kritiker\*innen Anlass zur Kritik: Dort sei mehrmals Taubenkot in Messestände gefallen, es habe Probleme mit dem Kondenswasser der Klimaanlage gegeben, das von den Dächern in die Messestände und auf die Kunst getropft sei, was auch am neuen Standort passiere.

#### 4.1.4 Prozess der Positionierung der IAF: (Inter-)national, lokal oder regional?

Im Folgenden zeige ich, wie sich die IAF im Laufe ihres elfjährigen Bestehens immer wieder neu erfand, um auf die rasanten Veränderungen der Kunstwelt in Indien zu reagieren: von einer nationalen über eine internationale bis hin zur regionalen Ausrichtung der Messe.

#### (Inter-)nationale Positionierung als Einstieg in das globale Kunstfeld

Die Positionierung der Messe als Ereignis im globalen Kunstfeld veränderte sich im Laufe der Zeit beachtlich. Waren die Messen 2008 und 2009 stark darauf fokussiert, zeitgenössische Kunst als nationales Ereignis im Sinne von

---

53 2011 erfuhr ich von einem Galeristen aus Berlin, wie schwierig es für Ausländer\*innen ist, sich mit Unstimmigkeiten am Zollamt in Delhi auseinanderzusetzen, und wie mühevoll der Auf- und Abbau der Kunst sich am Messeort gestaltete. Als auch noch die Verkäufe weitestgehend ausblieben, fiel schnell die Entscheidung, die IAF nicht noch einmal als Verkaufsplattform zu besuchen. Neha Kirpal weiß um diese Probleme und nimmt die Kritik ernst. In einem privaten Gespräch erwähnte sie, dass an der temporären Abschaffung der hohen Besteuerung für den Import von Kunstwerken für den Messezeitraum gearbeitet werde, da sich die Messeleitung davon eine höhere und angenehmere Teilnahme für ausländische Galerien verspreche.

zeitgenössischer Kunst aus Indien für Indien zu deklarieren, so versuchten die nachfolgenden Messen ab 2011 eher ein internationales Publikum und internationale Aussteller\*innen als Teilnehmer\*innen anzusprechen.

Mit der Gründung der Messe 2008 und im darauf folgenden Jahr 2009 präsentierte die Messe den neuen Kunststandort Indien auf der Weltkarte der zeitgenössischen Kunst und betonte die Vorzüge der modernen und zeitgenössischen Kunst aus Indien. Die Fokussierung auf die Messe als nationalem Kunstereignis basierte vor allem auf der kommunikativen Unterstützung der indischen Regierung an der Messe: 2008 bildeten die Worte von Ambika Soni, der Ministerin für Tourismus und Kultur, auf den ersten Seiten des Katalogs den Rahmen der Geleitworte der ersten Kunstmesse Indiens (Abb. 11). Sie legitimierten die Ambitionen des Gründungsteams für die Anerkennung der Kunst in Indien mit einem Verweis auf die jahrhundertealte Kunstgeschichte Indiens. Dieses Geleitwort macht deutlich, wie die Regierung die Relevanz des neuen Kunstereignisses einschätzte. Die drei knappen Sätze zeigen, dass sie dessen Relevanz darin sah, dass die Kunstwelt in Indien nach „hundreds of years in art history“ mit der IAF nun endlich ihren rechtmäßigen Platz in der globalen Kunstwelt erarbeiten bzw. erlangen könne. Dies ist beachtlich, denn die Kunstmesse entstand durch die private Initiative Kirpals, der Staat war finanziell nicht beteiligt. Die IAF wird als Startpunkt eines Sichtbarwerdungs- und Wertschätzungsprozesses gesehen, mit dem die Kunstwelt in Delhi und Indien zeigen kann, dass ihre Künstler\*innen, Galerist\*innen und Sammler\*innen für Indien von Bedeutung sind.

Dem Geleitwort lässt sich weiterhin entnehmen, dass es mit der Gründung einer Kunstmesse in Delhi vor allem darum gehen sollte, im globalen Kunstfeld moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien zu zeigen, und dies nicht auf ausländischem, sondern auf indischem Boden, was darauf hinweist, dass es um eine Anbindung des indischen an das globale Kunstfeld ging. Die Verwendung des Begriffs „message“, das Regierungselement, die Adresse des Ministeriums und die persönliche Signatur der Ministerin verleihen dem Dokument den Status einer nationalen Botschaft oder gar Urkunde – der Staat befürwortet und anerkennt die Kunstmesse. Dennoch erscheint ein Geleitwort aus dem Ministerium für Kultur und Tourismus im ersten Messekatalog, das die nationale Bedeutung von Kunst in Indien heraus hebt, die mittels der IAF unterstrichen wird, überraschend. Die indische Regierung hatte bis zu diesem Zeitpunkt keine Pläne einer Veränderung ihrer Kulturpolitik vorgelegt, die sich für die finanzielle und ideelle Förderung der zeitgenössischen Kunst einsetzen würde.

Ab 2012, zeitgleich mit der Entscheidung für einen Standortwechsel von den staatlich organisierten Pragati-Maidan-Messehallen im Zentrum Delhis zu einem privaten Areal im Süden der Stadt, den NSIC Grounds, richteten die Veranstalter\*innen die Messe mehr und mehr auf ein internationales Flair und Publikum aus. Der Umzug markiert den Richtungswechsel des Messekonzeptes



**Abbildung 11.** Geleitwort, IAF Katalog (2008: 1).

hinsichtlich der programmatischen Ausrichtung. Mit dem Standortwechsel bereits kurz nach Msessegründung wird das Ziel der Messeleitung deutlich, von staatlich geleiteten Interessen und Kontrollen unabhängig zu werden. In einem Interview bestätigt Sandy Angus, Inhaber der Montgomery Gruppe, die an der Messe Anteile hat und damit in die Konzeption eingebunden ist, diese Lesart: „Hier können wir unsere eigene Struktur bauen, müssen nicht auf Entscheidungen anderer warten und haben die gesamte Kontrolle – was in Indien sehr wichtig ist.“ (Angus, zitiert in Vogel 2013a: o.S.)

Dies deutet die Veränderung der Positionierung der Messe an: War es noch zu Beginn wichtig, dass die indische Regierung das IAF-Projekt mit Geleitworten flankierte, um dem Kunstereignis eine legitime Funktion für die lokale Kunstwelt zu verleihen, so wenden sich die Messeverantwortlichen mit dem Umzug von der strukturellen Unterstützung des Staates ab, um mehr Frei- und Gestaltungsraum für die IAF zu erlangen.

Nach 2011 gibt es im Publikationsmaterial der IAF nur noch wenige Äußerungen der Messeverantwortlichen zur Repräsentation Indiens durch die zeitgenössische Kunst. Bei den ersten beiden Messen wurde noch die nationale Bedeutung des neuen Kunstereignisses in den Vordergrund gestellt und auf deren internationale Bedeutung verwiesen. Ab 2011 wird nicht mehr vom Nationalstaat Indien und seiner jahrhundertealten Kunstgeschichte gesprochen, sondern es werden die zeitgenössische Kunst Indiens und der Standort Indien als neuer Teilnehmer in der internationalen Kunstwelt hervorgehoben. Auch die indische Regierung kommt im Publikationsmaterial zur IAF nicht mehr zu Wort. Es scheint, als werde sich nun kommunikativ verstärkt für eine Sichtbarkeit und Akzeptanz der Kategorie „zeitgenössische Kunst“ aus Indien im globalen Kunstfeld eingesetzt. Die Messen im Jahr 2011 und 2012 zeigen, wie sehr Kirpal an einer stärkeren Internationalisierung als neuer Positionierung der Kunstmesse in Indien gelegen war. Mit dem Begriff „international“ bezeichnet sie diejenigen, die im Feld der zeitgenössischen Kunst seit Beginn des 21. Jahrhunderts als dominante Akteur\*innen auftreten: Deutschland, Nordamerika, Großbritannien, Frankreich und Japan.

Ab 2013 setzten sich Kirpal und ihr Team verstärkt dafür ein, mit der IAF eine internationale Plattform auf indischem Boden zu schaffen und dies öffentlichkeitswirksam zu kommunizieren. Sie rückten das Ziel in den Vordergrund, die Kunstmesse am Standort Delhi zu einem internationalen Ereignis zu entwickeln und sie als neues, internationales Kunstereignis für zeitgenössische Kunst in Indien zu positionieren. Von nun an wird die IAF damit beworben, ein neuer Ort für zeitgenössische Kunst in ihrem globalen Netz zu sein. Es war das Ziel zu zeigen, dass nun auch der Kunststandort „Indien“ über genügend künstlerische Ressourcen für eine international ausgerichtete Kunstmesse verfügte und die zeitgenössische Kunst aus Indien im globalen Kunstfeld mithalten konnte. Ab 2013 zeigt sich, dass sich die IAF zwar als internationaler Player der zeitgenössischen Kunst versteht, aber dass zeitgleich Ressourcen darauf verwendet werden, die IAF als internationalen Knotenpunkt in die lokale Kunstwelt Delhis einzubetten: Die Stadt wird zum Austragungsort eines internationalen Ereignisses, das der lokalen Kunstwelt seine Bedeutung für Wissensproduktion, Vernetzung und Partizipation mit dem globalen Kunstfeld einräumt.

Der Erfolg der IAF wird von der Messeleitung nicht nur darin gesehen, dass sie als neues, strukturbildendes und Netzwerk-schaffendes Ereignis die Kunstwelt in Indien stärkt und kollektiv neue Trends und Themen ausgehandelt werden. Kirpal verweist auch immer wieder auf die Funktion der Kunstmesse für die indische Gesellschaft: Durch die IAF wurde die zeitgenössische Kunst integraler Bestandteil der indischen Gesellschaft, da mit ihr ein Ort für das Verhandeln von Werten und Wissen zur zeitgenössischen Kunst geschaffen worden war. Er ist leicht zugänglich und sichtbar, sowohl für das lokale als auch für das internationale Publikum:

The India Art Fair brings home grown and international artists and galleries under one roof for collectors, museums and the general public alike. I set up the India Art Fair to make art accessible to people here, to provide a transparent platform that would support exchange and dialogue, and of course, the trade of art in India, a country in which there is a huge pool of talent and enterprise, but where the infrastructure, awareness, and access to the arts are still limited. (Kirpal, zitiert in artBahrain.org 2013: o. S.)

Hier wird zum einen deutlich, dass sich die Messe in ihrer (inter-)nationalen Positionierung nicht nur als neuer Knotenpunkt der (trans-)lokalen Kunstwelt begreift, der die IAF zu einem die Infrastruktur konstruierenden und stabilisierendem öffentlichen Kunstereignis macht. Zum anderen wird klar, dass die Messe sich als Vermittlerin zeitgenössischer Kunst an Teile der indischen Gesellschaft sieht. Sie versucht nach den Worten Kirpals, zeitgenössische Kunst in der Gesellschaft Indiens zu positionieren. Im Bewusstsein, dass die Kunstwelt in Indien noch viel Unterstützung bei ihrer Entwicklung hin zu einem integralen Bestandteil der indischen Gesellschaft brauchte, arbeitete Kirpal mit speziellen Programmen (siehe [Kapitel 4.1.5](#)) darauf hin, dass die Messe eine stärkere Anziehungskraft auf die internationale Kunstwelt ausübt und gleichzeitig ein Ereignis wird, das für die lokale Kunstszene interessant, zugänglich und relevant bleibt. Damit bewegt sie sich im typischen Spannungsfeld translokaler Kunstereignisse, das insbesondere am Beispiel internationaler Kunstbiennalen erforscht wurde (dazu Marchart 2014, Vogel 2010, Mosquera 2011a, Pedrosa 2012). Diese haben internationale Ambitionen, sind jedoch stets lokale Ereignisse, die sie mit dem Austragungsland verbinden (vgl. Bydler 2004, Filipovic et al. 2010).

Meine teilnehmenden Beobachtungen der IAF lassen die Schlussfolgerung zu, dass Kirpal und ihr Team sich ihrer Verantwortung bewusst waren (dies zeigt das oben zitierte Statement), zeitgenössische Kunst am Messestandort Delhi nicht nur für die internationale Kunstwelt gut zu positionieren, sondern die IAF als neues, translokales Kunstereignis zu einem integralen Bestandteil der indischen Gesellschaft zu machen, um die notwendige lokale Verankerung zur erreichen, die die IAF braucht, um für das internationale Publikum interessant zu bleiben. Dass die IAF die meistbesuchte Kunstmesse der Welt ist, ist ein großer Antrieb für Kirpal, ihre Vision von einer lokalen Kunstmesse mit internationalem Anspruch umzusetzen – besonders vor dem Hintergrund, dass es in Indien sonst kaum staatliche Institutionen gibt, die die Positionierung und theoretische Einbettung zeitgenössischer Kunst in der Gesellschaft vornehmen könnten.

Aus der Beschreibung zur (inter-)nationalen Positionierung der Messe wird erkennbar, dass die Verantwortlichen ab 2013 vermeiden wollten, die Kunstwelt in Indien ausschließlich als territoriale Kategorie darzustellen. Vielmehr folgten sie in ihrer Kommunikation dem damaligen Diskurs des globalen Kunstfelds, der versuchte, nationale und ethnische Zuschreibungen zu vernachlässigen und die

Begriffe „globale Kunst“ oder „zeitgenössische Kunst“ zu platzieren, um Marginalisierungen zu umgehen. Einer der bekanntesten Vertreter dieses Diskurses ist der Kunsthistoriker Belting, der proklamiert, die globale Kunst und ihre globalen Künstler\*innen aus den historischen und ethnischen Kontexten zu lösen und sie als „postethnisch“ und „posthistorisch“ zu betrachten (vgl. Belting 2009: 13 ff.)

In den ersten fünf Jahren nach Gründung der IAF deutete sich eine Verschiebung der Kommunikation von einem nationalen zu einem internationalen Kunstereignis an. Dies ist zunächst verwunderlich, da die Teilnahme internationaler Galerien zwischen 2008 und 2013 weniger wurde. Doch die Beteiligung der MCH Group mit ihrer homogenen architektonischen und ästhetischen Raumbildung trug entscheidend zu dem gewollten internationalen Flair der IAF bei, da sie die Messegestaltung in Delhi ebenso handhabt wie die in Basel oder Düsseldorf. Dem Publikum und Teilnehmer\*innen wird so suggeriert, man könnte ebenso gut auf etablierten Messen in einem westlichen Kunstzentrum sein, was das internationale Flair und die Anziehungskraft der IAF als gesellschaftlichem Ereignis verstärkt.

#### Regionaler Bedeutungszuwachs: IAF als neues Kunstzentrum in Südasiens

Ab 2014 deutete sich parallel zur ästhetischen Angleichung an die Art Basel eine weitere Ebene der programmatischen Ausrichtung an: die inhaltliche Fokussierung auf Indien und die Region Südasiens. Meine erste Analyse dazu basiert auf persönlichen Gesprächen und meinen teilnehmenden Beobachtungen auf der IAF von 2014 bis 2018. Nach der Auswertung der Vorträge des *Speakers' Forum*, das die IAF thematisch begleitet und für die Diskursbildung in Indien insbesondere während der Anfänge der IAF verantwortlich war, nehme ich an, dass sich die IAF im Prozess der Lokalisierung und Regionalisierung befindet. Auch van Hest und Vermeulen stellen in ihrer Studie fest, dass die IAF beide Seiten der Translokalisierung erfüllt: „The IAF plays the local and the national card.“ (2015: 189) Im Gegensatz zu meinem Zuschnitt machen sie ihre Ergebnisse allerdings an der Identität der teilnehmenden Künstler\*innen fest, von denen 60 % aus der Region Südasiens stammen (vgl. 2015: 187). Anders als bei van Hest und Vermeulen basiert meine Analyse nicht auf einer rein quantitativen Analyse der Identitäten der ausstellenden Künstler\*innen, sondern fokussiert die Kommunikation zur Internationalisierung der Messe seitens der Verantwortlichen.

Wie bereits festgestellt, war die internationale Positionierung der IAF für internationale Galerist\*innen wenig attraktiv. Meine Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass dies einer der ausschlaggebenden Gründe dafür war, dass die IAF ihre Positionierung erneut veränderte, indem sie den thematischen Fokus auf die Region Südasiens legte.



Ausländische Galerist\*innen erwarten von ihrer Messteilnahme vornehmlich, dass sie Zugang zu einer neuen Region des globalen Kunstmarkts erhalten. Geschürt durch die mediale Darstellung der *Emerging Art Market Countries* als Gesellschaften, die in den letzten Jahren einen großen Zuwachs an luxusinteressierten Schichten erleben, erwarten westliche Galerist\*innen von ihren Teilnahmen an der IAF den Einstieg in einen neuen lukrativen Käufer\*innenmarkt: den Sammler\*innen des Globalen Südens, hier der asiatischen Region. Dass diese Erwartung zum Großteil bisher nicht erfüllt wurde, zeigt der Rückgang der internationalen Aussteller\*innen in den letzten Jahren: Von 51 Galerien, die im Jahr 2017 ausstellten, waren nur neun nichtindisch, 2012 waren es noch 39 von insgesamt 98 Galerien. Einer der Gründe dafür liegt sicherlich darin, dass sich der Kunstmarkt in Indien erst seit kurzem der internationalen Kunstästhetik öffnet. Der Verkauf zeitgenössischer Kunst aus Europa oder den USA ist weiterhin eine große Herausforderung. Jedoch zeigen meine Beobachtungen, dass sich dies seit 2017 rasant ändert: Der Kunstgeschmack öffnet sich langsam, aber stetig der Konzeptkunst und der abstrakten Kunst, die auch diverse Materialien und Medien beinhalten.

Doch nicht nur der Verkauf zeitgenössischer Kunst ausländischer Künstler\*innen ist ein mühsames Unterfangen in Indien, sondern auch das Navigieren in der indischen Infrastruktur für zeitgenössische Kunst. In Gesprächen mit ausländischen Galerist\*innen, die beispielsweise 2012 an der Messe teilnahmen, wurde wiederholt betont, mit welchen Schwierigkeiten man als nichtindische Galerie auf der IAF konfrontiert werde und dass die erneute Messteilnahme fraglich sei. Zwar wurde die IAF als interessanter neuer Standort gesehen, der eine Reise wert sei, aber im Vergleich zu den etablierten Messen der westlichen Kunstwelt war es in Delhi erheblich kräftezehrender, mit der lokalen Infrastruktur rund um die Messeaktivitäten (Stand auf- und abbauen, Essengehen oder Fahrten durch die Stadt) umzugehen.

Vor allem aber waren ausbleibende Verkäufe der Anlass, dass bei den nichtindischen Teilnehmer\*innen Zurückhaltung gegenüber zukünftigen Messteilnahmen bestand oder in den Folgejahren einsetzte. Entgegen der Erwartungen und Hoffnungen, die indische Oberschicht und Elite mit westlicher Kunst für sich zu gewinnen und sich so eine neue Käufer\*innenschicht in Südasien zu erschließen, kam es oftmals nicht zum erhofften Verkauf der Kunstwerke. Auch bei den wenigen Verkäufen wurde oft ein Verlustgeschäft festgestellt. Transport, Einfuhrsteuer und Quadratmeterpreise des Messestandes sind nicht nur für indische Verhältnisse hoch: Im Jahr 2018 betrug beispielsweise der Quadratmeterpreis für den Messestand 26.500 Rupien, was circa 288 Euro entspricht, dazu kommen 18 % GST (Goods and Services Tax); die Einfuhrsteuer für zeitgenössische Kunst nach Indien beträgt circa 24 % des Preises.

Angesichts der hohen Kosten, die für eine Messteilnahme in Indien zu leisten sind, ist es verständlich, dass einige internationale Galerien nach wenigen

Testläufen der IAF den Rücken kehrten. Interessant ist jedoch, dass auch internationale Galerist\*innen immer wieder nach Delhi auf die IAF zurückkehren und sich von den genannten Hindernissen nicht abschrecken lassen. Im Gespräch mit ihnen fiel mir auf, dass sie eine hohe Sensibilität für die Kunstwelt in Indien haben und die Fähigkeit besitzen, das indische Publikum und seinen Geschmack so gut einzuschätzen, sodass sie dennoch Kunst verkaufen.

Meiner Beobachtung nach entwickelte sich der lokale und regionale Fokus der IAF, weil die Ausrichtung auf internationale Teilnehmer\*innen lange Zeit eher erfolglos war bzw. sich nicht im Messekonzept verankerte. Dadurch, dass es weder in Indien noch in den Nachbarländern – mit Ausnahme der Art Dubai in Dubai – eine vergleichbare Kunstmesse gab, avancierte die IAF in Delhi zum künstlerischen Knotenpunkt der Region Südasien, der sowohl inhaltlich als auch kommerziell für eine erfolgreiche Kunstvermittlung steht. In ihrer medialen Kommunikation ab dem Jahr 2017 spricht die Messeleitung von einer neuen, dezidiert regionalen Positionierung der Messe. Die Regionalisierungsbestrebungen der IAF zeigen sich ab 2016 deutlich in deren Publikationen und Programmen. Neben der Positionierung der Messe als kommerziellem Knotenpunkt für Südasien wird sie nun auch als diskursiver Knotenpunkt hervorgehoben. Damit ist die IAF neben der KMB einer der wenigen institutionellen und international sichtbaren Orte, an denen künstlerische Inhalte zur Region Südasien regional produziert und sichtbar werden. Regional bedeutet hier, dass auch verstärkt Künstler\*innen des indischen Subkontinents an der IAF in Delhi teilnehmen und sie und ihre Galerist\*innen bekannt gemacht und vernetzt werden sollen. Ein Presstext zu dieser Neuausrichtung informiert über die dafür eingeführte Sektion *Platform*:

Acknowledging the fair's strategic importance in the development of the South Asian arts, this year there will be a significant presence from Nepal, Bangladesh, Sri Lanka and Pakistan, notably through a new section called Platform, which will represent young emerging artists or collectives from across the subcontinent. (Pressemitteilung IAF 2016: o.S.)

Der Umschwung auf die Künstler\*innen Südasiens ist neben dem Rückgang an internationalen Aussteller\*innen auch auf die Beteiligung der MCH Gruppe zurückzuführen, die darauf hinarbeitet, dass die IAF sich zu einer führenden regionalen Kunstmesse in Südasien entwickelt. In einem Interview, das Kirpal 2018 gab, räumte sie ein, bisher die Künstler\*innen aus Nepal, Sri Lanka oder Bangladesch weitestgehend vernachlässigt zu haben. Von der neuen Ausrichtung auf die Kunstpraktiken aus Südasien erhofft sie sich, dass „communities can build in solidarity with each other and not in isolation as they have previously“ (Thomas 2017: o.S.). Dieser Fokus auf eine Partnerschaft und tiefere Verflechtung mit Künstler\*innen aus den Nachbarländern wird im Vorwort des Messekataloges zur Ausgabe im Jahr 2017 offiziell gemacht:

This year, India Art Fair will present a vibrant selection of new and returning Indian and international exhibitors, while continuing to develop and strengthen its focus on the South Asian art community. A commitment that has been reinforced by the fair's new co-ownership agreement between MCH Group, Angus Montgomery, and Founding Director Neha Kirpal. (IAF-Katalog 2017: 5)

An den letzten Messen nahmen weniger internationale Akteur\*innen teil. Damit verstärkt sich der Eindruck, dass sich die IAF nicht nur wegen der Beteiligung der MCH Gruppe um eine neue, regionale Positionierung bemüht, sondern auch deswegen, weil die Messe keine stabile oder ansteigende Teilnahme an internationalen Aussteller\*innen neben den etablierten indischen Teilnehmern vorweisen kann, da die IAF für internationale Galerien langfristig nicht attraktiv genug war. Im Zitat wird die IAF nicht mehr als nationales Ereignis wie in den ersten Gründungsjahren oder als internationale Kunstmesse in Delhi beschrieben, sondern das Messteam bekennt sich zur Stärkung der Kunstproduktion ihrer Nachbar\*innen, der südasiatischen Art Community. Das Zitat zeigt zudem, dass die Messe ihr (inter-)nationales Flair durch die Beteiligung neuer und alter (inter-)nationaler Galerien behalten wird, auch wenn sich durch die neuen Messepartner\*innen neue Verpflichtungen ergeben haben.

Nun steht neben der Stärkung der Kunstwelt in Indien und dem Erhalt des internationalen Interesses auch die Kooperation mit Nepal, Bangladesch, Pakistan oder Sri Lanka im Programm. Auch wenn dieser Richtungswechsel sicherlich stark darauf beruht, dass immer weniger internationale Galerien sich um eine Teilnahme an der IAF bewerben – und damit das intendierte internationale Flair nicht aufrechterhalten werden kann –, ist doch auch anzunehmen, dass mit der Beteiligung der MCH Gruppe eine neue strategische Ausrichtung forciert wird, die in der Regionalisierung der IAF liegt. Festzuhalten ist jedoch, dass mit der regionalen Ausrichtung der IAF die Position Indiens als kulturelle Vormacht in Südasien gestärkt wird. Meine Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass die IAF nun nicht mehr nur als Schnittstelle zum globalen Kunstfeld und dessen neuen Käufer\*innen gesehen werden kann, sondern auch als Tor zur Region Südasien. Dadurch, dass weiterhin mit der Internationalität der Messe geworben wird, entsteht der Eindruck, dass sich das Portfolio der Messe durch die Regionalisierung erweitert und nicht verengt hat. Die Erweiterung des Messeprogramms um Kunstpraktiken und Kunstwerke von Künstler\*innen der Nachbarländer fordern – und feiern – bedeutende institutionelle Akteur\*innen als nötigen kulturpolitischen Schritt. Ihnen ist gemeinsam, dass sie mehr oder weniger offen in die thematische Positionierung der Messe eingebunden sind. Tasneem Mehta, Direktorin des BDL Museums in Mumbai, nennt auf einer IAF-Pressekonferenz im Jahr 2016 die Regionalisierung einen richtigen Schritt zur richtigen Zeit und

hebt das Potenzial der Kunst hervor, Kulturen und Gemeinschaften miteinander zu verbinden:

I would like to congratulate the fair on their regional strategy. It is absolutely the need of the hour for South Asia to come together, and there is nothing like art to bridge cultures and bring communities together. I hope this strategy is both sustained and enlarged. (Mehta, zitiert in IAF Press release 2016: o.S.)

Ob diese Positionierung auch nachhaltig sein wird bzw. ausgeweitet werden kann, wird sich erst in den nächsten Jahren zeigen. Ein Blick auf die Umsetzung der Regionalisierung der IAF im Jahr 2017 zeigt folgendes Bild: Obwohl *Platform* im Vorwort des Messekatalogs als groß angelegte neue Messesektion angekündigt war, die das Ziel verfolgt, den indischen Subkontinent mit „galleries, collectives and non-profit organisations from South Asia“ (IAF Katalog 2017: 5) zu präsentieren, fielen mir bei meinem Rundgang die Künstler\*innen aus Südasien kaum als neuer thematischer Schwerpunkt der Messe auf. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass deren Sektion sich architektonisch kaum von den anderen Messeständen unterscheidet. Außerdem wurden die Künstler\*innen von nur vier südasiatischen Kunstorganisationen präsentiert: Britto Arts Trust aus Dhaka, Bangladesch, Nepal Arts Council aus Kathmandu, Nepal, Theertha International Artists Collective aus Colombo, Sri Lanka, und die in Indien ansässige Galerie Blueprint 12. Zudem unterscheiden sich auf den Kunstmessen der Gegenwart speziell kuratierte Ausstellungen und Projekte kaum noch von den Darbietungen der Aussteller\*innen, da nur noch wenige Galerist\*innen zeitgenössische Kunstwerke ohne inhaltliche oder formal-ästhetische Bezüge nebeneinander hängen. Daher lässt sich der Schwerpunkt auf die Nachbarländer Indiens und deren Kunstpraktiken bisher nicht leicht erkennen. Bei circa 30 Künstler\*innen aus Südasien unter den über 415 anderen ausgestellten Künstler\*innen entsteht eher der Eindruck, dass es sich bei der Regionalisierung bislang noch um einen Marketing-Coup des Messepartners MCH handelt, der mittels der Fokussierung auf die Kategorie „Regional Art Fair“ intendiert, die eigene Position in der Region Südasien zu stärken und die IAF in ihrer Entwicklung als regionale Kunstmesse zu fördern. Auf ihrer Internetseite präsentiert MCH ihre Zielsetzung wie folgt:

Why is MCH investing in regional art fairs? What is the aim?

MCH's aim is to occupy a strong position in a strong art market. Local art fairs play an important role here, given their growing importance. By acquiring holdings in leading regional art fairs, MCH is setting out to support them in their further development, to enable them to expand their position within the region they serve. This will contribute to strengthening the regional art markets and eventually the global art market. It goes without saying that MCH wishes to benefit from the portfolio by participating in the

success of the regional art fairs and building its position in the art market.  
(MCH Group 2018: o.S.)

In der Wahrnehmung der MCH Gruppe entwickelte sich die IAF bis 2016 zu einem führenden Kunstereignis mit transregionaler Reichweite, zu einer lokalen Ressource, die die Unternehmensgruppe durch den Kauf von Anteilen anerkennt. Dass die MCH Gruppe als Gründerin und Eigentümerin der Art Basel die IAF als erste Messe auswählte, um die Kategorie „Regional Art Fair“ aufzubauen, lädt die Messe mit enormem symbolischem Kapital auf. Denn damit zeigt sie, dass sie zu einem strategisch wichtigen Knotenpunkt des globalen Kunstmarkts geworden ist. Auf der Messe selbst ist diese Marketingstrategie noch nicht angekommen: Die Ausrichtung ist noch auf die Inklusion von Künstler\*innen aus Südasien beschränkt. Eine Diskursivierung oder Kontextualisierung ihrer Praktiken hingegen war bei der letzten Messe im Jahr 2017 und 2018 noch nicht explizit zu erkennen: Die Partizipation von Kunstakteur\*innen aus Pakistan, Bangladesch oder Sri Lanka bezog sich lediglich auf das Ausstellen von Artefakten, ohne dass diese am Ort ihrer Ausstellung konzeptualisiert wurden. Auch das *Speakers' Forum* weist eine inhaltliche Leerstelle zum Wissen über die Kunstproduktion aus Pakistan, Bangladesch und Sri Lanka auf. Obgleich in der Messekommunikation die Fokussierung auf Südasien deklariert wurde, gibt es im *Speakers' Forum* dazu nur wenige Diskussionen. Nur eines von zehn Panels widmet sich dezidiert der Region Südasien: Unter dem Titel *Perspectives from Networks of South Asian Art* wird mit Boon-Hui Tan (Direktor des Asia Society Museums), Alessio Antoniolli (Direktor von Gasworks), Pooja Sood (Direktorin des KHOJ Künstlerkollektivs) und Yamini Mehta (International Head of South Asian Art bei Sotheby's) eine Debatte mit Podiumsgästen geführt, die alle außerhalb Südasiens leben und arbeiten. Obwohl es in der Panelbeschreibung heißt,

this panel will look at recent projects by organizations committed to developing a sustainable ecosystem for the arts in South Asia. It will also examine how the art histories of the Sub-continent are being written, circulated and negotiated internationally and within the region, in order to develop critical dialogue on South Asian Art, along with a greater understanding of the region and exchange. (India Art Fair Katalog 2017: 190)

wird keines der aufgeführten Kunstprojekte von ihren eigenen Repräsentanten vertreten. Es wird ausschließlich über sie gesprochen. Sicherlich muss abgewartet werden, wie sich die Messe in den nächsten Jahren hinsichtlich der Teilnahme der Nachbarländer Indiens entwickelt. Derzeit jedoch ist davon auszugehen, dass es sich bei der Regionalisierung der IAF um eine Vision der MCH Gruppe handelt, mit der IAF einen starken lokalen und regionalen Dreh- und Angelpunkt für Südasien im globalen Netz der zeitgenössischen Kunst aufzubauen. Die MCH

Gruppe bemüht sich seit 2016 weltweit, Regional Art Fairs aufzubauen.<sup>54</sup> Neben der IAF ist ihre zweite Regional Art Fair die Art Düsseldorf, die im September 2017 zum ersten Mal stattfand. Eine weiterführende und detailliertere Beschäftigung bzgl. der Kooperationen der Regionalisierungsbestrebungen der IAF wäre in den nächsten Jahren für eine weitere Analyse interessant.

##### 4.1.5 VIP-Programm und *Speakers' Forum*: Räume für Vernetzung und Wissensproduktion

Kunstmessen sind längst nicht mehr nur Verkaufsplattformen. Sie sind mittlerweile zu Ereignissen für Wissensproduktion und Präsentation neuer kuratorischer und künstlerischer Praktiken avanciert, die darauf angelegt sind, Werte zu bilden. Auch das Netzwerken auf Kunstmessen wurde stark eventisiert (vgl. Lee & Lee 2016: o.S.) und institutionalisiert. Beide Funktionen der Messe, die Bildung von Wissen zur Kunst und die Vernetzung von Akteur\*innen, werden im Folgenden beispielhaft an der IAF vorgestellt. Beide Bereiche sind wichtig in Bezug auf die Produktion kulturellen und symbolischen Kapitals.

Der Blick auf die Entwicklung des VIP-Bereichs von Messen kann gut verdeutlichen, dass ein starkes VIP-Programm nicht nur zur Vermehrung des ökonomischen Kapitals angelegt ist, sondern maßgeblich zur Produktion und Akkumulation symbolischen Kapitals beiträgt. Diese Art von Wertbildung zählt zu den entscheidenden Qualitätsmerkmalen einer Kunstmesse (vgl. Moeran & Pedersen 2011). Anders als noch vor zehn Jahren treten die Verantwortlichen der VIP-Relation-Sektion als netzwerkende Mediator\*innen zwischen Galerist\*innen und Sammler\*innen bzw. neuen Käufer\*innen auf. Auch die IAF begann kurz nach ihrer Gründung ein VIP-Programm aufzubauen. 2013 gelang ihr dies durch eine Kooperation mit dem Auktionshaus Christie's, „which flew in a couple dozen of its most important collectors, the 2013 edition boosted its international visibility and added a layer of professionalism to the event“ (Vermeylen 2015: 36). Wissend, dass eine Messe ein starkes und attraktives VIP-Programm

---

54 Am Ende des Jahres 2018 verkündete die MCH Group allerdings überraschend, dass sie ihre Anteile an den regionalen Kunstmessen, d. h. an der IAF und der Art Düsseldorf, verkaufen werde. Die Verantwortlichen betonten in einer Pressemitteilung der *The Art Newspaper*, dass „MCH's decision to sell its shares in India Art Fair is not a reflection of the success or status of India Art Fair“, und fügten hinzu „until an appropriate buyer is selected, MCH remains fully committed to the fair indefinitely (...) MCH's decision to not pursue the development of a Regional Art Fair portfolio was due to a necessary restructuring process to prioritise its strategic initiatives and investments.“ (Jhala 2019: o.S.)

braucht, professionalisierte die IAF ihres besonders, nachdem sie Anteile an die Montgomery Group und die MCH Group verkauft hatte. Nach der Beteiligung der MCH Group zeigte sich, dass die IAF große Anstrengungen unternahm, den VIP-Bereich zu stärken. Bei meiner teilnehmenden Beobachtung auf der IAF 2017 und 2018 wurde im Gegensatz zu früheren Ausstellungen deutlich, dass sich die Direktorin des VIP-Programms u. a. nicht mehr nur darum kümmerte, dass sie Sammler\*innen und Galerist\*innen miteinander vernetzte und sie während ihres Aufenthaltes in Delhi zu Kunstereignissen begleitete. Ich erlebte, dass es auch zu ihren Aufgaben gehörte, potenzielle Käufer\*innen und Sammler\*innen sowie Galerist\*innen darin zu unterstützen, unverkaufte Kunstwerke ausfindig zu machen und sie an passende Interessent\*innen zu vermitteln.

Über die Begleitung und Vernetzung der VIPs auf der Messe hinaus hat das VIP-Programm gerade bei entfernteren Reisezielen wie Delhi noch eine weitere Funktion: exklusive Unterhaltung. Von einem starken VIP-Programm wird inzwischen erwartet, dass es für Sammler\*innen und potenzielle Kunstkäufer\*innen als exklusives Angebot ein touristisch attraktives Wochenprogramm mit Insiderereignissen in der lokalen Kunstszene enthält. Somit ist der Messebesuch ein wichtiges kollektiv-soziales Ereignis für all jene, die sich für den Kauf zeitgenössischer Kunst interessieren. Dadurch, dass die IAF mit dem VIP-Relation-Programm immer mehr kaufkräftige Sammler\*innen, potenzielle Kunstkäufer\*innen und andere Kunstakteur\*innen nach Delhi bringt, die über viel ökonomisches und symbolisches Kapital im Feld der zeitgenössischen Kunst verfügen, bringt sie mobile internationale Kunstakteur\*innen mit Gleichgesinnten zusammen, um sich zu vernetzen. Damit entsteht – und dies wird mit den internationalen VIP-Programmen intendiert – ein Zugehörigkeitsgefühl zum globalen Kunstfeld, das mit der IAF auch in Delhi lokalisiert ist.

Die Etablierung eines diskursiven Raums, des *Speakers' Forums*, in dem am Ort der Messe Wissen zur Kunst produziert wird, reiht die IAF in die gängige internationale Praxis ein, auf kommerziellen Kunstmessen das Kuratorische und das Diskursive herauszustellen. Die Wissensproduktion bei einer Kunstmesse ist ein noch junges Phänomen, für das es mehrere Gründe gibt, z. B., dass zeitgenössische Kunst seit knapp 30 Jahren immer stärker der Theoretisierung bzw. Diskursivierung ausgesetzt ist (vgl. Prinz & Wuggenig 2012: 205 ff.). Prinz und Wuggenig führen aus, dass die Transformation des Kunstfelds durch eine zunehmende Intellektualisierung gekennzeichnet und die zeitgenössische Kunst sowie ihre Rezeption seit 1990 stark von Diskursbildung und Theoriekonzepten durchzogen ist (vgl. 2012: 206). Sie führen „das verstärkte Interesse an einer theoretischen Herangehensweise an die Kunst“ (ebd.: 207) vor allem auf einen „engen Zusammenhang mit dem Wandel im tertiären Bildungssystem“ (ebd.) zurück. Ebenso wie in Europa, Kanada und den USA dehnte sich auch in den Ländern des Globalen Südens mit Beginn des 21. Jahrhunderts „aufgrund des zunehmenden

gesellschaftlichen Interesses an der Kunst“ (ebd.) die Theoretisierung der Kunst merklich aus.

Als weiterer Grund kann der Wettbewerb zwischen den Kunstmessen herangezogen werden, der sich in der Produktion zeitgenössischer Diskurse zur Kunst und der Reputation von Expert\*innen äußert, die auf den Messen zu unterschiedlichen Themen sprechen. Im Fall der IAF liegt der Grund für die Etablierung von Wissensräumen in der lokalen Besonderheit der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien: Die Kunstwelt verfügt über sehr wenige öffentlich zugängliche Institutionen, die Wissen zur Kunst produzieren und vermitteln. Die Leerstelle, die durch deren Abwesenheit entsteht, ist so groß, dass auch eine neue Kunstmesse sich als Raum für Wissensproduktion positionieren kann. Die Messeleitung der IAF legte von Beginn an großen Wert auf die Sichtbarkeit einer Sektion, die Wissen und Diskurse zur zeitgenössischen Kunst generiert und mit lokalen Kontexten verbindet. Neha Kirpal betont in ihren Interviews und öffentlichen Auftritten immer wieder, dass viele der Messebesucher\*innen zuvor noch keinerlei Berührungspunkte mit zeitgenössischer Kunst hatten, und erklärt damit, warum die IAF den Bereich der Wissensproduktion zur zeitgenössischen Kunst so stark hervorhebt.

Weil die Kunstwelt in Indien nur über wenige andere Orte des gegenwartsbezogenen öffentlichen Diskurses über zeitgenössische Kunst verfügt, räumt die IAF zu Recht dem *Speakers' Forum* einen hohen Stellenwert für die Produktion von Wissen über zeitgenössische Kunst und die Vernetzung mit internationalen Kunstakteur\*innen des globalen Kunstfelds ein. Damit widmet sich die IAF einer Aufgabe, die sonst kaum ein anderer organisationaler Akteur in institutionalisierter, öffentlichkeitswirksamer Form in Kunstzentren wie Delhi oder Mumbai leisten kann: der Produktion und dem Austausch von Wissen über zeitgenössische Kunst. Die Sektion trägt den Namen *Speakers' Forum* und begleitet die Messe seit ihrer Gründung im Jahr 2008 (damals hieß die Plattform noch *Art Forum*). Mit dem *Speakers' Forum* präsentiert und bildet die IAF die Debatten über zeitgenössische Kunst und deren Praktiken am Standort Delhi, wobei die Themen weit über Indien und die zeitgenössische bildende Kunst hinausreichen. Die Sektion findet in einem eigenen Bereich auf dem Messegelände statt und arbeitet mit Kooperationspartner\*innen zusammen.<sup>55</sup>

Das *Speakers' Forum* gleicht einem großen Symposium. Hier treffen sich Galerist\*innen, Kurator\*innen, Museumsdirektor\*innen, Kritiker\*innen, Sammler\*innen oder Künstler\*innen, um vor einem Fach- und Laienpublikum Wissen zur zeitgenössischen Kunst zu diskutieren und zu vermitteln. Ausgewählte

---

55 Im Jahr 2016 war dies z. B. das Goethe Institut (Max Mueller Bhavan).



Expert\*innen stellen ihre Inhalte und Positionen vor und diskutieren sie mit dem Publikum. Das Forum ist in Panels aufgeteilt, zu denen meist namhafte Expert\*innen aus Indien und dem Ausland eingeladen werden. Im Gründungsjahr 2008 wurden Panels wie *Showing its True Colours – Themes and Issues in Indian Art* oder *Best Practices – The Art of Making Money* abgehalten. Die Veranstaltungen von 2011, 2015 und 2017 waren gut besucht, wobei weniger ein allgemein interessiertes Publikum, sondern vorrangig Kunstexpert\*innen aus dem In- und Ausland zugegen waren. Ziel des *Speakers' Forums* ist es, den Diskussionen und Inhalten rund um die Kunst und Kultur Südasiens und den Verbindungen zum globalen Kunstfeld einen institutionalisierten Ort und Raum zu geben.

Die Beschäftigung mit den einzelnen Panels zeigt, dass es überwiegend universelle Themen wie das Kuratieren oder Sammeln zeitgenössischer Kunst sind, die präsentiert und diskutiert werden. Auch wenn das *Speakers' Forum* mit namhaften internationalen Persönlichkeiten glänzt, so achten die Programmverantwortlichen sehr darauf, dass auf den Panels auch Expert\*innen vertreten sind, die eine lokale Perspektive auf globale Themen oder ihre aktuellen Diskurse eröffnen (Abb. 12 und 13). Für die IAF ist das Zusammenkommen international anerkannter Expert\*innen für zeitgenössische Kunst, die ihr Wissen mit dem Publikum teilen und neue Diskurse anstoßen, wichtig für die Entwicklung einer Infrastruktur für zeitgenössische Kunst.

Dadurch, dass in der Sektion *Speakers' Forum* Expert\*innen mit viel symbolischem Kapital zu Wort kommen, werden auch lokalspezifische Themen der Kunstwelt in Indien international sichtbar und finden sowohl im Inland wie im Ausland Anerkennung, eine Entwicklung, die die IAF als bedeutsame Wissensplattform für die Kunstwelt in Indien hervorhebt:

With its convention of paper presentations, artist conversations and academic debate spread over three to four days, the India Art Fair's Speakers' Forum has become the most vigorous locus for discussions on Asian and global art practice within South Asia. As a free resource that attracts artists, students, curators and gallerists, the India Art Fair Speakers' Forum has collaborated in the past with Jawaharlal Nehru University and the Asia Art Archive to set the highest levels of intellectual exchange. (IAF-Katalog 2013: 218)

Das *Speakers' Forum* wird als wichtige öffentliche und kostenlose Plattform gesehen, die eine Wissens- und Diskursproduktion zur zeitgenössischen Kunst und deren translokalen Verflechtungen ermöglicht. Die Plattform bietet erstmalig unterschiedlichsten Interessent\*innen die Möglichkeit, sich ein Bild über aktuelle Diskurse zu machen, nicht nur die Position Indiens, sondern auch Südasiens zu reflektieren und in einen Dialog mit anderen an der Produktion von Kunstwissen Interessierten zu treten.

## 4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital

# Speakers' Forum

**Thursday, 26th January 2012**

2:00 pm - 3:30 pm

**Session 1**

**Topic** : The Postcolonial and the Curatorial

**Speakers** : **Chaitanya Sambrani**, Senior Lecturer, Art Theory, ANU School of Art, Research School of Humanities and the Arts, The Australian National University, Canberra  
**Gayatri Sinha**, Independent Critic & Curator  
**Grant Watson**, Senior Curator and Research Associate, Institute of International Visual Arts, London

**Moderator** : **Parul Dave Mukherji**, Professor & Dean, School of Arts & Aesthetics, JNU, Delhi

Postcolonialism was first articulated as a radical concept in literary studies around 1980s following the impact of Edward Said's *Orientalism*. While art practice from this period comparatively addressed many postcolonial concerns challenging the hegemony of the Euro-American art institutions, the postcolonial entered into international curatorial practice quite late by the last years of the 20th century (Lohmeijer/Bernales, 1997). In his context, Documenta 11 in 2002 was a landmark event when its artistic director, Okwui Enwezor, drew attention to postcolonial politics of representation via race and identity politics. Of late, when increased presence of globalization has forced a rethink on cultural difference and national identities in the current era of proliferating migration of people, goods and images, has postcolonialism become a passé discourse or does it still animate curatorial imagination? This has also been a moment when reality of the world has been the concerns of the world but their needs challenged. Can the term 'curatorial' be expanded to traverse the wider world shaped by asymmetrical cross relationships around class, race, gender and sexuality engendered by the current prism of globalization? Some leading theoreticians of cultural difference and curators are invited to reflect on the postcolonial direction on contemporary curatorial practice and the current interface between curatorial frameworks and art practice.

4:00 pm - 5:30 pm

**Session 2**

**Topic** : Platforms for Regional Engagement: creativity, politics and emergent curatorial frameworks

**Speakers** : **Yusaku Imamura**, Director, Tokyo World Site & Counselor on Special Issue to the Governor, Tokyo Metropolitan Government  
**Natalie King**, Director, Utopia @Avalark, Australia  
**Khairuddin Hori**, Senior Curator, Singapore Art Museum  
**Tasneem Mehta**, Director, Bhaiji Dajji Ladi Museum, Mumbai

**Moderator** : **Deeksha Nath**, Curator, Delhi

Moving beyond the conventional biennale framework, how can we cultivate spaces for meaningful engagement across the Asia Pacific region? What role of regional models are generally inclusive and collaborative? Drawing on a series of case studies and provocations, panels will discuss various platforms from 2012 Gwangju Biennale's curatorium, Tokyo World Site's integrated exhibition and residency program, Singapore Biennale's regional position and the new, provocative initiative Utopia in order to speculate on cross-cultural collaborations. The talks will be provocative, generating audience discussion and debate including India's new Kochi-Muziris Biennale 2012 and the role of public institutions in facilitating connectivity.

6:00 pm - 7:30 pm

**Session 3**

**Topic** : Corporate Involvement in Art and Culture

**Welcome Note** : **Rakhi Sarkar**, Director, CIMA Art Gallery Pvt Ltd, Chairperson, FICCI Committee on Art and Business of Art and Managing Trustee, KMDMA

**Speakers** : **Shivinder M Singh**, Managing Director, Fortis Healthcare (India) Limited  
**Priti Paul**, Director, Apeejay Surrendra Group & Art Collector  
**Stephan Fruch**, CEO, Kulturreis der deutschen Wirtschaft im BDI  
**T.C.A. Ranganathan**, CMD, Export/Import Bank of India  
**Anthony Komar**, Publisher, Artforum International Magazine  
**Alka Pandey**, Consultant Arts Advisor and Curator of the Visual Arts Gallery, India Habitat Centre

**Moderator** : **Gayatri Sinha**, Independent Critic & Curator

In recent years there has been a creative economy products has increased greatly because of rising world demand for goods and services that link cultural heritage, arts, creative services and design to modern business and technology. But the challenges are to leverage these creative capacities and attract private investment. While local sector activities of the Indian corporate sector are widely recognized, private support extended to arts is yet to receive acknowledgement in India. The session will provide a forum for discussion on role, implications and prerequisites of private support to arts in all facets including art education, infrastructure, promotion and marketing initiatives. The session would also bring to the fore the economic impact and growth potential of the Art and Culture sector and how the sector can contribute in creating jobs and economic growth.

Abbildung 12. Speakers' Forum, IAF Katalog (2012: 210–211).

# Speakers' Forum

**Friday, 27th January 2012**

12:00 pm - 1:30 pm

**Session 4**

**Topic** : European Reception of Contemporary Indian Art

**Speakers** : **Ranjit Hoskote**, Cultural theorist, poet, and independent curator  
**Sophie Duplak**, Chief Curator, Centre Pompidou  
**Holly Brackebury**, Director, Indian Art, Sotheby's, London  
**Peter Nagy**, Director, Nature Morte

**Moderator** : **Deepak Ananth**, Art Historian & Faculty Ecole des Beaux Arts, Caen, Normandy

In keeping with the distinct profiles of the participants in this panel – Sophie Duplak is a curator at the Centre Pompidou, Ranjit Hoskote is an independent curator and writer, Peter Nagy is the founder of one of the important private galleries in India and Holly Brackebury heads the department of Indian art at Sotheby's, one of the leading auction houses in the world – the title of this panel discussion 'European Reception of Contemporary Indian Art' is perhaps more usefully approached keeping in mind the postcolonial – in the plural – that contemporary Indian has met according to the specific agendas and contexts framing its exhibitors in Europe. So, for example, the section on Biennale in *Time Modern: Century XXI* exhibition (curated by Greta Roux and Rajesh Raghavashankar) evidently had a different focus than the Serpentine Gallery's exhibition 'Indian Highway', just as the recent exhibition 'Paris, Delhi, Bombay' at the Centre Pompidou is different in approach from 'India Summer' that was co-curated by Deepak Ananth for the Ecole des Beaux Arts in 2003. Ranjit Hoskote will doubtless have much to say about the criteria he had in mind when he was asked to curate the Indian section at the last Venice Biennale and Peter Nagy is well placed to comment on the evolving reception of Indian art, given the international visibility of a number of artists represented by his gallery. Holly Brackebury would be in a position to provide an overview of the changing profile of the collector in view of the records that Sotheby's has made in the market for Indian art – first in India itself and then abroad. The context of presentation of contemporary Indian art have a bearing on its reception (there are other factors at play of course). Questions about the curatorial validity for not showcasing works whose sole common denominator is that they are made by artists who share the same nationality is something that could come up for discussion and whether it is on such occasions that the vested notion of 'national' needs its head. The difference between government-sponsored exhibitions abroad (often undertaken as part of a festival) ostensibly celebrating all things Indian that usually framed by a political agenda and initiatives taken by museums in Europe to show Indian art is a related topic that could be brought up.

1:30 pm - 2:30 pm Lunch

2:30 pm - 4:00 pm

**Session 5 Asia Art Archive : Backroom Conversations**

**Topic** : Support Systems: Art Patronage in India and China in Retrospect: lecture panel

**Speakers** : **Annapurna Garimella**, Art Historian and Designer, Managing Trustee, A.R.T., Bangalore  
**Kujal Shen**, Professor, Art History and Design, Chinese Studies Program, University of California, San Diego

**Moderator** : **Johnson Chang Tsungzang**, Curator, Director of Harriet TZ Gallery, and Asia Art Archive Board member

4:30 pm - 6:00 pm

**Session 6 Asia Art Archive : Backroom Conversations**

**Topic** : Support Systems: Art Patronage in India and China in Retrospect: two conversations

**Speakers** : **Budi Tek**, Indonesian Curator, Art Philanthropist, and Collector in conversation with  
**Claire Hsu**, Co-founder and Executive Director of Asia Art Archive, Hong Kong  
**Amol Veltani**, Director, India Foundation for the Arts, Bangalore in conversation with  
**Savita Apple**, Art Historian and Co-Director, Art Dubai

Support Systems: Art Patronage in India and China, organized by Asia Art Archive for the 2012 India Art Fair, will examine the role and responsibility of private philanthropy in India's reconfigured landscape of cultural support. Two panels will engage practitioners from different cultural models in historically mapping the diverse histories of art patronage in Asia and in understanding contemporary interdependent forms of support for art in India and China.  
 Support Systems: In Retrospect: lecture panel  
 Support Systems: Contemporary Curator's two conversations

**Saturday, 28th January 2012**

12:00 pm - 1:30 pm

**Session 7**

**Topic** : The Arab Spring and the Broadening Gulf

**Speakers** : **Jack Persekian**, Director of Anadell Gallery, the A-Matral Foundation for Contemporary Art, Jerusalem  
**Suzanne Cotter**, Curator, Guggenheim Abu Dhabi Project, Schloss H. Guggenheim Foundation

**Moderator** : **Kavita Singh**, Associate Professor, School of Arts & Aesthetics, JNU

Abbildung 13. Speakers' Forum, IAF Katalog (2012: 212–213).

## Diskursfokus „Kunstsammeln in Indien“

Was auffällig, aber der Verortung des *Speakers' Forum* in einer Verkaufsmesse geschuldet und im Kontext der Dominanz des Kunstmarktes in der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien nicht verwunderlich ist, ist die Fokussierung auf das Kunstsammeln: Sie ist ein immer wiederkehrendes Thema. Jede Ausgabe beinhaltet Panels zum Sammeln von Kunst. Der Fokus auf das Kunstsammeln, der sich auf den Panels zeigt, korrespondiert mit dem erklärten Messeziel, eine neue Generation von Kunstsammler\*innen vor Ort und für die Region zu bilden: „to shape future generations of potential buyers“ (Brosius 2015: o.S.).

Mit den Vorträgen und Diskussionen, die das *Speakers' Forum* veranstaltet, eröffnet sich ein neuer Raum, in dem es Akteur\*innen gelingt, sich mit ihrem Wissen zur lokalen Kunstwelt öffentlich und sichtbar für die internationale Kunstwelt einzubringen. Ein Beispiel hierfür ist der Vortrag einer Sammlerin, die 2011 von den Messeverantwortlichen gebeten wurde, einen Überblick zur Geschichte des Kunstsammelns in Indien zu geben. Sie stimmte zu und verfasste einen prägnanten Überblick dazu, den sie mir nach unserem Interview zukommen ließ. In ihrem Vortrag geht sie fünf Jahrzehnte zurück, setzt den Beginn des Kunstsammelns mit der Unabhängigkeit Indiens gleich und umreißt anhand einzelner Sammler\*innen, wie sich das Kunstsammeln von einer intellektuellen, philanthropischen Praxis hin zu einer Praxis entwickelte, die zwei weitere Gruppen für sich beanspruchte: Käufer\*innen aus dem Finanzbereich und Non-Residential Indians (NRIs). Sie führt neben den Anfängen des Kunstsammelns in Indien nicht nur das geschichtliche Verankertsein des intellektuellen und philanthropischen Kunstsammelns in Indien aus, sondern charakterisiert es auch im Hinblick auf die Bedeutung des Kunstsammelns für die NRIs. Für die NRIs hatte das Kunstsammeln die Funktion, die Verbindung zum Heimatland Indien aufzubauen oder zu stärken:

With the development of the market, new collectors emerged in the 1990s. Many of these were Non-Resident Indians who were drawn in by the big international auction houses. Many NRI collectors suggest that collecting is way for them to reconnect with India's vibrant culture. Their first introduction was through auctions and auctions remain for them the preferred way to collect. (LONJA 2011: 3).

Mit dem Verweis auf die Funktion des Kunstsammelns für NRIs als Ausdruck des Wunsches, trotz der geografischen Distanz Teil der zeitgenössischen Kunstkultur Indiens zu sein, stellt die Akteurin, die selbst Kunstsammlerin ist, auf der IAF vor internationalem Publikum die historischen Verbindungslinien zwischen der Kunstwelt in Indien und der des Auslands bereits zum Zeitpunkt der indischen Moderne dar. Ihre Äußerungen bestätigen in diesem Zusammenhang

auch noch einmal die Bedeutung der Auktionen für zeitgenössische Kunst aus Indien, indem sie sie als wegweisend für die Verbindungen zwischen den NRIs und Indien benennt. Dass ein Auktionshaus wie Christie's in London moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien als neue Kunstkategorie ausweist und zum Verkauf anbietet (siehe dazu [Kapitel 3.5.2](#)), ermöglichte es NRIs, sich mittels Kunstkäufen weiterhin der eigenen Kultur zugehörig zu fühlen.

Mit diesen Ausführungen zum Kunstsammeln kann verdeutlicht werden, dass zeitgenössische Praktiken des Kunstfeldes wie das Kunstsammeln bislang kaum öffentlich diskutiert oder schriftlich aufgearbeitet wurden. Der Ort der Messe ist einer der wenigen Räume für diese Art der Wissensproduktion und Diskursbildung. Ein Kunstsammler, der sich aufgrund seiner langjährigen Erfahrung in diesem Bereich der Aufgabe des Vortrags gewachsen sah, führte im Interview aus, dass es zur zeitgenössischen Praxis des Kunstsammelns in Indien keine Literatur und auch nur wenig historisches Interesse gebe. Im Mittelpunkt stünden lediglich die Preisentwicklungen und das Potenzial der Kunstwerke als Investment (vgl. LONJA 2012: 19).

Die Bedeutung des *Speakers' Forums* der IAF liegt darin, dass sie die diskursive Leerstelle füllt, die im Bereich der Wissensproduktion zu Praktiken der zeitgenössischen Kunstwelt besteht. An einem kommerziellen Knoten der Kunstwelt in Indien kann aufgrund der fehlenden Alternativen in diesem Feld kulturelles und symbolisches Kapital von einem privatwirtschaftlich geführten Ereignis akkumuliert werden. Somit produziert die IAF einen translokalen, diskursiven Raum, der unterschiedlichen Akteur\*innen die Möglichkeit bietet, sich mit zeitgenössischen Phänomenen der Kunstwelt – wie z.B. aktuellen lokalen Sammlungspraktiken, auseinander zu setzen.

##### 4.1.6 IAF als sozialer Interaktionsraum für *Art Worlding*

Die IAF ist nicht nur Marktplatz, sondern auch ein Interaktionsraum, in dem lokale und internationale, professionelle und interessierte Akteur\*innen jährlich zum Austausch und zur Vernetzung sowie zu einer Leistungsschau zusammenkommen und neue Werte und Trends in der Kunstwelt konstituieren. Dieser Interaktionsraum ist translokal und Schwankungen unterworfen, die dadurch entstehen, dass er von „global cultural flows“ (Appadurai 1996: 33) durchzogen ist: Seit der Gründung der Messe wechselt die Zusammensetzung der Akteur\*innen und mit ihr auch die Handlungen, denen in der Interaktion Sinn und Bedeutung zugeschrieben werden. Michael Burawoy legt in seinem Ansatz der „grounding globalization“ (2000: 337) dar, dass lokale Akteur\*innen auf die Prozesse der Globalisierung reagieren, indem sie ihren alltäglichen Handlungen neuen Sinn zuschreiben und sich so in ihrer veränderten globalen Realität orientieren

und positionieren können. Für Burawoy ist Globalisierung „von unten“ also eine „kulturelle Globalisierung, verankert in der Empirie, in der gelebten Erfahrung der Akteure, im erfahrbaren Eigensinn“ (Schlehe 2006: 2).

Die IAF erzeugt einen Raum, in dem Globalisierung von unten stattfinden und beobachtet werden kann: Die Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunst aus Indien erleben eine kulturelle Globalisierung in der Interaktion mit einem neuen Gegenüber in einem neuen institutionalisierten Feld. Wie im [vorherigen Kapitel](#) deutlich wurde, reagierten Kirpal und ihr Team auf die Herausforderungen, vor denen die IAF durch die internationale Ausrichtung und die Beteiligung der globalen MCH Gruppe stand, indem sie die Messe neu positionierten, von (inter-)national zu regional. Hierbei ging es darum, den veränderten Realitäten, in denen sich die IAF bewegte, durch die Interaktion vieler Messebeteiligter Sinn zu geben: Die Messeverantwortlichen reagierten zunächst auf das durch den indischen Kunst-Hype entfachte Interesse der etablierten westlichen Kunstzentren an der modernen und zeitgenössischen Kunst aus Indien, indem sie eine Kunstmesse in Delhi als neuen, international ausgerichteten Knotenpunkt des globalen Netzwerks der zeitgenössischen Kunst konstituierten. Nach wenigen Jahren reagierten sie erneut auf den Rückgang der internationalen Aussteller\*innen der IAF und veränderten das international ausgerichtete Messekonzept dahingehend, dass sie zeitgenössische Künstler\*innen, Galerist\*innen und andere Kunstakteur\*innen der Region Südasien inkludierten. In den Prozessen des Aufeinandertreffens und Aushandelns von Interessen, Strategien und Werten werden den Akteur\*innen ihre Positionierungen im lokalen und im regionalen Interaktionsraum „zeitgenössische Kunst“ bewusst, was nicht nur eine Verortung, sondern auch das Gefühl von Zugehörigkeit zum globalen Kunstfeld und zur neuen Kunstregion „Südasien“ bewirkt.

Die Kunstfeldtheorie Bourdieus ist eine geeignete Linse, um auf die Messe als sozialen Interaktionsraum zu schauen, und um Machtverhältnisse in den Blick zu nehmen, die zwischen den Akteur\*innen im Kunstfeld auftreten. Macht im Kunstfeld hat unterschiedliche Formen. Beispiele sind der Zugang zu wichtigem Kunstmarktwissen und die Vernetzung zwischen Sammler\*innen und Galerist\*innen, die durch die VIP-Programm-Strategie strategisch forciert wird. Der Kunstmarkt ist undurchsichtig, was die Transparenz von Verkäufen angeht. Es bestehen keine bindenden Kriterien, nur kunstsoziologische Annäherungen daran, wie Preise für Kunstwerke entstehen und nach welchen Faktoren sie sich entwickeln (Beckert & Rössel 2004). Bis auf die der Auktionshäuser gibt es keine transparenten Daten darüber, welches Kunstwerk für wie viel an wen verkauft wird.

Der Kunsthandel basiert auf Vertraulichkeit und Diskretion, oftmals werden nur dann Käufe offengelegt und publik gemacht, wenn es sich um Verkäufe an Institutionen handelt. Viele Privatpersonen, die Kunst erwerben, möchten

keine Zahlen nennen und auch selbst nicht genannt werden. Auch auf der IAF ist diese Praxis zu erkennen. Dass dort an Ständen von Galerien mit zeitgenössischer Kunst nur in Ausnahmefällen kleine rote, runde Aufkleber zur Identifizierung eines verkauften Werkes angebracht werden, zeigt, dass auch hier die öffentliche Sichtbarmachung von Verkäufen nicht praktiziert wird. Das liegt zum einen daran, dass die meisten indischen Galerist\*innen einen Vorrat aus mehreren Kunstwerken mitbringen, die aufgehängt werden, und sobald ein Kunstwerk verkauft ist, es abgehängt wird. Zum anderen liegt es daran, dass viele Galerist\*innen auf der Messe nicht sonderlich viel verkaufen, und sie diese Niederlage nicht dadurch zur Schau stellen wollen, dass keine roten Punkte zu sehen sind.<sup>56</sup> Anstatt Verkaufserfolge und -niederlagen öffentlich zu machen, versuchen sich die Galeristen in persönlichen Gesprächen – oft auf Partys oder im VIP-Bereich der Messe – einen Überblick über die aktuelle Verkaufslage auf der Messe zu verschaffen. Sie wollen ein Gespür dafür bekommen, welche Künstler\*innen sich gut verkaufen und wer an wen was verkauft. Wer auf der Messe verkauft, bekommt Anerkennung, da Galerist\*innen – inländische wie ausländische – wissen, welche Herausforderung es ist, auf der IAF neue Käufer\*innenbeziehungen zu generieren. Die Verkäufe sind nicht nur notwendig für die Reputation der Galerie und die Chance, auch im folgenden Jahr wieder dabei zu sein, sondern sie sind meist die jährliche Haupteinnahmequelle einer Galerie.

Der Ort der Messe ist also ein Interaktionsraum, in dem es darum geht, dass Kunstakteur\*innen Anerkennung im Kunstfeld erlangen oder den bereits erworbenen Status vor den Augen der anderen Akteur\*innen vorführen und stärken. Die IAF als Kunstereignis setzt einen örtlichen und zeitlichen Rahmen, in dem die Positionen von Kunstakteur\*innen im selben Feld wahrgenommen werden können. Bourdieu bezeichnet das Spiel um Anerkennung im Feld als symbolisches Kapital, d. h. als ein „nach besonderen Wahrnehmungskategorien konstruiertes Wahrgenommenwerden“ (Bourdieu zitiert nach Hillebrandt 2014: 187). Auf einer Kunstmesse kumuliert eine Galerie umso mehr symbolisches Kapital, je mehr sie verkauft, je höhere Preise sie erzielt und je bedeutender der\*die Käufer\*in im globalen Kunstfeld ist. Auch der Bekanntheitsgrad und die Preise von Künstler\*innen, die eine Galerie präsentiert, tragen zur Akkumulation symbolischen Kapitals bei. So ist es auch auf der IAF, was sich insbesondere an der VIP-Sektion zeigt. Im Spiel um die Aneignung von Kapital spielt sie eine bedeutende Rolle.<sup>57</sup>

---

56 Informelle Gespräche bei der teilnehmenden Beobachtung auf der IAF 2017.

57 Meines Wissens nach liegen bislang keine Studien zu VIP-Programmen von Kunstereignissen vor, die eine eigene Forschungslinie zum Phänomen VIP und „zeitgenössische Kunst“ bilden.

Der Wirkungsbereich dieser VIP-Sektion ist gut an ihrer Gatekeeper-Funktion erkennbar. Die Praxis der Auswahl und der damit verbundenen Ausgrenzung oder Inkooperation und Bestärkung unterschiedlicher Kunstakteur\*innen wird auf der IAF insbesondere durch das VIP-Programm vorgenommen.

Private Gespräche mit Galerist\*innen auf der IAF 2017 und 2018 lassen vermuten, dass schon während des Bewerbungsprozesses von Galerien die von ihnen vorgeschlagenen Künstler\*innen mit potenziellen Sammler\*inneninteressen abgeglichen werden. Aus ökonomischer Sicht mag dies legitim sein, da die Messeleitung daran interessiert ist, dass Kunstwerke verkauft werden, damit die IAF ein attraktiver Ort für Käufer\*innen bleibt. Während der Messelaufzeit ist es die VIP-Sektion, die die Kaufinteressent\*innen aufgrund eines möglichen Matches an die Stände sorgsam ausgewählter Galerist\*innen schickt. Auch ist es nicht unüblich, dass die Direktor\*innen der VIP-Sektionen direkte oder unterstützende Kaufempfehlungen aussprechen. Diese Praxis, die ich an der IAF 2015, 2017 und 2018 beobachten konnte, ist meines Erachtens eines der nicht öffentlich besprochenen Ein- oder Ausschlusskriterien für die Messeteilnahme. Was Brosius (2015) kritisch erfragt, nämlich wer oder was über die In- und Exklusion von Galerien an der IAF entscheidet, könnte demnach wie folgt beantwortet werden: der aktuelle Geschmack der in der VIP-Sektion angemeldeten Sammler\*innen und potenziellen Käufer\*innen.

Die VIP-Sektion gilt auch als zuverlässige Informationsquelle für die aktuelle Verkaufslage der IAF. Meinen Beobachtungen nach versucht, wer darüber einen halbwegs realistischen Überblick bekommen möchte, meist informell bei der VIP-Sektion Antworten zu bekommen. Dadurch, dass die VIP-Direktoren das Vertrauen beider, Galerist\*innen und Sammler\*innen, genießen, wird bei ihnen das genaueste und aktuellste Wissen über Verkäufe, Verkaufswerte und Informationen zu Käufer\*innen vermutet. Zu ihnen braucht es sehr gute Verbindungen, um an dieses Wissen zu kommen. Diese Verbindungen werden oft über das ganze Jahr hinweg aufgebaut oder der\*die Galerist\*in verdient sie sich über eine gute kommerzielle Messeperformance. Eigene Beobachtungen an einem erfolgreichen Messestand im Jahr 2017 und 2018 deuten darauf hin, dass je hochkarätiger die Kunstwerke sind, die eine Galerie ausstellt, je höher das Interesse des Fachpublikums an der Galerie und deren Werken ist und je mehr hochpreisige Kunstwerke verkauft werden – je besser also die Messeperformance ist –, umso größer die Anerkennung des VIP-Personals. Dadurch, dass die VIP-Sektion die Erfolge der Galerie und deren ausgestellte Künstler\*innen im Kunstfeld anerkennt, indem sie sie in Pressemitteilungen oder auf der Internetseite mit Fotos vom Messestand erwähnt, werden die Galerie und ihr Programm als wertvoll und herausragend wahrgenommen. Das so gewonnene symbolische Kapital rechnet sich für die Galerie nicht nur für das aktuelle, sondern auch für das kommende Jahr, wenn es beispielsweise wieder darum

geht, die beste Position innerhalb der Messearchitektur und möglichst viele VIP-Pässe zu bekommen.

Diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass Zugang und Erfolg auf der IAF von bereits akkumuliertem symbolischem Kapital abhängen, das außerhalb des Kunstereignisses im Kunstfeld erworben werden muss.<sup>58</sup> Damit gibt es asymmetrische Machtverhältnisse auf der IAF. Zeitgenössische Galerien, die zu den Gatekeepern im Kunstfeld gehören, haben leichter Zutritt und einen prominenteren Auftritt auf der Kunstmesse. Wie Brosius feststellt, besteht damit für viele andere, kleinere und finanziell schwächere Galerien aus Indien ein erschwelter bzw. kein Zugang (vgl. Brosius 2015: o. S.). Dies steht im Gegensatz zu dem, was Kirpal als Vision für die IAF entwarf: die Kunstmesse in Delhi als versammelndes anstatt als segregierendes Ereignis. Brosius hält zu Recht fest: „What started off as inclusive has exclusive tendencies.“ (Brosius 2015: o. S.) Einerseits muss Brosius hier zugestimmt werden, denn nicht jede Galerie verfügt über genügend symbolisches Kapital, um vom Gremium aufgenommen zu werden und im Wettbewerb neben anderen Galerien zu bestehen. Allerdings ist dieser Mechanismus nicht nur der IAF, sondern allen Kunstmessen zuzuordnen. Zugänge und Ausgrenzungen sind ständige Begleiter im Spiel der Kunst, weshalb Bourdieu das Feld der Kunst als Kräftefeld, ein Ringen und einen Wettbewerb um Macht definiert und die Akteur\*innen, die sich auf dem Feld befinden, sich stets um die bestmögliche Position im Feld bemühen (vgl. Rehbein & Saalman 2014a: 99 ff.).

Ungeachtet, ob man sich auf einer Kunstmesse in Indien, in Köln oder New York befindet: Galerien aus der „Peripherie“, d. h. aus nicht etablierten Kunstzentren, haben es schwer, Zugang zu bekommen. Oftmals scheitern sie nicht nur am Geld für die Miete der Messestände, sondern auch mit ihrem Künstler\*innenprogramm, also den Kunstwerken, da sie nicht den Geschmack treffen, den sich Auswahlverantwortliche in der Gatekeeping-Funktion für ihr Publikum vorstellen. Das messeeigene Auswahlgremium sucht nicht nur den\*die Galerist\*in<sup>59</sup> aus, sondern auch sein\*ihr komplettes Programm und damit auch den

---

58 In diesem Kontext ist auch interessant, wie die Teilnahme an einer Galerie an neuen Kunstmessen abläuft. Gerade im künstlerischen Feld in Indien ist es gang und gäbe, dass man nach dem Messeprofil und der Region sich die Liste der Aussteller\*innen der vergangenen Jahre ansieht, um eine Entscheidung zu treffen. Sind darunter international erfolgreiche, anerkannte Namen, so ist die Wahrscheinlichkeit höher, dass diese Messe interessanter ist als eine Messe, die wenig Galerien mit hohem symbolischem Kapital aufweisen kann.

59 Knapp neun Monate vor Eröffnung der Messe schreiben die Veranstalter die Bewerbung zur Teilnahme für Galerist\*innen und Projekte aus. Neben der Vorstellung der für



Kunstbegriff, der auf der Messe vertreten sein soll. Im internationalen Kunstfeld bedeutet dies die Exklusion von *Vernacular Art*. Allerdings zeigte die Ausgabe der IAF von 2017 bereits Tendenzen, *Vernacular Art* in die allgemeine Ausstellensektion „Galleries“ einzubeziehen. Im Vorwort des Ausstellungskatalogs von 2017 heißt es dazu:

Continued commitment to present a strong, well curated 2017 Exhibitor Programme, the 2017 edition of the fair will see sections such as Galleries, which will feature leading Indian and international galleries and introduce a curated space showcasing examples of vernacular arts from India. (India Art Fair Katalog 2017: 5)

Die Entscheidung, die Kunstbegriffe auf der IAF divers sein zu lassen, liegt sicherlich an der Strategie der Messeleitung, aus der IAF eine *Regional Art Fair* zu machen. Interessant wird bleiben, ob mit der Inklusion von *Vernacular Art* eine Nivellierung des asymmetrischen Mächteverhältnisses entstehen kann.

Trotz des Einbrechens der Zahl internationaler Teilnehmer wird die IAF am Standort Delhi weiterhin als internationaler kommerzieller Knotenpunkt im globalen Netz der zeitgenössischen Kunst kommuniziert, der eine besondere Relevanz für Südasien hat. Damit existieren zwei Dimensionen als strategische Ausrichtung der Messe nebeneinander: die Internationalisierung und die Regionalisierung mit einem Fokus auf Indien.

#### 4.1.7 Internationale Anerkennung als lokale Strategie

Die Positionierung der IAF im Zeitraum von 2008 bis 2018 ist gekennzeichnet von (inter-) nationalisierenden, lokalisierenden und regionalisierenden Praktiken: Sie fokussiert stets ihre nationale Funktion, spricht internationales

---

den Verkauf geplanten Kunstwerke werden zusätzlich die Wünsche zur Quadratmeterzahl des Messestandes und eine Präsentation des Galerieprogramms im Allgemeinen angefordert. Ein speziell für die Messe gebildetes Auswahlkomitee wählt nicht nur die geeigneten Galerien aus, die ihre Arbeiten ausstellen und verkaufen können, sondern entscheidet auch darüber, welche kuratierten Projekte innerhalb der unterschiedlichen Sektionen des Messeprogramms zu sehen sind und welche weiteren institutionellen Akteur\*innen, wie z.B. die Präsentation von Kunstmagazinen, daran teilnehmen dürfen. Damit ist die IAF wie jede andere Kunstmesse ein Spielfeld im Sinne Bourdieus: Akteur\*innen, die mit viel symbolischem Kapital aufgeladen sind, wählen andere Akteur\*innen, die für das lokale Feld der zeitgenössischen Kunst in Indien wichtig sind und damit das Feld der Kunst von innen heraus bestärken, sodass es auch von außen sichtbar und betretbar wird.

Publikum und Teilnehmer\*innen an und hat gleichzeitig den Anspruch, der IAF eine lokale und regionale Dimension zu geben. Die Strategie, die IAF als neues Kunstereignis in Delhi zu etablieren, bezeichne ich als „Lokalisierung“ im Verständnis von Pfaff-Czarnecka (siehe [Kapitel 1](#)). Lokalisierungsbemühungen von Akteur\*innen werden als „mögliche Form lokaler Verarbeitung von externen Einflüssen“ (Pfaff-Czarnecka 2005: 496) verstanden, wobei das Ergebnis ein neuer Identifikationsraum ist, in dem ein neues Verständnis des Lokalen zu einer Ressource im entgrenzten Wettbewerb der Selbstdarstellung wird (vgl. Pfaff-Czarnecka 2005: 479 ff.).

Nachdem bis 2018 die Versuche weitestgehend erfolglos geblieben waren, internationale Galerien aus Berlin, London, New York, Paris oder Zürich als ständige Messeteilnehmer\*innen der „Galleries“-Sektion zu gewinnen, wurde und wird die Internationalisierung der IAF meines Erachtens in zwei anderen Programmen ausgebaut: im VIP-Programm und im *Speakers' Forum*. Beide Programme zeugen von der Absicht der Messeleitung, möglichst viele internationale Persönlichkeiten mit hohem symbolischem Kapital, das auf das gesamte Ereignis „Messe“ abstrahlt, zu versammeln, um die IAF als neue Destination im zeitgenössischen Feld der Kunst aufzuwerten. Denn je mehr Akteur\*innen mit hohem symbolischem Kapital die IAF besuchen und je mehr jedes Jahr aufs Neue teilnehmen, desto deutlicher wird, wie fest verankert, stark und relevant die Verbindungen zwischen Akteur\*innen, Institutionen und Orten der internationalen und der indischen Kunstwelt sind.

Mit dem steten kommunikativen Beharren darauf, dass die IAF beides ist, eine internationale und eine lokale zeitgenössische Kunstmesse, wird den Akteur\*innen versichert, dass die IAF ein Indikator dafür sei, dass zeitgenössische Kunst aus Indien kein Hype mehr ist, sondern integraler Bestandteil im globalen Feld der zeitgenössischen Kunst. Die IAF am Standort Delhi, einer der wirtschaftsstärksten Megacities, soll mit einem hohen Grad an Internationalität, Lokalität und Regionalität zeigen, wie anschlussfähig die Kunstwelt in Indien inzwischen geworden ist, und über welchen starken eigenen Kunstmarkt sie verfügt, der sowohl international als auch lokal und regional bedeutsam ist. In der Kommunikation der Messe bedeutet Internationalisierung, dass es bei der Bewerbung des Messeprofils und den zur Messe gehörigen Programmsektionen darum geht, gut etablierte und hoch anerkannte organisationale oder individuelle Kunstakteur\*innen der westlichen Kunstzentren zu gewinnen. Das bedeutet, dass die Messeleitung sich bemüht, ihr Programm für diejenigen internationalen Kunstakteur\*innen interessant zu gestalten, die über hohes symbolisches Kapital verfügen. Hintergrund für diese Strategie der Internationalisierung der Messe durch die Teilnahme internationaler, hoch reputierter Kunstakteur\*innen ist das Ziel, die Kunstmesse in Delhi im globalen Netzwerk der zeitgenössischen Kunst als anerkannten Knoten zu etablieren. Dies wird u. a. dadurch erreicht,

dass Persönlichkeiten wie Direktor\*innen und Kurator\*innen des MoMA, Tate, Asia Society, Christie's und Sotheby's oder VIPs wie der Kurator Hans-Ulrich Obrist an der IAF öffentlichkeitswirksam auftreten und damit als Werbung für die IAF dienen.

Interessant ist, dass die mit hohem symbolischem Kapital ausgestatteten Kunstakteur\*innen meines Erachtens besonders in ihrer Sprecherfunktion in der Sektion *Speakers' Forum* dazu eingesetzt werden, die lokale und regionale Relevanz der IAF und der zeitgenössischen Kunst aus Indien zu betonen und sie mit anderen Orten der zeitgenössischen Kunst thematisch, theoretisch und kommerziell zu verbinden. Das *Speakers' Forum* spielt eine zentrale Rolle bei der internationalen Positionierung der Messe, da hier kulturelles und symbolisches Kapital produziert und akkumuliert wird. Es verdeutlicht auch im Kontext der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien, welche zentrale Rolle der Diskurs zur zeitgenössischen Kunst für die Globalisierung des Kunstfelds hat. Die These Katrin Sperlings, dass sich Globalisierungsprozesse am deutlichsten im Diskurs eines Kunstfelds zeigen (vgl. Sperling 2014: 9), trifft auch auf den Diskurs zu, der sich durch die inhaltlichen Beiträge des *Speakers' Forum* abzeichnet: In jeder lokalen Kunstwelt sind Diskurse verankert, die in dem Moment global werden, indem sie am Ort einer Institution kommuniziert werden, die an ein translokales Netzwerk der Kunst angeschlossen ist. Die IAF stellt für die Kunstwelt in Indien eine solche Institution dar. Insbesondere mit der Programmsektion *Speakers' Forum* präsentiert sich die IAF als internationales Kunstereignis, das den globalen Kunstdiskurs nicht nur in Delhi seinem Publikum vorführen kann, sondern den es auch immer mehr mitbestimmt.

Das *Speakers' Forum* hatte z.B. 2011 renommierte internationale Vortragende eingeladen, u. a. den Literaturprofessor Homi Bhabha aus Harvard, globale Kurator\*innen wie Hans-Ulrich Obrist und Hou Hanru sowie internationale Starkünstler\*innen wie Anish Kapoor. Ihre und die Themen anderer Vortragender und Diskutanten sind universell, oftmals mit einer südasiatischen Perspektive. Die einzelnen Panels drehten sich um die Rolle des Kuratierens, um Philosophien und Anreize, Kunst zu sammeln, um die Praktiken von Künstler\*innenkollektiven oder um die Herausforderung der Migration im Kontext der Kunstwelt. Die Beschäftigung mit den Themen der einzelnen Vorträge zeigt, dass überwiegend die Beziehungen zwischen der indischen und der internationalen Kunstwelt sowie die Beziehungen zwischen der indischen und der asiatischen Kunstwelt besprochen wurden. Andere Themen waren die Produktion, Ästhetik, Mediation und Rezeption von Kunstwerken. Sie wurden oftmals aus zeitgenössischer und globaler Perspektive behandelt. Mit dem *Speakers' Forum* existiert ein institutionsgleicher Raum, in dem sich ein Diskurs entfalten kann, der aufgrund der Leerstelle wissensproduzierender

Museen und Institutionen besonders groß ist und somit entscheidend zur Produktion von Wissen über Kunst und Kunstpraktiken beitragen kann. Die Bestrebung der IAF als neues Kunstereignis in Delhi ist es, gleichzeitig (inter-)national, lokal und regional verankert und relevant zu sein. Die Internationalisierungsstrategie der IAF zielt vor allem darauf ab, Anerkennung für den Kunststandort Delhi sowohl von den benachbarten Ländern, der internationalen Kunstwelt und der eigenen Bevölkerung zu bekommen. Damit produziert und akkumuliert sie kulturelles und symbolisches Kapital im Kunstfeld in Indien. Die Teilnahme von und die Kooperation mit Institutionen und Akteur\*innen, die über hohes symbolisches Kapital verfügen, spielt in diesem Kontext eine entscheidende Rolle. Sichtbar wird dies an den Mechanismen des VIP-Programmes der IAF und an der starken Internationalisierung des *Speakers' Forums*, durch die ein international anschlussfähiger Diskurs zur Kunstwelt in Indien entsteht.

Die IAF bildet demnach nicht nur ökonomisches und symbolisches Kapital für die Kunstwelt in Indien und der Region, sondern auch kulturelles. Die Messe soll nicht nur Marktplatz sein, sondern auch Ort der Bildung und – ähnlich wie ein Museum – sozialer Interaktionsraum und Wissensraum für die interessierte Bevölkerung und die Kunst. Dies wird durch das *Speakers' Forum* und dessen Diskursbildung gewährleistet. Die Messe unterstützt und kommuniziert insbesondere seit dem Jahr 2018 unter der neuen Direktorin Jagdip Jagpal auch Kunstereignisse, die vor und nach der Messe das Jahr über stattfinden: „I'll be looking to expand our programming in this area year-round, not only during the fair.“ (Jagpal 2018, zitiert in MCH Group 2018a)

Die IAF bietet für eine möglichst breite Bevölkerungsschicht in Delhi einen Zugang zur lokalen Kunstwelt. Die Mittel, mit denen die IAF zum Abbau der Berührungsgänge bei der Bevölkerung beiträgt, sind niedrige Eintrittspreise, Weitläufigkeit im dichten Delhi, d. h. ein öffentlicher Raum, der Angebote zum Verweilen und Konsumieren bereithält, und häufige positive Berichterstattung in den Medien. Sie widmet sich der künstlerischen Bildung von Kindern und Jugendlichen vor Ort und sammelt Bücher und Magazine, die sich um zeitgenössische Kunst und Kultur aus Indien und Südasien drehen. Als lokale Kunstmesse mit Eventcharakter ist die IAF wie maßgeschneidert für die indische obere Mittel- und Oberschicht, die ein soziales und kulturelles Ereignis von internationalem Rang im eigenen Land ist, und deren Besuch ihnen das Gefühl von Zugehörigkeit zu einem neuen, translokalen Gesellschaftsbereich verschafft.

## 4.2 Die KMB in Kochi

*Die Biennale in Kochi wirkt tatsächlich irgendwie anders als die Sharjah Biennale oder die Berlin Biennale. Warum, weiß ich noch nicht. Nach zwei Tagen Aufenthalt kann ich nur sagen: Sie wirkt als Ausstellungsort so organisch gewachsen, so mit der Stadt verankert. Vielleicht nicht mit der lokalen Bevölkerung, sondern eher mit dem Stadtbild. Kochi ist die Biennale. Sie ist präsent, wird präsentiert. Sie beherrscht den öffentlichen Raum im Zentrum der Stadt, spricht zum Besucher, proklamiert die Bedeutung von Kunst für jeden einzelnen. Und spricht jeden an, der sich angesprochen fühlen möchte: Auf dem Wasser fahren traditionelle und moderne Boote, die den Aufdruck „It's our Biennale“ tragen. Ich fühle mich als Besucherin angesprochen, ernst genommen; bekomme eine Identifikationsfläche angeboten und das Gefühl, dass ich Teil einer neuen Bewegung, fast schon Ära bin. Liegt es daran, dass ich so nah dran bin als ehemalige Kunstakteurin dieser Welt, als Forscherin, als jemand, der thematisch irgendwie mit drin hängt und die Zusammenhänge kennt und die Entwicklung schon so lange mitverfolgt?*

*Nein, das habe nicht nur ich. Auch das Team hat das, auch noch am Ende der Laufzeit strahlt es einen Kochi-Spirit aus, einen künstlerischen Aufbruch, ein Kollektivprojekt, dass anerkannt wird. Auch die visualisierten Proteste gegen die Biennale, die ich an der Uferpromenade entdeckte, zeugten von einer Art von Aufgeregtheit seitens der lokalen Bevölkerung für die KMB, die ich aus irgendeinem Grund bemerkenswert fand. Die Biennale, ihre Art, in Kochi eingebettet aber auch kritisiert zu werden, wirkt tatsächlich authentisch.*

*15. März 2015, Kochi, Memo aus dem Feld*

Im Jahr 2010 gründeten zwei international und national bekannte Künstler aus Kerala, Riyas Komu und Bose Krishnamachari, im Auftrag der Regierung Keralas die Kochi-Muziris Biennale (KMB). Es dauerte nur zwei Jahre, bis ein kleines Team um Komu und Krishnamachari die erste Kunstbiennale in Indien mit einem globalen Anspruch konzipierte.<sup>60</sup> Sie wurde am 12.12.2012 in der Stadt Kochi, Kerala, mit großem Erfolg eröffnet. Seitdem ist sie eine anerkannte Größe im Kunstfeld in Indien, zieht große mediale Aufmerksamkeit auf sich und gilt schon jetzt als neuer Knotenpunkt im globalen Netzwerk der zeitgenössischen Kunst.

Im folgenden [Kapitel 4.2](#) wird die KMB als neuer Ort der Kunst in Kochi vorgestellt und ihre Bedeutung als strukturgebender und strukturstärkender Knotenpunkt für das indische und das globale Kunstfeld beschrieben. Ich untersuche die KMB als neuen Ort der Diskursbildung zu zeitgenössischer Kunst in und aus Indien, wobei ich besonders auf den Aspekt der Lokalisierungsstrategien der KMB eingehe. Meine Analyse verläuft entlang zweier Teilfragen: 1. Welche

---

<sup>60</sup> Ob die KMB tatsächlich als erste Biennale gelten kann, wird immer wieder hinterfragt. Grund dafür ist die 1968 gegründete India Triennale in Delhi, die von und an der Lalit Kala Akademi organisiert und durchgeführt wurde. Sie hatte dasselbe Format wie eine Biennale, fand allerdings nur alle drei Jahre statt und dies auch sehr lückenhaft.

Bedeutung hat die KMB für die Stadt Kochi, die Nation Indien und die Region Südasien? 2. Welche Funktion hat sie für die Kunstwelt in Indien, die bisher vor allem mit einer stark marktorientierten Kunstwelt im Feld der globalen Kunst auftrat?

Während die IAF dafür Sorge trägt, dass die Kunstakteur\*innen des indischen Kunstfelds mit ihren Praktiken mit Fokus auf die kommerzielle Kunstvermittlung (inter-)national sichtbar und zugänglich sind, tritt bei der KMB die inhaltliche Kunstvermittlung für das internationale und regionale Kunstfeld in den Vordergrund. Zwar bildet die IAF mit ihrem *Speakers' Forum* auch kulturelles Kapital, aber durch die besondere Stellung der Kunstbiennale im künstlerischen Feld wiegen die inhaltlichen Diskurse, die auf einer Messe behandelt werden, weitaus weniger als die inhaltlichen Debatten, die auf einer Kunstbiennale geführt werden – insbesondere wenn es sich wie hier um eine Biennale eines ehemals kolonialisierten Landes handelt. Um diesem Fakt Rechnung zu tragen, untersuche ich das kuratorische Konzept der KMB und die Inhalte, die sie mittels ihrer unterschiedlichen Programme produziert.

##### 4.2.1 Das Format Kunstbiennale im 21. Jahrhundert und ihre Funktion

Eine Kunstbiennale ist eine Großausstellung zu zeitgenössischer Kunst, die innerhalb einer Stadt meist über mehrere Ausstellungsorte verteilt ist. Sie findet alle zwei Jahre zu einem Thema oder Diskurs statt, das ein\*eine gewählte\*r Kurator\*in für diese Biennale erarbeitet und künstlerisch umsetzt. Der\*die Kurator\*in lädt die Künstler\*innen (meist zwischen 70 und 120) ein, sich in ihren Werken mit dem gesetzten Thema auseinanderzusetzen, oder wählt bereits existierende Kunstwerke für die Ausstellung aus. Kunstbiennalen sind anerkannte Kunstereignisse, die zeitlich gebunden (vgl. Moeran & Pedersen 2011) stattfinden und mehrere Funktionen (vgl. ebd.: 7) für das (trans-)lokale Kunstfeld besitzen. Ebenso wie eine Kunstmesse ist eine Kunstbiennale ein intensiv besprochenes, gut beworbenes und nicht selten das meistbesuchte Ereignis im Feld der zeitgenössischen Kunst. Im Gegensatz zur Messe, die einen Marktplatzcharakter hat, gilt die Kunstbiennale als Leistungs- und Überblicksschau für Kritiker\*innen, Kurator\*innen und Künstler\*innen, als Indikator für Globalisierung und Internationalisierung (Buchholz & Wuggenig 2012, Tang 2011, Bydler 2004, Drebbler 2009, Buchholz 2016) und allgemein als Transformationskraft des Kunstfelds. Ihre Verschiebung in den Globalen Süden bewirkte die Dezentrierung westlicher Kunstzentren im globalen Netzwerk der Kunst (Marchart 2017, Scheps 1999) und rückte diejenigen Kunstzentren in das Sichtfeld, die bislang aufgrund fehlender Strukturen und Zugänge keine Aufmerksamkeit im globalen Kunstfeld erfahren hatten. Mit dem Begriff

der „Biennalisierung“<sup>61</sup> (Buchholz & Wuggenig 2012: 173) wird nicht nur die „transkontinentale Verbreitung dieses Ausstellungstyps“ (ebd.) beschrieben, sondern auch die gestiegene Bedeutung des Kunstereignisses für das Feld der Kunst im 21. Jahrhundert (Filipovic et al. 2010). Mosquera führt das, was die zeitgenössische Biennale zu einem besonderen Ausstellungsformat macht, auf die Havanna Biennale, die 1984 stattfand, zurück:

[It] was not conceived as an exhibition but as an organism consisting of shows, events, meetings, publications and outreach programmes. It assembled a big main international exhibition, eleven thematic shows (...), ten individual exhibitions (...), two international Conferences and eight international Workshops. (Mosquera 2011a: 76)

Entgegen der gängigen Meinung, dass Catherine Davids *documenta X* aus dem Jahr 1998, die ebenfalls zum Biennale-Format gehört, mit ihrem *100 Tage – 100 Gäste*-Programm das Diskursive erstmalig in das Ausstellungsformat integrierte, führen Mosquera und daran anschließend auch Marchart den „discursive turn“ (Ferguson & Hoegsberg 2010) im Themenfeld der Biennalisierung auf eine Biennale der sogenannten Peripherie des globalen Kunstfelds zurück. Nach Marchart beginnt das neue Format der Biennale seit der Havanna Biennale 1989 in den „Stadtraum auszugreifen, mit unterschiedlichen Veranstaltungsformaten zu experimentieren und Möglichkeiten der Partizipation zu eröffnen“ (Marchart 2017: 97). Anders als eine Kunstmesse ist die Biennale eine über einen längeren Zeitraum angelegte Institution des Kunstfelds, die das Lokale, Nationale und Translokale (vgl. Marchart 2017: 94) vermittelt. Biennalen seien „glokale‘ Hegemoniemaschinen“, ein „exemplarischer Fall von Globalisierung“ (Marchart 2017: 95), die nicht nur kulturelles und symbolisches Kapital bildeten und akkumulierten, sondern auch an der Konstruktion „lokaler, nationaler und kontinentaler Identität“ (Marchart 2017: 94) beteiligt seien.

Das Aushandeln lokaler, nationaler und kontinentaler Identitäten und kultureller Praktiken findet im Rahmen des Biennale-Formats im diskursiven Raum statt, der diejenige Institution ist, die am meisten symbolisches Kapital bildet (vgl. Tang 2011). Auch wenn es sich bei Biennalen um Großausstellungen handelt, so tritt das bloße zur Schau stellen von Kunst immer öfter in den Hintergrund:

---

61 Biennalisierung geht auf Nadarajan (2006) zurück und beschreibt die globale Ausbreitung von Biennalen und ihre Funktion, das „Globale“ der zeitgenössischen Kunst auszustellen und Globalität in der Kunstwelt zu suggerieren.

#### 4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital

[T]he integration of a major international Conference into the Biennial's structure represents a decisive step towards conceiving of biennials as discursive environments, in which the actual display of artworks is part of a much broader project of research and knowledge production. (Weiss 2011: 14)

Neben ihrer bedeutenden diskursiven Funktion ist eine Biennale auch entscheidend für die Einbindung eines urbanen Kunstzentrums in das Netzwerk der Kunst. Jede Biennale verschafft der Stadt, der Region oder dem Land, in der bzw. dem sie sich befindet, neue Sichtbarkeit und Anerkennung, nicht nur im Feld der Kunst, sondern auch darüber hinaus im Rahmen des Städte-Marketings. Die Beschreibung der KMB als neuer Ort der Kreativindustrie macht diesen Aspekt besonders deutlich:

The Kochi-Muziris Biennale (KMB) has become a major driver of art and culture in Kerala and India, built enduring infrastructure for culture, triggered economic spin-offs in the tourism sector, spawned jobs, and bolstered Kochi's international reputation as a vibrant place for cultural pluralism and a destination for new-age arts, says a report by professional services firm KPMG. (...) In particular, Biennale 2016, which featured 97 artists from 31 countries, gave an impetus to tourism. 'KMB 2016 can be termed as a crowd puller with nearly 600,000 visitors arriving for the event, and around 62 per cent of the international tourists were visiting Kerala for the first time', the report noted. (MDNICHE Media Consultants 2016: o. S.)

Das Stadtbild und die Stadtgeschichte Kochis spielen für die KMB eine große Rolle. Für sie ist Kochi weitaus mehr als nur eine Stadt, in der zeitgenössische Kunst ausgestellt wird. Bydler (2004), Tang (2007, 2011) und D'Souza (2013) zeigen, dass Biennale-Städte auf mehreren Ebenen eine Funktion haben. Zum einen sind sie Orte, die Räume für Kunst bieten. Dies sind oftmals Räume, die durch Umnutzung einen besonderen Charme erhalten: Warenlager, Bunker, Kolonialgebäude, Fabrikhallen, oder Krankenhäuser. Zum anderen sind Biennale-Städte touristische Destinationen, die trotz ihrer guten Erreichbarkeit (zumindest aus den westlichen Kunstzentren) oftmals als ungewöhnlich oder unentdeckt (zumindest für den Kunstbetrieb) beworben werden. Atmosphäre und kulturelle Identität einer solchen Stadt werden in den Biennale-Broschüren und Biennale-Katalogen herausgestellt und geben dem Ausstellungsbetrieb eine besondere Prominenz. Dieser ist oft deshalb so präsent, weil der Kontext einer Stadt, sei es der soziale, politische, ästhetische oder kulturelle, meist in das kuratorische Konzept aufgenommen und reflektiert wird. Durch die Reflexion wird die Stadt sowohl zur ästhetischen Rahmung der ausgestellten Kunstwerke als auch zum inhaltlichen Referenzpunkt für das Kunstereignis. Damit kommt der Auswahl der Stadt eine bedeutende Rolle zu, die an Strategien des *City* bzw. *Destination Brandings* als Formen des *Place Brandings* (Anholt 2008) erinnern.



Eine Biennale trägt stark dazu bei, die Stadt und das Land, in denen sie stattfindet, hervorzuheben und den Austragungsort zu einem anerkannten Kunstzentrum werden zu lassen (vgl. Bydler 2004). Besonders Schwellenländer brauchen eine substanzielle Institutionenstruktur, um mit Ländern wie Großbritannien, USA oder Frankreich mithalten: „Without significant presence on the art market such countries are simply not partners in the game.“ (Bydler 2004: 154) Die KMB bildet mit ihren künstlerischen und diskursiven Schwerpunkten Knotenpunkte ihrer (trans-)lokalen Infrastruktur für zeitgenössische Kunst. Die Funktion internationaler Biennalen ist es, Ereignisse darzustellen, die der Kunstwelt „eine Infrastruktur, einen Arbeitsmarkt und einen Treffpunkt“ (Bydler 2004: 153) geben. Biennalen sieht Bydler als abgegrenzte Einheiten regelmäßig stattfindender professioneller „avant garde art worlds“ (Bydler 2004: 153). Sie schreibt ihnen die Fähigkeit zu, Sichtbarkeit für das Gastgeberland einer Biennale zu schaffen, den Tourismus anzukurbeln und lokale und ausländische Künstler\*innen durch die Teilnahme an der Großausstellung mit symbolischem Kapital auszustatten.

Biennalen geben aufstrebenden Kunstwelten, die noch eine schwache institutionelle Infrastruktur haben, einen wichtigen Impuls, ihre Infrastruktur für zeitgenössische Kunst zu stärken und auszubauen. Dies geschieht maßgeblich über den Arbeitsmarkt und den Treffpunkt, den eine Biennale für ein Kunstfeld produziert (vgl. Bydler 2004: 153). Zeitgenössische Biennalen sind wichtige strukturelle Knotenpunkte im globalen Netzwerk der zeitgenössischen Kunst, da sie ebenso wie Kunstmessen Zugang und Partizipationsmöglichkeiten zu unterschiedlichen Akteur\*innen und Institutionen eines Kunstfelds geben. Kunstbiennalen der Gegenwart sind laut Bydler vor allem dann immens bedeutsam, wenn sie in einem Land ausgerichtet werden, in dem es nur eine schwache staatliche Förderstruktur für Künstler\*innen und Kunstinstitutionen gibt: „For where there is weak state support for artists and institutions where the state budget does not allow for a national art museum, a biennial may be the next best thing.“ (Bydler 2004: 157)

Die Thesen Bydlers zur Funktionsweise von Biennalen in strukturarmen Regionen des zeitgenössischen Kunstfelds können exemplarisch anhand der KMB herausgearbeitet werden. Die KMB ist ebenso wie die IAF ein feldkonfigurierendes Kunstereignis in Indien, das die translokale Infrastruktur in Indien weiter ausbildet und bestärkt. Weiterhin kann gezeigt werden, dass mittels des ganzjährigen diskursiven Rahmenprogramms nicht nur kulturelles, sondern vor allem symbolisches Kapital produziert wird. Tang sieht das symbolische Kapital als Hauptprodukt einer Biennale, das insbesondere dazu verwendet wird, um die Nation des Gastgeberlands als Tourismusziel zu bewerben: „Biennales arise in search of nationalist publicity and tourism, using the *occasion* of the Biennale to lure visitors into the city.“ (Tang 2011: 78)

Mit dem raschen Erfolg der KMB umfasst die Kunstwelt in Indien nach der IAF nun ein weiteres zentrales Kunstereignis. Dadurch, dass das Biennale-Format den Diskurs im Programm verankert hat und damit insbesondere die (trans-) lokale Bedeutung Kochis als neuen Ort der zeitgenössischen Kunst in Indien in den Vordergrund rückt, hat sich die KMB in einen internationalen Biennale-Diskurs<sup>62</sup> integriert. Durch die Fokussierung auf die Vermittlung von Diskursen und damit von Inhalten, Debatten und Theorien um die zeitgenössische Kunst aus Indien und ihrer Verbindung mit der internationalen Kunstwelt, ist der KMB ein hoher Grad an internationaler Öffentlichkeit und Bedeutung zugekommen. Die Anerkennung der KMB in und außerhalb Indiens ist ein signifikanter Wendepunkt für die Kunstwelt in Indien.

#### 4.2.2 Die Sehnsucht nach einer lokalen Biennale in Indien

Während meines ersten Forschungsaufenthalts in Mumbai und Delhi im Jahr 2010 existierte die KMB nur als Konzept – gut behütet in den Köpfen der Künstler Krishnamachari und Komu. Obwohl viele der Kunstakteur\*innen, mit denen ich während der Feldforschung sprach, einer Biennale in Indien sehr positiv gegenüberstanden und es dazu seit mehreren Jahren einen Diskurs gab, waren die ersten Reaktionen auf die Nachricht, dass im Dezember 2012 eine Biennale in Kochi stattfinden sollte, sehr verhalten. Dies lag an den Gerüchten über eine Veruntreuung staatlicher Gelder, mit denen die Biennale gefördert werden sollte, und an dem Zweifel am Bestand eines Biennale-Projektes, denn ein solches war zuvor schon versucht worden, aber nie mit dem gewünschten Effekt, nämlich weltweiter Aufmerksamkeit, Bedeutsamkeit und Bestand.

Zur gleichen Zeit, um 2010, entwickelte sich in Europa und in den USA ein neuer, kritischer Diskurs zum Phänomen der Kunstbiennale und zu deren Format im Zeitalter der Globalisierung. Als erste ihrer Art machte die umfassende Publikation *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibition of Contemporary Art* (Filipovic et al. 2010) eine größere Öffentlichkeit auf

---

62 Der internationale Biennale-Diskurs begann 2010 mit dem *The Biennial Reader* (Filipovic et al. 2010) auch außerhalb der Fachwelt sichtbar zu werden. Neuere wissenschaftliche Publikationen wie *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* (2016) von Charles Green und Anthony Gardner fassen die aktuellen Erkenntnisse zur Bedeutung des Phänomens „Biennalisierung“ seit 1950 darin unter geschichtlichen, kontextbezogenen sowie transkulturellen Aspekten zusammen und legen so eine neue Perspektivierung zur Historisierung und den transkulturellen und translokalen Verzahnungen der Überblicksschauen als zeitgenössisches, globales Kunstformat, das eine neue Infrastruktur des globalen Kunstfelds produziert.

den sich formierenden Diskurs aufmerksam. Interessanterweise entstand sie jedoch nicht aufgrund einer Auseinandersetzung mit der weltweiten Verbreitung des Biennale-Formats im globalen Kunstfeld, sondern aus dem konkreten Arbeitsauftrag der Regierung der norwegischen Stadt Bergen für deren Kunsthalle, eine eigene Biennale ins Leben zu rufen. Anstatt dies sogleich zu tun, veranstaltete die Kunsthalle Bergen im Herbst 2009 eine internationale Konferenz mit dem Titel *To biennial or not to biennial?* Die Teilnehmer\*innen beschrieben, diskutierten und hinterfragten kritisch die Ebenen, Funktionen, Politiken und Ästhetiken gängiger Biennale-Formate. Es entstand ein umfassender und kritischer Einblick in die gesellschaftlichen, politischen, diskursiven und ästhetischen Ebenen einer Kunstbiennale, zudem legten die Teilnehmer\*innen den Grundstein für den Diskurs über das neue und mächtig gewordene Ausstellungsformat. Dieser Diskurs trägt nicht nur dem hohen Stellenwert Rechnung, den eine Biennale in der globalen Kunstwelt hat, sondern verweist gleichzeitig auf die mit ihr einhergehende Verantwortung und Herausforderung, die entsteht, wenn eine Stadt eine Biennale ausrichtet. Dass in *The Biennial Reader* auch Biennalen nichtwestlicher Kunstzentren berücksichtigt und ausführlich besprochen werden, muss hervorgehoben werden, da sie dem Diskurs eine globale Denkrichtung geben, indem sie Kunstakteur\*innen aus dem Globalen Süden zu Wort kommen lassen.

Wie bedeutsam eine Kunstbiennale im 21. Jahrhundert für Kunstzentren im Globalen Süden ist, zeigen meine Beobachtungen und Interviewauswertungen zum Thema „Biennale und Indien“. Dieses Thema begleitet mich seit meinen ersten Begegnungen mit indischen Akteur\*innen der Kunstwelt, zu einem Zeitpunkt, als es noch keine hörbare Diskussion um Biennalen des Widerstands gab. Als Bodhi Art im Kontext der weltweiten Finanzkrise 2009 ihre Tätigkeiten in Berlin, Mumbai, Delhi, Singapur und New York einstellte, fiel eine\*r der anvisierten Hauptsponsor\*innen für die Teilnahme Indiens an der 54. Venedig Biennale im Jahr 2011 aus. Viele reagierten enttäuscht auf die Nachricht, dass Bodhi Art als Geldgeberin nicht mehr zur Verfügung stand. Vor dem Hintergrund, dass Indien zuletzt 1954<sup>63</sup> mit einem Pavillon an der Venedig Biennale teilgenommen hatte, war der Wegfall zuvor zugesicherten Geldes zermürend, zumal die kuratorische Planung mit der Wahl des Kurators, Ranjit Hoskote, bereits begonnen hatte (vgl. BANDRALF 2010: [00:22:01–6]). Viele Akteur\*innen wussten, wie wenig aussichtsreich das Bestreben Indiens danach war, an Biennalen teilzunehmen oder gar eine eigene international ausgerichtete Ausstellung auszurichten, die alle zwei bis drei Jahre

---

63 Manuela Ciotti hält die erste Teilnahme Indiens an der Venedig Biennale im Jahr 2011 für einen Mythos und entwirft mit ihrer Studie (Ciotti 2021) eine Gegenerzählung, die Indiens erste Teilnahme bereits auf 1954 datiert und die sich bis 1982 fortsetzte.

als Katalysator der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien und mit weltweiter Aufmerksamkeit stattfinden konnte – nicht nur mit staatlichen Mitteln. Ein Blick in die Literatur zeigt, wie schwer sich ein Biennale-Projekt in und für Indien formieren lässt, das im internationalen Ausstellungs- bzw. Biennale-Circuit nicht nur bestehen, sondern ihn auch mitgestalten kann. D’Souza fasst dies so zusammen:

When the Kochi-Muziris Biennale is written about, it is often compared to the Nehru government’s failed attempt at a biennale-type event modeled on the then successes of the Sao Paulo, Venice, and Paris biennales. Nehru’s Triennale-India was launched in 1968 as an initiative sponsored by the Indian Ministry of Cultures, through the Lalit Kala Akademi, with a progressive and international outlook. It was felt, at that time, that “the impact of the style of European modernism was intensified by the belief that its internationalism suited the experience of modernity and would further the modernization of public spaces and cultural life”. (Chaudhuri 2010: 942) The Triennale-India promised an alternative expression of India’s modernization project, with early editions bringing key international experimental and conceptual artists to India. Criticism both internal and external (John Berger sent a letter to the Akademi in 1968 advising they overthrow the hegemony of Europe and North America by rejecting this international event), and ensuing political pressure to support indigenous and traditional arts, forced the Akademi into becoming less experimental, leading to more parochial events and a loss of initial purpose.

This failure due to too much state control of cultural development was replicated in subsequent failed attempts in developing a new biennale format for India centered in Delhi and led by Geeta Kapur. The fruition of the idea of a biennale that was not only a national event but an international one, though predominantly for Indian artists, has finally managed to be realized in Kochi. (D’Souza 2013: 300 f.)

Nicht nur problematisierten die Akteur\*innen, dass sich die lokale Kunstwelt bis zur erfolgreichen Ausrichtung der KMB schwer damit tat, in der globalen Kunstwelt über eine eigene funktionierende und öffentlichkeitswirksame Biennale ihren Platz zu finden. Auch dass die indische Kunstwelt vor allem im nicht-kommerziellen Bereich keine institutionalisierte Infrastruktur für zeitgenössische Kunst besaß, sahen sie für die Weiterentwicklung und Stärkung Indiens als Ort für zeitgenössische Kunst als schwierig an. Mehr als einmal merkten sie an, dass es in Indien an der Ausrichtung einer eigenen Biennale fehle (vgl. Audiotranskript, BERTA 2010: 4). Damit zeigten sie einerseits ihr Befremden darüber, dass diese Leerstelle im Vergleich zu anderen Kunsnationen immer noch besteht, und zum anderen ihre Ungeduld, was die Etablierung einer eigenen Biennale angeht. Die anhaltende Relevanz des Themas „Biennale und Indien“ sowie die häufigen Verweise der befragten Kunstakteur\*innen darauf, dass die Kunstwelt in Indien eine eigene Biennale brauche, zeigen, wie hoch angesehen

das Ausstellungsformat Biennale als ein Kunstereignis ist, das ein Kunstzentrum nach innen und außen aufwertet.

Die Auswertung der Interviews zur Bedeutung der Biennale für die Konstitution der Kunstwelt in Indien veranschaulicht, dass auch die Galerist\*innen, Kurator\*innen, Künstler\*innen und Kritiker\*innen jenseits des Marktes für Kunst aus Indien mittels einer internationalen Biennale wahrgenommen und anerkannt werden wollen.

Wie in Kapitel 4.1 gezeigt wurde, entstand mit der IAF ein neuer kommerzieller Knotenpunkt in und für Indien im globalen Netz der zeitgenössischen Kunst. Die IAF stärkte den Markt für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien, indem sie neue Spieler\*innen ins globale Kunstfeld einbrachte. Aber die Versuche der IAF-Verantwortlichen, den Marktcharakter der Kunstmesse durch die Implementierung von Theorie und Diskursen marktrelevanter Themen abzuschwächen, können dem von den Kunstakteur\*innen geäußerten Verlangen nach einem nichtkommerziellen Kunstereignis nicht entgegenwirken: Die Interviews zeigen sogar, dass der Wunsch nach einer eigenen Kunstbiennale mit dem Hype um den indischen Kunstmarkt ab 2000 immer größer wurde. Dabei sehnten sich die Akteur\*innen nicht nur nach globaler Anerkennung der Künstler\*innen aus Indien und deren Kunstpraktiken – fernab des Kunstmarktes. Sie beklagten zudem die Abwesenheit lokaler Institutionen, die dem Markt Einhalt gebieten und ihn regulieren könnten.

Es verwundert nicht, dass für die Akteur\*innen sowohl die Teilnahme Indiens an einer renommierten Biennale im internationalen Ausland als auch die Ausrichtung einer international anerkannten Biennale in Indien immer wieder Thema sind. Hier äußert sich ihr Wunsch nach einer eigenen Kunstkultur, nach einer anerkannten Kunstwelt mit globalen Anschlussstellen in Indien. An dessen Erfüllung scheiterte die *India-Triennale*, dies wird seit Beginn des 21. Jahrhunderts immer deutlicher. Seit ihrer Gründung 1968 versuchten die Verantwortlichen immer wieder, ein Kunstereignis zu etablieren, für das die indische Kunstwelt im In- und Ausland Anerkennung erhält, für ihre künstlerische Ausrichtung und die Wissensproduktion. Daher war die Freude groß, als Indien 2011 mit einem nationalen Pavillon an der 54. Venedig-Biennale teilnahm. Ausrichter war die Lalit Kala Akademi in Delhi, die auch die *India-Triennale* organisiert und präsentiert. Kurator des Pavillons war Ranjit Hoskoté, die ausgestellten Künstler\*innen waren Zarina Hashmi, Gigi Scaria, Praneet Soi, The Desire Machine Collective. Die Ausstellung

provides an opportunity to stretch the idea of India. This pavilion will approach that idea through the tropes of transcultural practice, migration and cross-pollination. Indeed, this pavilion is intended to serve as a laboratory in which we will test out certain key propositions concerning the contemporary

#### 4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital

Indian art scene. Through it, we could view India as a conceptual entity that is not only territorially based, but is also extensive in a global space of the imagination.

Hoskote's aim, in making his selection of artists, is to represent a set of conceptually rigorous and aesthetically rich artistic practices that are staged in parallel to the art market. Furthermore, these have not already been valorized by the gallery system and the auction-house circuit.

The Indian manifestation will also focus on artistic positions that emphasize the cross-cultural nature of contemporary artistic production: some of the most significant art that is being created today draws on a diversity of locations, and different economies of image-making and varied cultural histories. (Universes in Universes 2011: o.S.)

Dass es sich – entgegen der gängigen Meinung – nicht um die erste Teilnahme Indiens an der Venedig Biennale handelte, zeigt Ciotti: Indien war bereits 1954 Teil des offiziellen Programms der Venedig-Biennale (vgl. Ciotti 2021). Sie erklärt die anschließende Abwesenheit Indiens an der Venedig-Biennale mit einer kultur-politischen Orientierung Indiens an den ehemals kommunistischen, osteuropäischen Ländern und generell am Globalen Süden. Denn hier kann Ciotti durchaus Teilnahmen an kulturellen, institutionalisierten und staatlich unterstützten Ereignissen in Sao Paulo, Peking oder Mauritius erkennen (vgl. Ciotti 2021). Dass 2012, nur ein Jahr nach der Teilnahme Indiens an der Venedig-Biennale 2011, eine eigene „indische Biennale“ in Kochi ausgerichtet wurde, erfüllte die Kunstwelt in Indien mit Stolz, zumal sich im Lauf der ersten KMB bereits abzeichnete, dass die KMB vom internationalen Kunstfeld nicht nur als eine weitere Biennale auf der globalen Kunstkarte gesehen wurde, sondern eine durchaus bedeutendere Rolle einnehmen würde. Mit dieser Rolle schaffte es die KMB, sich in die aktuelle Debatte um zeitgenössische Biennalen einzuschreiben – wie später in diesem Kapitel gezeigt wird.

#### Der kosmopolitische Kontext Kochis

Am 12.12.2012 eröffnete das Biennale-Team um die Direktoren Komu und Krishnamachari zusammen mit der Regierung in Kerala sehr feierlich die erste KMB. Dies fand auf dem Areal des Aspinwall House statt, das bis heute Hauptausstellungsort der Biennale ist. Die Eröffnungszeremonie erstreckte sich über eine Woche und wurde mit dem in Kerala typischen Orchesterspiel *Panchavadyam* begonnen, gefolgt von einer Rede des damaligen Ministerpräsidenten Keralas, Oommen Chandy, und traditionellen Darbietungen von Musik und Tanz.

80 Künstler\*innen aus 24 Ländern stellten ihre meist neugeschaffenen In-situ-Arbeiten an den unterschiedlichen Schauplätzen der Biennale aus. In Kollaboration

mit der *Biennial Foundation*<sup>64</sup> veranstaltete die KMB in ihrer ersten Ausgabe ein Symposium zu „emerging platforms for contemporary art in India“ (PR-Material zur Eröffnungswoche der KMB), das namhafte Theoretiker\*innen aus Indien als Vortragende einlud: Geeta Kapur, Sarat Maharaj, Ranjit Hoskote, Gayatri Sinha, Pooja Sood und Nancy Adajania. Bereits bei der ersten KMB 2012 existierte die Programmsektion *Let's Talk*, eine Plattform, die angelegt war, Formate wie Gespräche, Präsentationen, Performances, Konversationen und Paneldiskussionen zu und mit Künstler\*innen, Akademiker\*innen, Kritiker\*innen und Kurator\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt abzuhalten. Weiterhin gab es die große, vom international anerkannten Kurator Alfons Hug kuratierte Ausstellung *The BRICS Project* zu Künstler\*innen aus Brasilien, Russland, Indien, China, Südafrika und Deutschland sowie eine Auswahl internationaler Filme, die von Adoor Gopalakrishnan vorgenommen wurde und die als spezieller Programmpunkt kommuniziert wurde.

Die Stadt Kochi ist der lokale Kontext der KMB, den das KMB-Team nicht nur für die erste KMB, sondern für alle folgenden Biennale-Ausstellungen als besonders bedeutsam hervorhob. Kochi ist eine pittoreske und architektonisch außergewöhnliche Hafenstadt, die aus mehreren Inseln und Halbinseln besteht und im Süden Indiens, im Bundesstaat Kerala, liegt. Sie ist mit 600.000 Einwohner\*innen die zweitgrößte Stadt Keralas und gilt als Paradebeispiel für eine Hafenstadt, deren Kosmopolitismus von den Anfängen des globalen Handels im 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart strahlt. Besonders die nördlichste Spitze Kochis, Fort Kochi, beherbergt viele Ausstellungsorte der Biennale. Dies ist nicht verwunderlich, da dort eine Mischung aus chinesischen, arabischen, jüdischen, portugiesischen und britischen Bauwerken zu finden ist. Hier ist der jahrhundertealte Geist Kochis als globalem Handelshafen und Ort unterschiedlicher Kolonialmächte wie Portugal, Holland und Großbritannien bis heute erlebbar. Seit Ende des 15. Jahrhunderts ist Kochi einer der wichtigsten Häfen der indischen Westküste. Er galt als Zentrum des globalen Gewürzhandels mit China und dem Nahen Osten. Auch heute noch wird am Hafen Handel betrieben, gut erkennbar an den großen Containerschiffen, die wie in alten Zeiten ihre Waren über den Seeweg vertreiben. Der Blick auf den Hafen von Kochi trägt entscheidend dazu bei, dass auch vom Wasser das kosmopolitische Flair der Stadt erlebbar ist. Die KMB macht sich diesen Ort als Knotenpunkt der Schifffahrt an der südindischen Küste und die daraus resultierende Weltoffenheit zunutze. Sie erreichte dies von Anfang an, indem sie das kuratorische Konzept in der ersten KMB auf das dezidiert kosmopolitische Kochi zuschnitt.

---

64 „Biennial Foundation is an independent non-profit organization founded in the Netherlands (2009) to create a spirit of solidarity among biennials worldwide, and to facilitate a diversity of platforms for the exchange of information and expertise.“ (Art and Education: o.J.)

Dies wurde im einführenden Katalogtext von der Kunsthistorikerin Geeta Kapur so stark untermauert und war in den speziell für Kochi hergestellten Kunstwerken so intensiv enthalten, dass das Kosmopolitische im Kontext der KMB zu einem fest verankerten Konzept wurde. Alle nachfolgenden kuratorischen Themen basierten auf dieser Zuschreibung und vertieften sie in unterschiedliche Richtungen.

Im Gegensatz zur IAF, die den internationalen Kunstmarkt in Delhi ins Zentrum des Kunstfelds in Indien rückt, steht in Kochi nicht mehr der kommerzielle Aspekt der Kunstvermittlung im Vordergrund. Die KMB ist für das (trans-)lokale Kunstfeld in Indien das erste zeitgenössische Kunstereignis, das zeitgenössische Kunst fernab der Marktstrukturen in den Mittelpunkt stellt. Die Biennale in Kochi hat die Funktion einer Überblicks- und Leistungsschau der Künstler\*innen Indiens und der Region Südasiens, die neben mehr und weniger bekannten Künstler\*innen des globalen Kunstfelds präsentiert werden, deren Arbeiten durch historische Verbindungen einen Bezug zu Kochi als kosmopolitischer Stadt und Denkraum darstellen. Nicht nur für die zeitgenössischen Kunstakteur\*innen in Indien ist damit ein Begegnungs- und Interaktionsraum geschaffen, der seinem Format nach für die inhaltliche Kunstvermittlung steht. Auch Kurator\*innen, Kritiker\*innen und Künstler\*innen, die nicht aus Indien stammen, haben mit der KMB erstmalig aufgrund der wenigen Institutionen für zeitgenössische Kunst die Chance, sich einen Überblick über das zu verschaffen, was derzeit die Werte und Trends des zeitgenössischen Kunstfelds fernab des Kunstmarkts ausmacht.

Die Nennung der antiken Hafenstadt Muziris im Namen der Biennale intensiviert den Eindruck des Anspruches des KMB-Teams, durch zeitgenössische Kunst ein kulturelles Zentrum in Indien im Geist der Geschichte zu schaffen. Muziris war ebenso wie das heutige Kochi ein belebter, weltoffener und kosmopolitischer Ort, der durch den globalen Handel mit Pfeffer und Edelsteinen entstanden war. Die Stadt soll circa 38 km vom heutigen Kochi entfernt gelegen und Mitte des 14. Jahrhunderts bei einer Flutkatastrophe zerstört worden sein. Die Flut soll die geologischen Voraussetzungen für den heutigen Hafen von Kochi geformt haben. Nach dem Untergang Muziris erblühte Kochi zum Handelszentrum. Im Rahmen eines indienweiten Heritage-Projekts beschloss die Regierung in Kerala 2008, das Muziris-Heritage-Projekt ins Leben zu rufen. Es hatte zum Ziel, Muziris wieder auszugraben und die Kultur der Stadt zum Vorschein zu bringen.

#### 4.2.3 Positionierung und Zuschreibungen der KMB

Wie positioniert sich eine neue Biennale im 21. Jahrhundert, die nicht nur lang erwartet war, sondern in die Hoffnung gesetzt wurde, lokal zu bestehen und global Anerkennung und Erfolg zu haben? In einer ihrer ersten Publikationen präsentierte das Gründungsteam die KMB als „India’s largest contemporary



art event“ mit dem Ziel, „[to] transform Kochi into a cultural and artistic hub“ (KMB 2012b: o. S.). Die Gründungsmitglieder sahen sich als Gastgeber für zeitgenössische Kunst und Kunstpraktiken aus aller Welt und waren überzeugt, dass die KMB in den kommenden Jahren zu einer dauerhaften Plattform werden würde, „which will (...) become one of India’s primary artistic and cultural contributions to society“ (ebd.). Strategisch gut durchdachte Formulierungen wie diese setzte die KMB immer wieder ein, um ihr Profil und ihre Ziele zu kommunizieren.

Die erste KMB im Jahr 2012 umfasste 80 Künstler\*innen, wovon die Hälfte aus dem Ausland kam. Ihre Kunstwerke waren an den fünf offiziellen Ausstellungsorten in Fort Kochi und Mattanchery zu sehen. Sie gehörten zu den Genres „Skulptur“, „Gemälde“, „Multimedia-Installation“, „Film“ und „Performancekunst“. In ihrer dreimonatigen Laufzeit kamen nach Angaben des Gründungsteams circa 400.000 Besucher\*innen. Die Medienresonanz war national und global überwiegend positiv: Auch wenn die anfänglichen logistischen Schwierigkeiten bemängelt wurden, wurde die KMB als großer Erfolg anerkannt.

Die Gründer, Komu und Krishnamachari, kuratierten die erste KMB-Ausstellung selbst. In ihrem Ausstellungskonzept legten sie dar, wie sie die erste KMB örtlich kontextualisierten und welche Ziele sie ihr setzten. Ihre Vision war so offen formuliert, dass ihr Ausstellungskonzept tatsächlich weniger an ein kuratorisches Konzept erinnerte, sondern an einen konzeptuellen und kontextuellen Grundstein für diese und alle kommenden Ausstellungen:

Through the celebration of contemporary art from around the world, the Kochi-Muziris Biennale seeks to invoke the historic cosmopolitan legacy of the modern metropolis of Kochi, and its mythical predecessor, the ancient port of Muziris. (Kochi Biennale Foundation 2012: 3)

Die Stadt Kochi wird als Ort aufgefasst, an dem zeitgenössische Kunst aus allen Teilen der Welt zur Schau gestellt und zelebriert werden kann. In ihrem ersten kuratorischen Statement zur thematischen Ausrichtung der KMB, das Komu und Krishnamachari im Ausstellungskatalog gaben, verdichtet sich der Eindruck, dass die KMB sich daran ausrichtet und beteiligt sein will, die kulturelle Globalisierungsgeschichte multivokal und multilokal neu zu schreiben, wobei die Stadt Kochi die Rolle der Trägerin und der Bewahrerin spielen soll:

We propose to make Kochi the repository of emerging ideas and ideologies, an occasion to explore a mechanism to process, reflect and rewrite history, different histories, local, individual and collective that would confluence at Kochi. The Kochi-Muziris Biennale proposes to open a new discourse, one that will explore a new, hitherto unknown language of narration. (Komu & Krishnamachari 2012: 2)

Die Passage zeigt weiterhin, wie stark das Diskursive in der KMB verankert ist. Dies verhält sich stimmig zur Funktion der Biennale im 21. Jahrhundert, zur Vorstellung, dass das Ausstellungsformat eine „discursive environment“ (Weiss 2011: 14) ist, also ein Diskursraum, in dem die aktuellen Themen des globalen Kunstfelds verhandelt werden. Die KMB fordert die teilnehmenden Künstler\*innen konkret zur Diskursbildung, zu einem Dialog zwischen lokalen und globalen Realitäten auf, „to prompt a discourse on immediate and local realities against a global canvas. A discourse that opens a new art route, bringing new people and new ideas from all over India and the world to Kochi“ (KMB 2012b: o.S.). Hier wird deutlich, dass sich die KMB als Raum für Diskurse präsentiert, in dem ein neues Narrativ für die Funktion und Bedeutung der zeitgenössischen Kunst für Indien entwickelt werden kann:

Kochi-Muziris Biennale will be India's largest contemporary art event and will transform Kochi into a cultural and artistic hub. This landmark event will create a vibrant space and an enduring platform which will, in years to come, become one of India's primary artistic and cultural contributions to society. Central to Kochi-Muziris Biennale's purpose is the custodianship of a sustainable platform for contemporary art in India. (KMB 2012b: o.S.)

Das Narrativ, das die KMB seit der ersten Biennale umgibt, mutet zunächst speziell an, da es das Unfertige, das Nonkonforme und das Authentische des Ausstellungsformates betont. Diese Zuschreibungen der KMB entstanden gleich mit der Eröffnung 2012: Besucher\*innen und Künstler\*innen standen einer zumindest für westliche Biennale-Verhältnisse ungewohnt unfertigen Ausstellung gegenüber. In Gesprächen schilderten diese, dass auf der ersten KMB die eingeführten Kunstwerke fehlten, weil sie beim indischen Zoll hängen geblieben waren, dass Arbeiten nur halb aufgebaut gewesen seien und es an dem Equipment gefehlt habe, um Kunstwerke im Raum zu positionieren und zu installieren. Interessanterweise diente dieser unfertige Zustand ausländischen Kunst- und Medienakteur\*innen nicht dazu, die neue KMB zu kritisieren, sondern dazu, ein neues Narrativ über den Kochi-Spirit aufzubauen, der der KMB innewohne. Im Gegensatz dazu betrachteten die Kunstakteur\*innen, die ich in Mumbai, Delhi und Kochi im Gespräch dazu befragte, das „unfertige Ausstellen“ mit Augenzwinkern als sehr „indisch“, im Sinne von „unorganisiert“.

#### „Biennale under construction“

Über die erste Biennale in Kochi gab es viele euphorische Medienberichte, sogar bereits, als sie noch nicht eröffnet war: *45 Places to Go in 2012* (New York Times), *13 Cultural Events To Be Seen At In 2012* (Forbes), *Biennale will propel Kochi onto*

*the cultural map of the world* (The Hindu), *Biennale will be beneficial!* (Times of India). Es wurde überwiegend positiv über sie geschrieben, ihr unfertiger Zustand zum Zeitpunkt der Eröffnung wurde dennoch stets erwähnt. Aus der Mischung aus positiven Berichten und den teils chaotischen Zuständen, die kurz vor der Eröffnung vor Ort herrschten, entstand der zuvor erwähnte „Kochi-Spirit“, den der folgende Auszug aus einem journalistischen Text spiegelt:

Draußen geht die Sonne unter, drinnen bekommt Ernesto Neto eine Krise. Der Brasilianer steht auf einer Klappleiter und versucht, die losen Fäden seiner Stoffskulptur mit einem Holzbalken zu verknoten. Das gelingt ihm nur unter Schwierigkeiten, weil es auf dem Dachboden des alten Kokosfaser-Lagerhauses von Minute zu Minute dunkler wird. Etwas hilflos aktiviert der indische Assistent des Künstlers die Taschenlampen-Funktion seines Smartphones und funzelt in Richtung Gebäck.

Prima für Neto wäre es, wenn er in diesem Moment einem Kurator die Schuld für die Misere geben könnte. Doch leider haben die Organisatoren bei der ersten indischen Biennale den Künstlern neben allen denkbaren Freiheiten auch ein unerhörtes Maß an Eigenverantwortung übertragen. Und so muss sich Neto jetzt dringend ein paar vernünftige Scheinwerfer besorgen. Oder das Vernissagenpublikum wird morgen Mittag nur ein paar schlaife Stoffflappen zu sehen bekommen.

Die Stadt Kochi, im südindischen Bundesstaat Kerala gelegen, ist keine klassische Kulturmetropole, sondern ein eher kleinstädtisch anmutendes Tourismusziel inmitten eines urbanen Ballungsgebietes, in dem 2,1 Millionen Menschen leben. Und vielleicht ist es diese relative Randlage im globalen Kunstbetrieb, die bei der ersten Kochi-Muziris-Biennale den kuratorischen Griff etwas lockerer sitzen lässt als gewohnt.

Man kann das durchaus als Gewinn begreifen. Zumindest, wenn man erlebt hat, wie in Berlin und anderswo das Format der Biennale in keimfreien Theoriegebäuden totgepflegt wird. Kunst dient dort oft nur noch zur Illustration kuratorischer Gesten. (Ackermann 2013: o. S.)

Aus dem Zitat lässt sich ableiten, wie dank mangelnder Infrastruktur Kunst wieder mehr Bodenhaftung und mehr Mündigkeit bekommt. Die Kunstwerke befinden sich in Ausstellungsräumen, die das Gegenteil von steril oder funktional sind. Sie sind oft so lose im Raum platziert, dass sie weniger als die Visualisierung der Ideen von Kurator\*innen erscheinen, sondern einen eigenen Kontext zu dem Kontext herstellen, in den sie physisch verortet wurden. Dass die Kunst scheinbar improvisiert und nicht ausschließlich im White-Cube-Format inszeniert wurde, führte dazu, dass die KMB als junge Biennale mit „DIY ethos“ (Art Radar Journal 2013: o. S.) und als „biennale under construction“ (Hoskoté 2013) bezeichnet wurde:

The Kochi-Muziris Biennale has not already taken shape. It is under construction. International biennale folklore is full of stories of paint still wet at the

opening, videos not yet running, photographs still wrapped and technicians fiddling with projectors as the first visitors stream in. But Kochi-Muziris has turned the 'biennale under construction' into an existential condition. It is a heroic effort that deserves our support. (Hoskoté, zitiert in Art Radar Journal 2013: o.S.)

Ranjit Hoskoté, der neben Geeta Kapur Indiens bekanntester Kulturtheoretiker im Bereich der zeitgenössischen Kunst ist, stellt hier das Prozesshafte einer Biennale-Positionierung heraus, das mit der Gründung eines solch großen Ausstellungsformats stets einhergeht. Er schreibt der KMB allerdings darüber hinaus die Rolle des Neuaufbaus des Biennale-Formats zu. Darunter ist nicht nur die Etablierung eines neuen Kunstereignisses in Kochi zu verstehen. Hoskoté geht meines Erachtens noch einen entscheidenden Schritt weiter: Mit „Kochi-Muziris has turned the 'biennale under construction' into an existential condition“ dekonstruiert er die Vorstellung des bis dato gängigen, westlichen Biennale-Formats. Dass die KMB als ein auf der globalen Landkarte der Kunst auftauchendes Ereignis offen und selbstbewusst mit Makeln in der Logistik und Installationspraxis umgeht, dass ein renommierter, kritischer Kulturtheoretiker wie Hoskoté sie positiv aufnimmt und als zukunftsweisend betrachtet, initiierte ein neues Narrativ zur KMB und zu dem Kochi-Spirit; seitdem wird Unfertigkeit bzw. „under construction“ als authentische Inszenierung eines neuen Biennale-Formats ausgelegt und als Besonderheit (und nicht als Schwäche) des Biennale-Formats im Globalen Süden gesehen.

#### „Artist-led Biennale“

Ein weiterer Teil des Narrativs ist die Rolle der Kunstwerke auf der Biennale. In Gesprächen mit Kunstakteur\*innen wurde immer wieder hervorgehoben, dass sich zeitgenössische Kunst auf der KMB weder Kurator\*innen noch dem Format einer Biennale unterordnen muss. Als Erklärung wurde oftmals darauf verwiesen, dass die KMB eine Biennale von Künstler\*innen für Künstler\*innen sei. Es scheint in kürzester Zeit Übereinstimmung unter den Kunstakteur\*innen in Indien gegeben zu haben, dass die Kunstwerke auf der KMB eine Freiheit genießen, die sie auf anderen Biennalen nicht hätten, da sie dort dem kuratorischen Thema untergeordnet würden.<sup>65</sup> Namhafte Kurator\*innen

---

65 Manche meiner Gesprächspartner\*innen führen die Freiheiten für die Kunstwerke jedoch auch den losen kuratorischen Konzepten zu. Kritische Stimmen behaupten gar,

und Kulturtheoretiker\*innen<sup>66</sup> des globalen Kunstbetriebs wie beispielsweise Okwui Enwezor werten die KMB zur emanzipatorischen Biennale auf und deklarieren sie als Ort der Differenz im globalen Kunstfeld – Zuschreibungen, die im Kontext der kulturellen Homogenisierung durch Globalisierung viel symbolisches Kapital mit sich bringen. Auch wenn die zweite und dritte KMB in den Jahren 2014 und 2016 etwas von ihrem Under-Construction-Status verloren hatten, zieht sich das dekonstruierende Narrativ, das die KMB als neues Ausstellungsformat aus der sogenannten Peripherie des globalen Kunstfelds heraus konstruiert, weiterhin durch die Berichterstattung und die Literatur über die KMB. In der aktuellsten Forschung zur KMB wird sogar gefragt, ob sie als Ort gesehen werden könne, an dem „difference and resistance to the forces of globalization“ (D’Souza & Manghani 2016a: 11) ausgetragen werden und diese somit zukünftig als alternative, der Globalisierung trotzbare Kunstarena dienen könne.

Mit der zweiten KMB verfestigte sich der Ruf einer sehenswerten und positiv anderen Biennale im globalen Kunstfeld. Die zweite KMB zählte 94 Künstler\*innen aus 30 verschiedenen Ländern. Knapp die Hälfte von ihnen lebte und arbeitete in Indien. Die Zahl der Ausstellungsorte, die das Hauptprogramm zeigten, erhöhte sich von fünf auf acht. Obwohl mehr Künstler\*innen vertreten waren, wurde in persönlichen Gesprächen mit Kunstakteur\*innen von weitaus weniger Schwierigkeiten bei Logistik und Aufbau berichtet. Aber auch wenn diese KMB sehr viel organisierter und regelkonformer ablief, schwächte dies ihr bereits mit der ersten Ausgabe festgeschriebenes, nonkonformes Biennale-Narrativ nicht in seiner Intensität. Mit der zweiten Ausgabe verfestigten Komu und Krishnamachari den Ruf der KMB, eine Biennale von Künstler\*innen für Künstler\*innen zu sein, z. B., indem sie den in Indien und international bekannten Künstler Jitish Kallat zum Kurator ernannten. Mit diesem Schritt, dem „artist-led approach“ (D’Souza 2013: 303), einem Ansatz, den sie bis dato beibehalten haben, unterscheiden sie die KMB maßgeblich von anderen Biennalen.

Bereits die Berufung von Künstler\*innen anstelle von Kunst- und Kulturmanager\*innen zu Organisator\*innen der KMB stärkte die Stellung von Künstler\*innen. Dies erweckte den Anschein, die Biennale wäre eine Ausstellungs- und Diskursplattform von Künstler\*innen für Künstler\*innen. Dass nun noch ein international bekannter, erfolgreicher Künstler aus Mumbai Kurator wurde,

---

dass die Künstler\*innen-Kurator\*innen keine wirklichen kuratorischen Konzepte hätten, da sie eben Künstler\*innen und keine Kurator\*innen seien.

66 Okwui Enwezor bezeichnete die KMB als das neue Biennale-Format des 21. Jahrhunderts (Interview mit KRISHNAMACHARI 2015:1).

intensivierte diesen Eindruck und bestätigte, dass es bei der KMB nicht um ein Schaulaufen von Kurator\*innen geht, sondern wirklich um Kunst, also darum, die Kunst beinahe unvermittelt mit ihren eigenen Ausdrucksformen „zu Wort“ kommen zu lassen.

Das kuratorische Konzept von Kallat im Jahr 2014 basierte auf dem, was Komu und Krishnamachari in der vorherigen Biennale 2012 zu den Verbindungen zwischen Kochi und der Welt als Ausstellungskonzept vorgelegt hatten. Auch Kallat richtete den Fokus darauf, diese Verbindungen in und mit der zeitgenössischen Kunst zu veranschaulichen und diskutieren zu lassen. Unter dem Titel *Whorled Explorations* lud er Künstler\*innen ein, sich von Kochis Kosmopolitismus, seiner frühen Globalität und einer Wissenschaft, die den Mensch im Kosmos zu positionieren suchte, inspirieren zu lassen:

From the 15th century, the shores of Kochi were closely linked to the maritime chapter of the 'Age of Discovery' – a tale of grit, greed and human ingenuity as a string of navigators, collaborating with astronomers, cartographers, cosmographers, mathematicians, seamen and soldiers, arrived here after traversing large uncharted portions of the planet seeking spices and riches. The era heralded an age of exchange, conquest, coercive trading and colonialism, animating the early processes of globalization. This drama of search, seduction and subjugation decisively altered the cartography of the planet. Within the shifting geography were sharp turns in history where we find, in an embryonic form, several of the themes we inherit in our world today. (Kallat 2014: 14)

Das erneute Hinzufügen von Ausstellungsorten an der dritten KMB im Jahr 2016/17 von acht auf zwölf Orte zeigt, dass die KMB als Ort der zeitgenössischen Kunst in und für Kochi funktioniert und gut in der Stadt integriert ist – auch wenn es kritische Gegenstimmen gab (Abb. 14).

Das Ziel, Kochi 2016 zum neuen Zentrum für zeitgenössische Kunst zu machen, wurde durch die Erweiterung der offiziellen Ausstellungsräume räumlich schnell in die Tat umgesetzt. An dieser Ausgabe nahmen 97 Künstler\*innen aus 31 Ländern teil, „a healthy mix of both international and local artists“ (Kochi-Muziris Biennale 2016: o.S.). Wie in der vorherigen KMB wählte das die Biennale beratende Kunstkomitee einen Künstler aus Indien als Kurator aus, der international anerkannt ist: Sudarshan Shetty. Ebenso wie Kallat orientierte er sich in seinem Debüt als Kurator am kosmopolitischen, offenen Geist der Stadt Kochi. In seinem kuratorischen Konzept *Forming in the pupil of an eye* referiert er auf die Perspektivenvielfalt, die durch Kunstpraxis entsteht und die es zu wahren gilt:

Reflecting back into the world as much as it takes in, the eye is a mirror for the world. *Forming in the pupil of an eye* is not an image of one reality but a



**Abbildung 14.** Protest-Wandmalerei am Strand, Fort Kochi, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

reflection of multiple realities and of multiple possibilities in time. *Forming in the pupil of an eye* brings that multiplicity of experience together within the space of Kochi-Muziris Biennale. It was therefore important for this, my first curation of the biennale, that we address multiple artistic art forms. (Shetty, zitiert in e-flux 2016: o.S.)

Die künstlerische Vielfalt verknüpfte er mit der enormen Perspektivenvielfalt, die sich ergibt, wenn man die Welt durch und mit der Geschichte von Kochi-Muziris sieht und in dieser eine „multiplicity of experience“ (ebd.) erkennt und wertschätzt. Dies solle sich in den unterschiedlichen Kunstwerken und ihren diversen formal-ästhetischen Ausführungen spiegeln, die die 97 „visual artists, architects, poets, musicians and performance professionals from diverse cultural and artistic traditions“ präsentierten (e-flux 2016: o.S.). Die von Shetty kuratierte KMB zeigte besonders deutlich, dass es nicht um einen Themenschwerpunkt geht, unter dem Kunstwerke zu verorten sind, sondern um die Absicht der Gründer und der verantwortlichen Kurator\*innen, die historisch bedeutenden Orte, Architekturen in Kochi und die unterschiedlichen, trans-lokalen Auffassungen zum Kosmopolitismus und zur Kunstproduktion zu beleuchten.

#### 4.2.4 Bildung von kulturellem Kapital in diskursiven Räumen

2016 setzte sich das Biennale-begleitende Rahmenprogramm aus der *Students' Biennale*, der *ABC* (Art By Children), der *Let's Talk*-Serie, dem *Artists' Cinema*, dem *Video Lab* und dem *Pepper House Residency and Exhibition Programme* zusammen. Das Rahmenprogramm der KMB hat eine besondere Stellung inne: die Einschreibung lokaler und regionaler Diskurse in den internationalen Diskurs um die zeitgenössische Kunst. Die unterschiedlichen Vorträge renommierter Akteur\*innen des globalen Kunstfelds, Filmbeiträge, Musik- und Tanzperformances sind dazu da, dem Ausstellungsprogramm einen diskursiven Kontext und der Biennale einen wissenszentrierten Schwerpunkt zu geben. Hier bestätigt sich die Einschätzung Marcharts, dass auf den zeitgenössischen Biennalen ein „discursive turn“ (Ferguson & Hoegsberg 2010) zu erkennen sei, der insbesondere im Rahmenprogramm um die ausgestellten Kunstwerke liege.

Schon in [Kapitel 4.1.5](#) wurde die Bedeutung des *Speakers' Forum* der IAF als neuem Raum für die Wissensproduktion zu zeitgenössischer Kunst hervorgehoben. Doch während es bei der IAF trotz der Bestrebungen, lokale an internationale Debatten zu knüpfen, um eine diskursive Aufwertung bzw. Ästhetisierung des Ökonomischen im Kunstfeld geht, untermauert das Rahmenprogramm der KMB die Gründungsidee der KMB: Kochi zum Ort einer (trans-)lokalen Biennale zu machen und diese nachhaltig in Kochi und damit in Indien zu verankern. Darüber hinaus wird die Besonderheit der KMB, ihr Kosmopolitismus und ihre gleichzeitige Lokalität als neuartiges Biennale-Format des 21. Jahrhunderts, und damit die Globalisierung des Kunstfelds hervorgehoben. Das Rahmenprogramm trägt dazu bei, dass am Ort der Biennale kulturelles und symbolisches Kapital produziert wird. Damit ähnelt es der Wirkungsweise des Rahmenprogramms der IAF, die mit dem *Speakers' Forum* eine diskursive Plattform erhielt, um Kapital durch die Produktion von Kunstwissen zu akkumulieren.

Die Programmplanung der KMB zeugt jedoch von einer anderen Intensität und Schwerpunktsetzung, als es bei der IAF der Fall ist.<sup>67</sup> Inhalte, Themen und Diskurse zur zeitgenössischen Kunst werden nicht nur während der Laufzeit der Biennale dem lokalen Publikum zugänglich gemacht, sondern sollen fest, d. h. beständig und institutionalisiert, über die Ausstellungslaufzeiten hinaus in Kochi verbleiben. Damit erfüllt die KMB, was im globalen Diskurs zur Biennale-Forschung insbesondere in *India's Biennale Effect. A Politics of Contemporary Art*

---

67 Seit 2018 wirbt nun auch die IAF damit, ihr Rahmenprogramm ganzjährig im Angebot zu haben. Das zeigt wiederum, wie wichtig den Akteur\*innen der Kunstwelt in Indien die Institutionalisierung von Angeboten, Wissen und Räumen für zeitgenössische Kunst in Delhi ist.



(D'Souza & Manghani 2016a) kritisch herausgearbeitet wurde: Die nachhaltige Verzahnung zwischen Kunst, Ausstellungsformat und lokalen Strukturen und lokalem Publikum am Ort der Biennale. Die Publikation zeigt, wie bedeutsam die KMB für den Biennale-Diskurs ist. Die KMB wird als Ort der Produktion und Rezeption zeitgenössischer Kunst im globalen und indischen Kunstkontext aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus beleuchtet. Auch in der Presse und in Fachartikeln wird sie als alternatives oder gar neues Modell der Biennalen zeitgenössischer Kunst besprochen. Die Zuschreibungen, die die KMB dabei erhält, lauten „biennale of resistance“ oder „discursive biennale“. Solche Zuschreibungen machen das Potenzial sichtbar, das der Biennale zugesprochen wird, und deuten darüber hinaus darauf hin, dass eine Theoretisierung des Biennale-Formats mittels der KMB im Gange ist, die deren Organisatoren mit Stolz erfüllt und eine immense Aufwertung der KMB für das globale Kunstfeld bedeutet.

Das, was im internationalen Biennale-Diskurs kritisiert und gefordert wird, ist eine der Stärken der KMB: die Vernachlässigung des Ereignischarakters einer Biennale und stattdessen die Fokussierung auf die permanente Verankerung der diskursiven Formen einer Biennale als Künstler\*innen-unterstützende Infrastruktur am Austragungsort (vgl. Tang 2011). Die KMB scheint in ihren letzten drei Ausstellungen genau dies zu forcieren, und zwar mit Erfolg. Die intern gewählten PR-Slogans *It's our Biennale* und *A People's Biennale* referieren auf die im Biennale-Diskurs geforderte Kontextualisierung der Kunst im Ausstellungs-ort und -publikum und bilden eine Identifikationsfläche mit der kosmopolitischen Kultur Kochis und deren Relevanz für das globale Feld der Kunst, die es sonst nicht geben würde. So zeigt z.B. die frühe Fokussierung der KMB auf ein eigenes Kinderprogramm, wie überzeugt die Programmdirektoren davon waren, dass Kinder der lokalen, indischen Gesellschaft mit der zeitgenössischen Kunst zusammengebracht werden sollten. Die Eröffnungsausstellung der *Children's Biennale*<sup>68</sup> im Jahr 2014 ist ein gutes Beispiel für das Streben nach einer tiefen lokalen und regionalen Verankerung der KMB im Ausstellungsort und Land der Biennale. Unter dem Titel *Clint Memorial Exhibition* zeigte sie 300 Zeichnungen von Edmund Thomas Clint, die er mit knapp sieben Jahren von Kochi gezeichnet hatte. Clint lebte in Kochi und galt als außergewöhnliches Talent: In seinem kurzen Leben (1976–1983) fertigte er 25.000 Bilder an. Nicht nur ist die Menge an Bildern beeindruckend, sondern vor allem deren Motive und die Bandbreite der Darstellungstechniken: Beide liegen weit über dem Niveau eines malbegabten Kindes und zeugen von Clints sehr ausgeprägter Gabe für die Beobachtung von Flora und Fauna und seiner unmittelbaren natürlichen und sozialen Umgebung.

---

68 Das Programm wurde 2016 in *ABC, Art By Children* umbenannt.

KMB-Gründer Komu, der für die Programmentwicklung und -organisation verantwortlich war, schlug mir bei meinem Besuch im März 2015 vor, vor unserem Interview zusammen einige Ausstellungen anzusehen. Es war ihm ein sehr großes Anliegen, mir die *Children's Biennale* zu zeigen, dorthin gingen wir zuerst. Zu sehen war eine außergewöhnliche Ausstellung von Kinderzeichnungen (Abb. 15).

Zu erkennen waren unterschiedlichste Bildmotive mit enormer Spannweite an Darstellungsweisen und -formen aus der Wahrnehmung eines Kindes, das seinen Lebensraum bildlich darzustellen vermochte. Komu erklärte mir, warum er diese Ausstellung als offiziellen Teil der Biennale für so wichtig erachte: Er sehe sie als besonderen Bildungsort für Kinder, als einen Raum, um sich mit Kunst zu beschäftigen. Dieser Ort sei so wertvoll, da es weder in Kochi noch anderswo in Indien eine institutionelle Kunstbildung für Kinder gebe. Diesen Missstand versuche die Biennale in Kochi mit der *Clint Memorial Exhibition* zu ändern. Ziel der Ausstellung sei es, Kinder zu ermutigen, kreativ zu werden und der Wahrnehmung ihrer Welt mit Formen und Farben Ausdruck zu verleihen – losgelöst von vorherrschenden Konventionen. Zudem wolle die Biennale mit einem solchen Projekt Kindern die Gelegenheit geben, die Welt durch die Augen von Künstler\*innen kennenzulernen und zu verstehen. In vielen indischen Schulen werde diese Form künstlerischer Bildung und Wahrnehmung nicht ausreichend gefördert, sondern beispielsweise darauf geachtet, dass die Realität naturgetreu erzeugt und abgebildet wird.

Diese Aussage bestätigten auch zwei meiner Interviewpartner\*innen aus Mumbai. Eine ehemalige Galeriemitarbeiterin in Mumbai erklärte, dass die Galerie, in der sie gearbeitet habe, sich der Aufgabe verschrieben hätte, verstärkt mit Schulklassen zusammenzuarbeiten, indem sie sie in die Ausstellungsräume einlud und ihnen die Exponate kindgerecht näherbrachte (vgl. Audiotranskript, CHIMERINA 2010: 4). Eine Galeristin aus Mumbai kritisierte, dass Schüler\*innen kaum an die moderne und zeitgenössische Kunst herangeführt würden (vgl. Audiotranskript, BERTA 2010: 23). Auch auf der IAF ist zu beobachten, dass Schulen die Messe verstärkt als Ort nutzen, um Kindern und Jugendlichen einen Zugang zu zeitgenössischer und internationaler Kunst zu ermöglichen. Komu führte aus, dass die KMB plane, für und mit Kochi ein permanentes Clint-Memorial-Museum zu errichten, damit die Stadt eine Gedenkstätte für Edmund Clint und gleichzeitig einen Raum bekomme, in dem Kinder sich mit Kunst beschäftigen könnten. Die geplante institutionalisierte Erinnerung an das Wunderkind von Kochi habe allerdings nicht nur die Funktion, Ort und Raum für die künstlerische Wissensvermittlung für Kinder zu sein, sondern die Aufgabe, einen dezidierten lokalen Bezug zwischen der Bevölkerung Kochis und der Biennale herzustellen (vgl. Audiotranskript, KOMU 2015: 2). Damit scheint Komus Programmkonzeption der KMB zu erfüllen, was ein oft kritisch diskutierter Punkt im Diskurs um das Biennale-Format des 21. Jahrhunderts ist: die nachhaltige und reziproke Verankerung von Biennalen in einer Stadt und im Bewusstsein ihrer Bewohner\*innen.



**Abbildung 15.** *Children's Biennale*, Innenansicht der Ausstellung, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

Biennalen sollten die Städte, die sie austragen, nicht mehr als leere Hülle nutzen, um kuratorische Inhalte aus der Kunstwelt für die Kunstwelt zu inszenieren (vgl. Bydler 2004, vgl. Tang 2011). Vielmehr sollte sich mit der Biennale eine lokale urbane Identität ausbilden oder zumindest ausgehandelt werden.

### Zeitgenössische Kunst und die lokale Bevölkerung

Eine führende Rolle im Kontext von Zuschreibungen spielt die Kommunikationsstrategie der KMB. Wie zuvor gezeigt wurde, positioniert sich die KMB seit ihrer Eröffnung als neuer Ort für zeitgenössische Kunst, der den historischen Geist des kosmopolitischen Kochis wiederbelebt und für Kerala, Indien und Südasien einen diskursiven Raum für Kunst erschafft. Dieser Raum besteht aus einem Diskurs, einem Narrativ, das der zeitgenössischen Kunst zu einer neuen Funktion in Indien verhilft. Die Publikationen, PR-Slogans und Praktiken der KMB binden die lokale Bevölkerung und lokale Diskurse in den Entstehungsprozess einer jeden Ausgabe ein – und dies nicht als bloße Rahmung, sondern als wichtigen, tragenden Teil des Ganzen.

Hierin unterscheidet sich die KMB von anderen zeitgenössischen Biennalen: Obwohl auch deren Verantwortliche den Anspruch haben, den lokalen Kontext einzubeziehen, geht die KMB dieses Unterfangen sehr viel sichtbarer und öffentlichkeitswirksamer an und nutzt den öffentlichen Raum, um das integrative und kollektive Moment einer „People’s Biennale“ zu betonen. Der Erfolg der KMB zeigt sich besonders daran, dass deren Ausrichtung auf die Partizipation kunstinteressierter Bewohner\*innen Kochis und Indiens der zeitgenössischen Kunst einen Platz gegeben und sie in der indischen Gesellschaft verankert hat. Dies untermauert zum einen die ganzjährige Ausführung ihres Rahmenprogramms, denn mit einer ganzjährigen Programmkonzeption, die Künstler\*innengespräche oder Filmscreenings beinhalten, arbeitet die KMB wie eine Institution und wirkt damit dem Ereignischarakter der KMB entgegen. Vor allem die kulturpolitische Entscheidung, ein Max Mueller Bhavan Institut im Februar 2015 in Kochi zu errichten, zeigt die Anziehungskraft von institutionalisierter und lokalisierter zeitgenössischer Kultur: „The success of our activities over the past years and the emergence of Kochi as an art and industrial destination of Kerala have prompted us to start a branch in Kochi as well.“ (Syed Ibrahim, zitiert in *The Hindu* 2015: o. S.)

Die Eröffnung einer neuen Dependence des renommierten Instituts in Kochi zeugt davon, dass das KMB-Profil eine überzeugende kulturpolitische Strategie hat. Das Max Mueller Bhavan Institut verlegte nicht nur einen seiner Sitze und kulturelle Tätigkeiten nach Kochi, sondern unterstützt die Biennale seit ihren Anfängen. In einem knapp dreiminütigen Videostatement, das die KMB mit dem Direktor des Südasiensprogramms der Max Mueller Bhavan Institute, Leonhard Emmerling, produzierte und das auf YouTube ausgestrahlt wird, wird das Narrativ, das die KMB formt, pointiert zusammengefasst:

We support the Kochi Biennale because we think it’s important that it’s an artists’ initiative, that it is initiated and established by artists for artists. They still only choose artists as curators which is quite unique, I think in the world of the Biennials. And they grew in an amazing way, from an artists’ initiative into a kind of international platform for international art and it’s the only Biennial of its kind in South Asia.

So that’s relevant for us, just the status of that Biennial but then also it is an initiative from – how can you say – an actor from civil society, that it’s not state initiated, it’s not an initiative from a big, rich patron. It comes from the crowd. And our interest is to support and to work with civil society (...)

Also the unique point about Kochi is that it’s a Biennial for the people, it’s done by the people for the people and I don’t know of any Biennial in the world who has that kind of profile. They manage to produce a Biennial the people of Kochi identify with but it’s equally interesting for an international audience, so they somehow manage to make that stunt where we often struggle or fail – how is it locally relevant and internationally of any importance. And they managed that, and this is quite amazing. (Leonhard Emmerling 2018: o. S.)

Auch hier wird noch im Jahr 2018, sechs Jahre nach der Gründungsidee, betont, wie außergewöhnlich („quite unique“) die KMB angelegt sei und wie gut die Gleichzeitigkeit von lokaler Relevanz und internationalem Interesse ineinandergreife und als bewährtes Biennale-Profil aufgehe. Mit kommunikativen Strategien wie dieser lädt die KMB besonders viel symbolisches Kapital auf, denn die Hervorhebung ihres Anspruchs, dass sie eine Biennale „from the crowd...for the people by the people“ (vgl. Emmerling 2018: o.S.) sei, wird seitens einer der wichtigsten Kulturinstitutionen Indiens untermauert. D’Souza verortet die kommunikative Strategie der KMB mit ihren volksnahen und identifikatorischen Slogans in den kommunistischen Kontext von Kerala und beginnt damit eine eigene Forschungslinie zur KMB:

I also wanted to explore how the regional legacy of communism would affect India’s opportunity on this global stage, even as the country recovered from the 2008 deflation of India’s overheated art market, which had generated debates concerning the future of Indian art, especially the economics of Indian art both nationally and globally. (D’Souza 2013: 298)

Während die IAF den lokalen Kunstmarkt in Indien und Südasiens an den globalen Kunstmarkt anschließt bzw. sich der globale Kunstmarkt auch nach Indien und Südasiens translokalisiert und mit Delhi einen neuen Knoten im Netzwerk der zeitgenössischen Kunst bekommt, fokussiert die KMB mit ihrer Positionierung als lokale Biennale und ihrer Bedeutung im globalen Biennale-Diskurs die inhaltliche Kunstvermittlung und Wissensproduktion zu zeitgenössischer Kunst aus und in Indien und lädt sie mit beachtlichem kulturellem und symbolischem Kapital auf. In Kombination mit dem transformatorischen Potenzial, das die Gründer ihr zuschreiben, ist die KMB derzeit das wichtigste Kunstereignis für Indien und die Region Südasiens. Dies wird nicht nur in rezenten Publikationen (D’Souza 2013, D’Souza & Manghani 2016a), sondern auch von Mitarbeiter\*innen der Biennale so eingeschätzt. So sei die KMB ein „new chapter in the history of India“ (FENNA 2015: 1) und ein notwendiger, lang ersehnter Austausch zwischen internationalen Künstler\*innen und deren Praktiken und dem Ort, der Geschichte und der Bevölkerung Kochis bzw. Indiens.

Komu und Krishnamachari luden mit dem Austragungsort Kochi und der starken Referenz auf Muziris den Standort und Namen der ersten Biennale Indiens nicht nur historisch stark auf, sondern verliehen dem Kunstereignis einen symbolträchtigen Rahmen: Die globale Gegenwartskunst findet neuerdings an und im Dialog mit einem Ort und dessen Bewohner\*innen statt, der seit Jahrhunderten Globalität und Kosmopolitismus kennt – zumindest laut eigener Wahrnehmung und Positionierung in der Biennale-Publikation (vgl. KMB Ausst.-Kat. 2012: 5). Die Verantwortlichen schreiben der KMB die Fähigkeit zu, durch ihre Präsenz die Gegenwart historisch zu verankern. Der Rückbezug auf das Historische klingt zunächst wie ein logischer Schritt, der von einigen renommierten

Kunsthistoriker\*innen und Theoretiker\*innen, die zur indischen Kunstgeschichte arbeiten, so gefordert wird. Unabhängig von der strategischen Historisierung des Geistes der KMB verleiht die pittoreske und ästhetisch sehr eindrucksvolle Stadtkulisse der ausgestellten Kunst einen Rahmen, der auch den Seheindruck der Kunst beeinflusst. Die Kunstwerke sind eingebettet in die Architektur ehemaliger Kolonialmächte, die aufgrund ihres Alters von der Natur und den lokalen und kulturellen Gepflogenheiten der Bewohner\*innen vereinnahmt wurde. Im Gegensatz zur Ausstellungspraxis des White Cube, den Ausstellungsraum zu neutralisieren und damit das Kunstwerk ästhetisch hervorzuheben, interagieren die Kunstwerke mit Kochi und den Biennale-Besucher\*innen. Die Interaktion zwischen Kontext, Werk und Betrachter\*in geht in unterschiedliche Richtungen. Sie besteht zum einen darin, dass sich die Kunstwerke visuell gut in den Ausstellungskontext einfügen, so sehr, dass man sie fast nicht als solche erkennt. Und zum anderen, dass sie in starkem Kontrast zu Ausstellungsraum und -kontext stehen und dadurch ganz deutlich hervortreten. Im folgenden Kapitel werden diese beiden Seheindrücke anhand ausgewählter Kunstwerke demonstriert, die in Kochi 2015 ausgestellt wurden.

##### 4.2.5 Die Präsentation von Kunst in Kochi

Wie sehr sich die Kontexte für Kunst – je nach Inhalt und Form des Kunstwerks – auf der KMB unterscheiden, soll am Beispiel ausgewählter Kunstwerke gezeigt werden, die ich im März 2015 bei meinem Besuch der KMB gesehen habe. Zunächst betrachtete ich die Skulpturen, die am Strand von Fort Kochi im Rahmen eines *Collateral Events* neben der Hauptausstellung präsentiert wurden. Wie beim Bewegen durch indische Städte üblich, orientiert man sich als Besucher\*in eher an visuellen Fixpunkten als an einer Karte. Dadurch, dass die meisten Rikschafahrer gut darüber Bescheid wussten, welche Kunstwerke und Ausstellungen wo zu finden waren (eine Tatsache, die mich während meines Aufenthalts sehr überraschte, da dies in Delhi und Mumbai beim Aufsuchen von Kunstorten nicht der Fall ist), gelangte ich relativ schnell an den Ort, an den ich wollte. Dort angekommen, musste ich das Kunstwerk oftmals zunächst einmal suchen, denn auf den ersten Blick war es als solches nicht ohne weiteres zu erkennen (Abb. 16 und 17). Dies lag nicht etwa an der Skulptur selbst, sondern am Ausstellungskontext – und daran, dass die starken visuellen Eindrücke, die ich schon aus der Rikscha heraus gesammelt hatte, bereits eine gewisse Ermüdung des Auges bewirkt hatten. Die Skulpturen fügten sich mit ihrem Material aus Holz und dunklem Stahl gut in die Landschaft Kochis ein. Während die Skulptur aus aufgetürmten Holzstühlen so aussah, als wäre sie soeben aus dem Haus im Hintergrund, das gerade renoviert wurde, geschaffen worden, hätte man die Stahlskulptur am



**Abbildung 16 (oben) und 17 (unten).** In-situ-Installationen, Fort Kochi, KMB 2015.  
*Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*



**Abbildung 18.** Sahej Rahal, *Harbinger* (2014), Ausstellungsansicht, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

Strand für einen Ort für das Trocknen oder Umladen von Textilien halten können. Hätten die Kunstwerke in einem Ausstellungsraum gestanden, der nach den Prinzipien des White Cubes gestaltet gewesen wäre, wäre ihre skulpturale Eigenschaft viel augenscheinlicher gewesen.

Ein anderes Beispiel dafür, wie Kochi die Praxis des Kunstbetrachtens und auch das Kunstproduzieren beeinflusst, war die Arbeit von Sahej Rahal im Aspinwall House (Abb. 18). Für seine Installation und Performance mit dem Titel *Harbinger* sammelte er über Monate hinweg kleine Gegenstände aus Kochi.

Die Art der Präsentation erinnerte an die Zurschaustellung antiker Grabungsprojekte in Museen: Obwohl sich üblicherweise eine gewisse Performanz einstellt, wenn solche Objekte in einen White-Cube-Kontext gestellt werden, traf dies auf Rahals Arbeit nicht zu. An ihrem Ausstellungsort, der das Gegenteil eines typischen White-Cube-Raumes war, wirkte Rahals Arbeit, die aus vielen kleinen Tonobjekten bestand, kaum mehr wie ein Kunstwerk, das im Kontext einer internationalen Biennale ausgestellt wird, sondern wie *Found Footage*, das am Ausstellungsort drapiert wurde.

Darüber hinaus entdeckte ich Arbeiten, bei denen sich bei der Betrachtung das Gegenteil ereignete: Ausstellungsraum und darin präsentierte Arbeit standen





**Abbildung 19.** Guido van der Werve, *Nummer acht: everything is going to be alright* (2007), KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

in starkem Kontrast zueinander, so stark, dass dies das Erleben des Kunstwerks entweder intensiviert oder sehr abschwächte. Dazu gehört die Videoarbeit von Guido van der Werve (Abb. 19); bei ihr nahm ich die Intensivierung des Gezeigten am stärksten wahr.

Die Arbeit zeigte einen einsamen Menschen, der zehn Meter vor einem riesigen Schiff, einem fahrenden Eisbrecher, welcher Maschinenlärm erzeugt, direkt auf den\*die Betrachter\*in zuläuft, auf dem eisbedeckten finnischen Meer. Die Bilder kreierte neben einer gewissen Komik einen Spannungsbogen zwischen Kraft, Kälte und Einsamkeit, der zum Nachdenken über das Verhältnis zwischen Maschine, Natur und Mensch anregte. Wie bei Videopräsentationen üblich fand auch diese Projektion in einem kleinen, mit schwarzen schweren Vorhängen abgedunkelten Raum statt, der sich in einem der offiziellen KMB-Ausstellungsorte, der David Hall, befand. Unüblich war – und dies trifft bis auf eine Ausnahme auf alle Ausstellungsräume der KMB zu –, dass der Raum sehr heiß und voller Moskitos war.<sup>69</sup> Durch die für Südindien typische feuchte Hitze und die Moskitos, die sonst in Ausstellungsräumen nicht zu finden sind, intensiviert sich der Inhalt des Films. Die Kälte, die von dem zugefrorenen Meer ausging, und die Einsamkeit des Mannes, der vor dem gewaltigen, harsch tönenden eisbrechenden Schiff direkt in die Wirklichkeit

---

<sup>69</sup> Eine Klimatisierung der Kunsträume gab es ausschließlich in der Durbar Hall in Ernakulam, dem einzigen Ausstellungsort, der der Ausstellungspraxis eines White Cubes entsprach.

des Betrachters fliehen zu wollen schien, stand in starkem Kontrast zum tropisch feuchten Klima und dem mit vielen unterschiedlichen Gegenständen, Menschen, Lauten und Gerüchen angereicherten Kochi. Der Kontrast zwischen dem, was vor der Tür existierte und hinter der Tür auf der Leinwand gezeigt wurde, war so stark, dass ich sogar das Summen der Moskitos eher angenehm als lästig fand.

Neben diesen beiden Arten der Seherfahrung von Kunstwerken, die beschreiben, wie sich Kunst entweder ganz mit dem räumlichen Kontext vermengt oder sich davon extrem abgrenzt, konnte ich noch eine dritte Seherfahrung erleben, die die KMB von anderen Biennalen abgrenzt. Angesichts der Ästhetik der Kochi-Kulisse konkurrierten auf der KMB die ausgestellten Arbeiten mit dem Ausstellungsort. Kochis Landschaft, das Treiben der Menschen und die Allgegenwart besonderer Gegenstände, die sich in der Stadt und am Strand befinden, waren so dominant, dass einige Kunstwerke es schwer hatten, sich vor diesem Hintergrund ästhetisch zu behaupten. Ein Beispiel hierfür war die Arbeit *Descension* (2014) Anish Kapoor<sup>70</sup> im Aspinwall House (Abb. 20).

Die Installation war ein runder Behälter, der einige Meter tief in den Betonboden der Warenlieferungsstelle von Frachtschiffen verbaut wurde. Darin war Wasser, das fast die Höhe des Bodens, auf dem der\*die Betrachter\*in stand, erreichte. Das Wasser wurde durch einen Motor erst langsam, dann immer schneller bewegt. Es bildete einen Strudel, der durch die Zentrifugalkräfte in der Mitte des sich drehenden Wasserkreises ein schwarzes Loch zeigte. Danach verlangsamte sich der Strudel wieder, das Wasser kam zum Stehen, bevor der Vorgang von vorne begann. Die kinetische Installation hatte eine Anziehungskraft, die nicht nur dem Bekanntheitsgrad des Künstlers geschuldet war, sondern durch das ästhetische, leichte und doch gewaltige Spiel mit dem Wasser entstand. Das Betrachten des Wasserstrudels zog leicht in einen unwiderstehlichen visuellen Sog. Und dennoch war die Kulisse, vor der Kapoors *Descension* stattfand, so eindrucklich, dass der Blick oft von der Kunst abwich und über die Umgebung schweifte: die Aussicht auf das Meer, auf die Wellen, die durch vorbeiziehende Schiffe entstanden, die Aktivitäten am gegenüberliegenden modernen Hafen mit seinen Ladekränen, die sich elegant vom Festland aus über Schiffe und Wasser beugten (Abb. 21). Vor dieser organischen, natürlichen Kulisse trat bei Kapoors Arbeit etwas in Erscheinung, das in einem White Cube nicht sofort präsent gewesen wäre: Der Wasserstrudel war ein Konstrukt, das einen stark gewollten Gestus besaß, ein Verweisen-Wollen auf ein Phänomen, das es in der Natur mit so viel mehr

---

70 Anish Kapoor ist einer der bedeutendsten Künstler der Gegenwart. Er ist ein in Großbritannien lebender Künstler indischer Abstammung, der in Mumbai erst im Jahr 2011 erstmalig ausstellte. Seine Anwesenheit auf der KMB wurde als erfolgreiche Wiederkehr des Künstlers nach Indien gefeiert.



**Abbildung 20.** Ausstellungsansicht von Anish Kapoor, *Descension* (2014), KMB 2015.  
*Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*



**Abbildung 21.** Ausblick aus den Ausstellungsräumen der Arbeit *Descension* (2014) von Anish Kapoor, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

Anmut und Funktion gibt. Beim Aufeinandertreffen von kinetischer Installation und Kochi konkurrierte die konstruierte Ästhetik der Kunst mit der gewachsenen Ästhetik des Lokalen, bei der meiner Meinung nach letztere die Oberhand behielt. Obwohl einige Besucher\*innen und Mitarbeiter\*innen in der Installation vornehmlich eine Intervention sahen, die auf Kochi und dessen Zentrifugalkräfte in der Weltgeschichte rekurrierte, interpretiere ich sie als sehr gelungene Umsetzung des kuratorischen Konzepts *Whorled Explorations*. Meines Erachtens spielte jedoch die Platzierung der Arbeit (im offenen Warenlager, mit Blick zum Meer) keine bedeutende Rolle für die Lesbarkeit der Arbeit.

Anders verhielt es sich bei Gigi Scarias Installation *Chronicles of the Shores Foretold*, die direkt, d.h. physisch, mit dem Wasser und der Geschichte Kochis in Verbindung stand (Abb. 22 und 23).

Die In-situ-Installation befand sich am Ufer hinter dem Pepper House, einem der Hauptausstellungsorte. Sie zeigte eine große Glocke, die über dem Wasser angebracht war. Aus kleinen Löchern in ihren Wänden floss Meerwasser, das über ein Pumpsystem aus dem Meer unter der Glocke in die Glocke hineingepumpt wurde. Neben anderen Deutungsmöglichkeiten referierte die Glocke besonders auf den christlichen Glauben, der im Zuge der Kolonialisierung über



**Abbildung 22 (oben) und 23 (unten).** Gigi Scaria, *Chronicles of the Shores Foretold* (2014), KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

den Hafen Kochis nach Indien kam. Scaria bezog sich auf eine Geschichte, die sich während der Kolonialisierung zugetragen haben soll und seitdem in Kochi zirkuliert: Ein europäisches Schiff sank vor der Malabarküste auf den Grund des Meeres und mit ihm eine schwere Kirchenglocke. In der Geschichte steigt diese Glocke einmal im Jahr mitten in der Nacht an die Oberfläche und beginnt zu läuten. Indem Scaria die Glocke an den Ufern Kochis über das Wasser hängte, suggerierte er die Vollendung der kolonialen Mission, eine Kirchenglocke als Symbol des Christentums nach Kochi zu bringen. Anstelle eines Glockentons floss aus der Skulptur Meerwasser. Scaria erinnerte nicht nur an die lokale Geschichte und machte ihr Sujet sichtbar, er nutzte, erinnerte und inszenierte auch die Arbeitskraft, die es noch immer an den Häfen der Malabarküste gibt: Anstatt einen modernen Kran zu nutzen, der die 2,5 Tonnen schwere Installation mechanisch aufgerichtet hätte, arbeitete er mit den Männern der *Khalasis*-Kommune zusammen. Diese sind eine Berufsgruppe, die in jahrhundertealter Tradition Schiffe und Boote ohne motorisierte Maschinen nur mit ihrer Muskelkraft ins Meer befördert. Da die Arbeit während der Eröffnungswoche der KMB vor Publikum stattfand, ist sie als Performance zu sehen. Scaria wollte damit stellvertretend die traditionellen Arbeitsweisen und Arbeitsfähigkeiten vieler Männer und Frauen in Kerala wertschätzen (vgl. Ausstellungskatalog *Whorled Explorations*, KMB 2014/15: 183).

Mit den Ausführungen zu den ausgestellten und ausgewählten Kunstwerken auf der KMB konnte gezeigt werden, dass die Kunstpräsentation in einer mehr oder weniger natürlichen, mit Realität aufgeladenen Umgebung stattfand. Sie wurde gezeigt in einem Kontext, der sein Verankertsein in der Lokalität von Kochi nicht ausblendete, d. h. keine Neutralität vorgaukelte, sondern im Gegenteil Kochi regelrecht einblendete.

#### 4.2.6 Lokalisierung kommunizieren

Die KMB wird von dem Organisationsteam und den Akteur\*innen des internationalen Kunstfelds als dezidiert lokales Kunstereignis gesehen und als solches kommuniziert. Dieses Profil, das ich im Folgenden Lokalisierung der KMB nenne, definiere ich als eine strategische Praxis, die im größeren Zusammenhang des *Place Branding*<sup>71</sup> (Anholt 2008) bzw. *Nation Branding* (Szondi 2008) und eines neuen Narrativs der Rolle der zeitgenössischen Kunst darin steht.

---

71 Die Markierung einer Nation als Marke bzw. Zuschreibung mit einem Image, das die Identität einer Nation umfasst (vgl. Maletzke 1996: 108).

Die Kommunikation der KMB zu ihrem Profil folgt einer Strategie, die die lokale und regionale Bedeutung des Kunstereignisses über dessen Internationalität stellt. Wie später dargestellt wird, spielte bei der Gründung der KMB auch die Absicht eine Rolle, Indien als Nation wieder ins Bewusstsein der Welt zu bringen und das neue Potenzial der Kunst und deren Stellung für die Gesellschaft zu zeigen. Die Publikationen zur KMB, ob Informationsbroschüren, Webseite oder Kataloge zur ersten Biennale 2012, kreierten ein eigenes, d. h. ein von innen heraus starkes Narrativ über das Potenzial der KMB und die Funktion zeitgenössischer Kunst in Indien: die zeitgenössische Kunst als wichtiges Moment in der Bildung eines neuen nationalen, aber auch weltoffenen Selbstbewusstseins Indiens. Das *Mission Statement* zur Eröffnung der Biennale 2012 spielt bei der Konstruktion dieses Narrativs eine zentrale Rolle, es kann als Leitbild der KMB verstanden werden und liegt in verschiedenen Versionen und Publikationsformen vor. Komu und Krishnamachari bauen darin auf ihrer kommunikativen Agenda auf, die es braucht, um ein nationales Narrativ zur Stellung der Kultur in Indien aufzubauen.

Auf der ersten Seite des ersten offiziellen *Mission Statements* als PDF-Broschüre finden sich kurze Statements fünf einflussreicher Politiker Indiens und Keralas, die damals im Amt waren: Geleitworte und Glückwünsche von Manmohan Singh, dem indischen Premierminister, K. V. Thomas, dem indischen *State Minister of Food, Consumer Affairs and Public Distribution*, K. Balakrishnan, *Minister for Home, Vigilance and Tourism* (Kerala), T. Isaac, *Minister of Finance* (Kerala), und M. A. Baby, *Minister for Education and Culture* (Kerala) (vgl. KMB 2012a: 1). Darin preisen sie die Stadt Kochi, den mythischen Ort Muziris und den beiden Orten innewohnenden, kosmopolitischen Geist und verbinden ihn mit der KMB. Sie beschreiben beide Städte als bis heute historisch wichtige, kulturell und ethnisch vielschichtige Stätten, die aufgrund ihrer Geschichte und ihres andauernden Kosmopolitismus den perfekten Ort für die Biennale darstellten. Mit der zeitgenössischen Kunst solle die frühere Weltoffenheit und Globalität Kochis als kulturelles Vermächtnis herausgehoben, wiederbelebt und vor den Augen der (Kunst-)Welt weitergeführt werden. Die Biennale in Kochi solle zum Tor werden, durch das die zeitgenössische Kunst und der Kosmopolitismus und die Globalität der Gegenwart wieder nach Indien kämen:

Kochi, the queen of Arabian sea, has remained an important centre on the international trade route for centuries past. It was through Kochi that many cultures, customs and cuisines came to India for the first time. There existed a highly liberal society in this port town that opened its doors to knowledge ... it is therefore appropriate that we plan to showcase here the world of art, from far and wide, through the country's first biennale. (K. V. Thomas, zitiert in KMB 2012a: 1)

Das *Mission Statement* der KMB Informationsbroschüre definiert die Biennale als Ereignis, das den kosmopolitischen Spirit der modernen Metropole Kochi und ihrem mythischen Vorgänger Muziris wiederbeleben soll (vgl. KMB 2012a: 2). Die KMB wird als Plattform beschrieben, „that will introduce contemporary international visual art theory and practice to India, showcase and debate new Indian and international aesthetics and art experiences and enable a dialogue among artists, curators and the public“ (ebd.). Durch sie sollen Zugänge zwischen Indien und der zeitgenössischen internationalen Theorie und Praxis der visuellen Künste gebildet werden. Aber die Biennale ist auch dafür konzipiert, dass an einem etablierten Ort in Indien ein Raum für neue indische Ästhetik und Praktiken entsteht, an dem ein institutionalisierter und öffentlichkeitswirksamer Dialog zwischen Künstler\*innen, Kurator\*innen und der Öffentlichkeit stattfinden kann. Damit wird der KMB die Funktion zugeschrieben, den kosmopolitischen Geist Kochis wiederzubeleben und vor den Augen der globalen Kunstwelt vorzuführen. Diese Zuschreibung erinnert daran, wie eng *City Branding* mit Biennalen verbunden ist. Kunstbiennalen verhelfen ihren Austragungsorten und -ländern zu einer neuen Sichtbarkeit innerhalb der globalen Kunstwelt und einer Sichtbarkeit ihrer „creative industries“ (Moeran & Pedersen 2011). Im *Mission Statement* zur KMB und in anderen Publikationen geht es vornehmlich darum, die KMB als Kunstereignis ohne Marktaffinität oder Kunstmarktzusammenhang zu legitimieren.

Anders als bei der Kommunikation über die IAF wird die Kunstwelt in Indien nicht in den Kontext „*Emerging Art Market Country*“ gestellt. Indien, konkret Kochi, wird als Gastgeber für internationale bzw. globale Kunst und deren Praktiken positioniert. Dabei werden Kochi und Muziris als Orte und Ideen präsentiert, die seit Jahrhunderten kosmopolitische und damit globale Schmelztiegel waren, wo unterschiedliche Kulturen, Ästhetiken, Praktiken und Artefakte aufeinandertrafen. Auch wenn die KMB als internationale Plattform für zeitgenössische Kunst in Indien kommuniziert wird, so unterscheidet sie sich in ihrem PR-Jargon von anderen neuen Biennalen und Kunstereignissen. Während sonst – z.B. im Kontext der IAF – von einem globalen Ereignis mit globalem Anspruch und Auswirkungen gesprochen wird, wird im *Mission Statement* der KMB besonders auf die Verankerung mit und auf die Rolle der Biennale für Indien rekurriert. Tatsächlich kommt der Ausdruck „global“ nur einmal vor, und die wenigen Referenzen auf das Globale oder das Internationale werden mit Metaphern umschrieben und als Nebenschauplätze definiert:

It is necessary to explore and, when necessary, retrieve memories of this past [pre-colonial traditions of cultural pluralism in Kochi and Muziris], and its present, in the current global context to posit alternatives to political and cultural discourses emanating from the specific histories of Europe and America. A dialogue for a new aesthetics and politics rooted in the Indian experience, but receptive to the winds blowing in from other worlds, is possible. (KMB 2012a: 1)



Die Passage zeigt, dass es sich bei dem Wort „global“ um die Benennung des globalen Kontextes handelt, in dem sich alternative Diskurse zur europäischen und amerikanischen Geschichtsschreibung formieren sollen. Neben der impliziten Aufforderung zu einem translokalen und -kulturellen Dialog über Kunst zeigt der letzte Satz des Zitates, wie sehr die KMB darauf bedacht ist, ein Kunstereignis für Indien und die indische Gesellschaft und deren Diskurse zu sein, anstatt sich – wie z.B. die IAF – um die Anschlussfähigkeit an die globale Kunstwelt zu bemühen. Wie Kochi, das im Kontext der Biennale Weltoffenheit symbolisiert, ist die KMB empfänglich für Einflüsse aus anderen Welten bzw. Kontexten (vgl. ebd. 2012: 2). Der Fokus auf die Auswirkungen der KMB auf Indien und den Subkontinent ist jedoch klar gesetzt: Zwar soll es einen Austausch zwischen zeitgenössischen indischen und internationalen Künstler\*innen über Diskurse und Praktiken geben, aber die Funktion der Biennale ist viel weiter gefasst:

The Kochi-Muziris Biennale seeks to reflect the new confidence of Indian people who are slowly, but surely, building a new society that aims to be liberal, inclusive, egalitarian and democratic. The time has come to tell the story of cultural practices that are distinct to the Indian people and local traditions, practices and discourses that are shaping the idea of India. These share a lot with the artistic visions emerging from India's neighbourhood. The Biennale also seeks to project the new energy of artistic practices in the subcontinent. (KMB 2012a: 1)

Hier wird angedeutet, welche Funktionen der KMB zugeschrieben werden: Sie soll das neue Selbstbewusstsein der indischen Bevölkerung, das sich langsam, aber stetig in eine neue liberale, inklusive, egalitäre und demokratische Gesellschaft transformiert, reflektieren. Dazu gehört, dass sich die Gesellschaft mit zeitgenössischer Kunst und deren Praktiken beschäftigt, die bis dato noch überwiegend fremd und in der Gesellschaft nicht sichtbar waren. Es geht dabei nicht nur um internationale kulturelle Praktiken, sondern auch um die der Nachbarländer Indiens. In dieser Lesart wird zeitgenössischer Kunst die Funktion zugesprochen, den Gemütszustand und Status quo einer Gesellschaft widerzuspiegeln. Gleichzeitig wird der KMB das Potenzial zugeschrieben, mittels Kunst eine Gesellschaft weiterentwickeln zu können.

Dieses Potenzial beschrieb Komu in einem 2015 mit mir geführten Interview in Kochi während der Biennale. Kochi sei ein „ideal place“, wirklich kosmopolitisch, denn es gebe „32 different communities through trade in Cochi, through the exchange of material. (...) Cochi was never ruled, never colonized, not manipulated“ (Audiotranskript, KOMU 2015: 13). Die Verwendung des Begriffes „ideal place“ betonte er so stark, dass sich der Eindruck verfestigte, Komu sehe die Kochi-Muziris Biennale als Utopie: eine Utopie im Sinne Thomas Morus', d.h. als idealen Ort für eine ideale Gesellschaft. Hier könne sich Kunst entfalten und

positiv auf die Gesellschaft wirken. Komu betonte immer wieder, dass der Ort der KMB so einzigartig sei, dass es keines kuratorischen Konzeptes für die erste Ausgabe der Biennale bedürfe, sondern der Ort selbst das Thema sei: „We didn’t have a theme other than the site itself.“ (Audiotranskript, KOMU 2015: 2)

Auch mit Krishnamachari führte ich während meines Kochi-Besuches ein Interview zur Bedeutung der KMB für Indien. Interessant war, dass er das Gespräch zunächst damit begann, die Einschätzung des international anerkannten Kurators Okwui Enwezor zur KMB zu wiederholen: Sie sei die Biennale des 21. Jahrhunderts, wobei Enwezor hier auf das Format der KMB referierte (vgl. Audiotranskript, KRISHNAMACHARI 2015: 2). Ebenso wie Komu sah Krishnamachari die Stadt Kochi als einzigartigen und idealen Ort („Kochi is an ideal place in the world“) und hob den indischen Bundesstaat Kerala und dessen Andersartigkeit im Vergleich zu anderen indischen Bundesstaaten hervor, ohne jedoch dies konkret zu begründen („Kerala is another land in India“). Krishnamachari betonte die Zusammenarbeit der KMB mit „local craftsmen“ und war stolz darauf, dass die Kunstwerke der KMB von Einheimischen aufgebaut wurden („The local public has installed“). Er zeigte sich selbst überrascht vom enormen Erfolg der KMB, den er klar in der Partizipation des Volkes sah („the people’s participation“). Er ging in seinen Ausführungen zum Erfolg der KMB noch einen Schritt weiter als Komu und deklarierte die KMB zu einem Ereignis, das gut für die indische Nation und deren Gesellschaft sei: „We have done something good for the nation and its people.“ (Audiotranskript, KRISHNAMACHARI 2015: 7) Hier klingt eine Referenz auf die Verbindung zwischen Marxismus, Kerala und Kunst an, die von der umfassenden Analyse zur KMB von D’Souza (2013) bestätigt und weiter ausgeführt wird.

In *The Indian Biennale Effect: The Kochi-Muziris-Biennale* führt D’Souza den Gedanken aus, dass die KMB nicht zufällig im ehemals sozialistischen Kochi etabliert wurde: „Setting the biennale in Kerala acknowledges the important relationship that Marxism has had with Indian art and the effects of this relationship in the contemporary Indian situation.“ (D’Souza 2013: 301) Die Partizipation der indischen Bevölkerung und der lokalen Bevölkerung Keralas bzw. Kochis am Aufbau der KMB, die Krishnamachari als herausragende Errungenschaft der KMB sieht, passt in das Narrativ, dass die KMB eine lokale Biennale sei, eine „People’s Biennale“, die gut im Kontext des sozialistischen Staates Kerala verankert sei. Die Referenz Krishnamacharis auf die lokalen Arbeiter und deren Installationsarbeiten deckt sich mit den Ausführungen D’Souzas, der es als folgerichtig beschreibt, dass eine Biennale im sozialistischen Kontext die Bedeutung der Arbeiter\*innen und des Volkes für das Ereignis hervorstelle. Die avantgardistische Haltung, die seitens der medialen Berichterstattung insbesondere durch das Ausland dieser Positionierung zugeschrieben wird, liegt in der Platzierung der KMB im sozialistischen Kochi:

It seemed apt in this deeply socialist state to see the visibility of the labor needed in the ‘production’ of art, which, in other circumstances, might have been a less effective avant-garde gesture or performance but here seemed both honest and a welcome antidote to the self-conscious performance of reality. (D’Souza 2013: 308)

Gegen Ende des Interviews fiel bei Krishnamachari noch der Satz: „The KMB continues the national building project that has begun in India’s Triennale.“ (Audiotranskript, KRISHNAMACHARI 2015: 20) Während des Gespräches fiel dieser Satz mir nicht weiter auf, außer dass ich ihn als interessante Aussage betrachtete, die es wert ist, weiterverfolgt zu werden. Bei der Auswertung der Interviews traf ich dann in einem Text von D’Souza auf eben diesen Gedanken – was mich verblüffte und dazu veranlasste, mir die Frage zu stellen, inwieweit der Diskurs, der sich um die KMB gebildet hatte, bereits Teil des nationalen Narrativs war. Die Annahme, dass die KMB letztlich die Weiterführung des „national building projects“ sei, das mit der India Triennale begonnen habe, die 1968 auf das Bestreben Nehrus hin gegründet wurde, ist einer der Zuschnitte, über die D’Souza die KMB analysiert und in den soziopolitischen Kontext einordnet. In diesem Licht – und dies deutet D’Souza mit einer Referenz auf den Philosophen Jacques Rancière im Text an – kann Kunst als eine „active social force“ (ebd.: 298) betrachtet werden, die die KMB mit „radical potential (...) in India“ (ebd.) ausstattet.

Ob die KMB tatsächlich radikales Potenzial in sich trägt und ihre Kunst eine aktive gesellschaftliche Kraft hat, wird sich in den nächsten Jahren zeigen. Die Kommunikation, dass Kunst in der Gesellschaft wichtig sei, da sie das Potenzial für Veränderungen in sich trage, erscheint jedoch bereits jetzt schon als Strategie. Während der Laufzeit der Biennale wird im öffentlichen Raum an Hauswänden, auf Rikschas, Autos, Booten oder in Zeitschriften für die KMB Werbung gemacht, die Kunst als *Active Social Force* andeuten (Abb. 24 und 25).

Die KMB richtet ihre Strategie darauf aus, dem interessierten indischen Publikum Kunst zugänglich zu machen, sei es im öffentlichen Raum, in historischen und traditionellen lokalen Bauten oder in museumsähnlicher Architektur und Ästhetik aus Indien. Der Zugang geschieht nicht nur über Ausstellungsorte, sondern auch über die lokale Sprache Malayalam, über das für den Kunstbetrieb etablierte Englisch<sup>72</sup> auf Informationstafeln der KMB, und

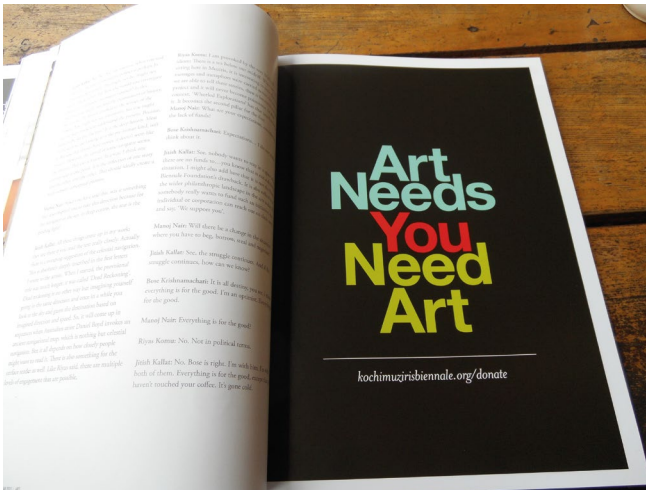
---

72 Gerardo Mosquera sieht das Englische im globalen Feld der Kunst als eine Form von Homogenisierung und Ausgrenzung für diejenigen, die die englische Sprache nicht beherrschen (vgl. Mosquera 2011b: 266).

#### 4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital



**Abbildung 24.** Auto mit PR-Slogan *It's our Biennale*, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*



**Abbildung 25.** Anzeige der KMB in einem indischen Kunstmagazin (2015) in Kochi. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

über niedrige Eintrittspreise, die für alle Besucher\*innen gleich sind.<sup>73</sup> An einem historisch bedeutungsvollen und kosmopolitischen Ort in Indien wird ein künstlerischer Knotenpunkt im Netzwerk der Gegenwartskunst erschaffen, der die globale Dimension eines lokalen Ereignisses der künstlerischen Gegenwart beispiellos nach außen kehrt. An dieser Form von Globalität sind alle Interessierten seitens der KMB eingeladen teilzunehmen, um sie zu erfahren. Die Einladung dazu erfolgt insbesondere über die Kommunikation im öffentlichen Raum Kochis, die vornehmlich an die lokale Bevölkerung gerichtet ist.

### It's Our Biennale

Kurz vor Ende der zweiten Biennale erreichte ich im März 2015 Kochi. Mein erster Kontakt in Kochi war Joseph, der Manager der Unterkunft Villa Grace, in der ich während meines Aufenthaltes wohnte. Joseph war außergewöhnlich gut über die KMB informiert. Er erzählte mir, wem welches Gebäude in Kochi gehöre, das an der KMB teilnehme. Binnen weniger Minuten wusste ich, dass der Eigentümer der Villa Grace, Alexander, auch Eigentümer des Pepper House ist – und damit einen der interessantesten zentralen Hauptveranstaltungsorte der KMB besitzt. Weiterhin erfuhr ich, dass Alexander ein respektierter Mann mit großem Immobilienbesitz in Kochi sei, der jeden Freitag an die Armen von Kochi ein warmes Essen ausbebe. Auch das Aspinwall House, der offizielle Hauptveranstaltungsort der Biennale, gehört einer Privatperson, wobei es sich hier nicht um einen Bewohner Kochis handelt, sondern um einen US-Bürger. Beide Orte, so erzählte mir Joseph, seien durch den Privatkauf vor einer Umwandlung in Hotels gerettet worden.

Keine dieser Nachrichten aber verkündete Joseph so stolz wie die folgende: Ein junger, unentdeckter und aus bescheidenen Verhältnissen stammender Kunststudent aus Kerala, der offiziell an der KMB teilnahm, sei von der Kunstdelegation der etablierten Sharjah Biennale in den Vereinigten Arabischen Emiraten auf der KMB kurz vor meiner Ankunft entdeckt und sogleich eingeladen worden, seine Kunst in der diesjährigen Sharjah-Biennale auszustellen.<sup>74</sup> Diese Nachricht habe in allen Zeitungen gestanden. Joseph fügte hinzu, dass das Interesse lokaler Künstler\*innen aus Kochi an

---

73 In Indien werden von Ausländern oftmals bis zu 8fach höhere Eintrittspreise für Museumseintritte verlangt.

74 Dabei handelt es sich um Unnikrishnan, C aus Pezhumpara, Kerala.

der Ausstellung ihrer Kunst auf der KMB so hoch gewesen sei, dass es keine freien Plätze mehr für sie gegeben habe. Deshalb seien die Straßen in Kochi nun so bemalt.<sup>75</sup> Durch die Begegnung mit Joseph und seine Begeisterung für die KMB wurde mir schnell klar, dass die Slogans *A People's Biennale* und *It's Our Biennale* (Abb. 26), die auf zahlreichen Plakaten in Kochi und in indischen Kunstmagazinen und Zeitungen zu lesen gewesen waren, zwar zur Kommunikationsstrategie gehörten, aber dennoch erfolgreich bei Teilen der lokalen Bevölkerung ankamen.

Dass die KMB nicht nur internationale Besucher\*innen von ihrem Programmkonzept zu überzeugen versucht, sondern sich auch sehr um die indische Bevölkerung bemüht, bestätigte sich an den beiden darauffolgenden Tagen meines Biennale-Besuchs. Am Eingang der Ausstellung im Aspinwall House fiel mir eine Gruppe von zwölf Frauen auf, die ich aufgrund ihrer Kleidung und ihres Habitus der oberen indischen Mittelklasse zuordnete. Die Art und Weise, wie sie sich vor den ausgestellten Kunstwerken verhielten, faszinierte mich, und ich beschloss, ihnen eine Zeitlang durch die Ausstellung zu folgen. Es waren vor allem ihre Neugier, ihre Geduld und ihre Freude am Betrachten zeitgenössischer Kunst, die mich zu diesem Schritt bewegten. Die Gruppe nahm vor der Videoinstallation des chinesischen Künstlers Yang Zhengzhou auf einer langen Bank Platz. Die Arbeit zeigte einige Hühner in Nahaufnahme, die Reiskörner vom Boden picken. Die Frauen sahen aufmerksam zu und begannen nach wenigen Minuten laut zu lachen. Sie sprachen miteinander und amüsierten sich sichtlich über die Hühner. Nach Ende des Films gingen sie zu einer Wandtafel, auf der Informationen zum Künstler und zur Videoarbeit standen. Der Text war in Englisch und Malayalam, der offiziellen Sprache Keralas, verfasst. Die Frauen entschieden sich für den englischen Text und lasen ihn auf eine Weise vor, die sich bei anderen Kunstwerken wiederholte: Eine Frau las laut und sehr langsam, fast bedächtig vor, während die anderen zuhörten und versuchten, Wort für Wort zu verstehen. Diejenige, die las, hielt wiederholt inne, um kompliziertere Wörter zu buchstabieren oder sie zwei- bis dreimal laut zu sprechen. Währenddessen drehten sich einige immer wieder zum Kunstwerk um, um das Gelesene mit dem Werk abzugleichen. Sie schienen sich gegenseitig ihre Lesart der Kunstwerke zu erklären und halfen sich bei Verständnisschwierigkeiten. Dabei machten sie unzählige Bilder mit ihren Handykameras. Ihr Habitus verriet, dass der Besuch auf der KMB und die Beschäftigung mit dieser Form zeitgenössischer Kunst zwar etwas nicht Alltägliches war, sie sich aber dennoch in der Rolle der Kunstbetrachterin sichtlich wohl fühlten. Ihre Reaktionen spiegelten die Freude

---

75 Persönliches Gespräch mit dem Manager der Villa Grace (Joseph, 10.3.2015, Kochi).



**Abbildung 26.** KMB-Werbung im öffentlichen Raum, Eingangstür zur Student's Biennale, Kochi 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

wider, die sie am Sehen von neuer künstlerischer Ästhetik und Form hatten. Der rege Austausch und das sorgfältige Lesen der Tafel zeugten von dem Willen, das Kunstwerk zu verstehen.

Der Kontext, der mit der KMB für zeitgenössische Kunst geschaffen worden war, schürte meiner Beobachtung nach keine Berührungsgängste in der Beschäftigung mit Kunst, im Gegenteil, er baute sie ab. Das Beispiel zeigt, dass Interessierte an zeitgenössischer Kunst, die aus anderen Teilen Indiens ange-reist waren, dort abgeholt wurden, wo sie standen, als interessierte Laien, vor allem hinsichtlich der zeitgenössischen Kunst außerhalb Indiens. Dies erleichterte ihnen den Zugang zur zeitgenössischen Kunst enorm. Wie ich beobachten konnte, ermöglichten ihnen das Englische und ein leicht verständlicher Schreibstil, den Ausführungen ohne eine spezielle Kunstvorbildung zu folgen.<sup>76</sup> Für den niedrigschwelligen Zugang ist weiterhin entscheidend, dass auf der KMB Kunst nicht in neutralisierten und klimatisierten Räumen (mit Ausnahme der David Hall) gezeigt wird, d. h. nicht dem Ausstellungsprinzip des White Cubes gefolgt wird.

Eine weitere Begegnung zeigt, wie erfolgreich die KMB lokalen Kontext durch die Einbeziehung der Bewohner\*innen Kochis erschafft. Im Aspinwall House traf ich bei meinem Rundgang zufällig einen jungen Mann, um die zwanzig Jahre alt, der als Freiwilliger bei der KMB arbeitete. Er stand am Kunstwerk von Anish Kapoor und erteilte jedem sehr freundlich Auskunft, der sich dem Kunstwerk näherte und fragend umherblickte. Als er mich an der Installation stehen sah, begann er sofort zu erzählen: Er sei aus Kochi, habe einen „engineer background“, und er habe den Produktionsprozess der Arbeit Kapoors begleitet. Bei der KMB habe er sich online beworben, als Freiwilliger. Kapoor sei ein wirklich sehr netter und einfacher Mensch, den er bei der Deinstallation der Arbeit am Ende der Ausstellungslaufzeit unbedingt noch treffen möchte. Er sprach über die Besucherzahlen der Biennale („We will have almost four Lakhs of visitors by the end of the Biennale“) und dass es sich bei den Besucher\*innen entgegen der offiziellen Meinung nicht wirklich um „Kochi locals“ handele, sondern um Menschen aus Mumbai, Gujarat oder dem Norden Indiens. Auch über die einzelnen Gebäude der KMB wusste er Details. Er erzählte mir sichtlich stolz, dass das Aspinwall House von einer Privatperson finanziert worden sei, die keinerlei Miete erhebe. Sie sei ein „Kochi local“. Der junge Mann beendete unser Gespräch damit, dass die KMB „the perfect platform for the visibility of Kochi to the world“ sei.

---

76 Nachdem ich die Gruppe eine Zeitlang beobachtet hatte, gab ich mich als Forscherin zu erkennen und befragte sie nach dem Ort und ihrem Bezug zur zeitgenössischen Kunst. Sie kamen aus dem Norden Indiens und waren interessierte Laien.



Diese kurze Begegnung zeigt, wie erfolgreich die hoch gesteckten Ziele aus dem *Mission Statement* der KMB bereits umgesetzt worden waren: Bei meinem Gesprächspartner hatte die intendierte Identifikation mit der zeitgenössischen Kunst und dem Ereignis als nationalem und lokalem Gemeinschaftsprojekt stattgefunden. Seine Begeisterung, seine Offenheit und sein Aktionismus zeigen, dass er von der Vorstellung, es handle sich auch um „seine“ Biennale, überzeugt war. Dass er in seiner Wortwahl seine Zugehörigkeit zur Biennale ausdrückte („We will have“), zeugt von seiner Identifikation mit der KMB und ihren Zielen.

Eine ähnliche Beobachtung konnte ich bei meinem Interview mit einer Mitarbeiterin der KMB machen, die eng mit der künstlerischen Leitung und der Programmleitung zusammenarbeitete. Während unserer Tour durch die *Students' Biennale* und das *Residency Programme* wurde deutlich, wie sehr die Organisator\*innen im Team um Krishnamachari und Komu daran glaubten und dafür arbeiteten, dass das Potenzial zeitgenössischer Kunst für Kochi, Indien und den Subkontinent im Rahmen der KMB voll entfaltet wird. In unserem Gespräch erklärte die Mitarbeiterin mir, dass sie zwar keinen „social impact“ durch die KMB ausmachen könne, wohl aber einen „world wide impact“, da mit der KMB Kunst auf eine neue, andere Weise erfahren werden könne. Auf meine Frage, woran sie diesen „world wide impact“ festmache, antwortete sie mir, dass sie es in ihren VIP-Führungen mit internationalen Besucher\*innen so erlebe (vgl. FENNA 2015: 2). FENNA betonte die gelungene Darstellung und Positionierung der KMB als globales Kunstereignis mit lokaler Einbettung und Relevanz, war jedoch kritisch, was die vielbeschworene Teilnahme der lokalen Bevölkerung an der KMB angeht – auch wenn sie davon überzeugt war, dass Kochi mehr als andere Biennalen die Ressourcen des Austragungsortes mit in die Konzeption einschleife. Insgesamt ist zu erkennen, dass der Kochi-Spirit, der mit der KMB beworben wird, mit gut platzierter Werbung und strategischer PR effektiv verbreitet wird. Zumindest im knapp 20-köpfigen erweiterten Programm- und Organisationsteam der KMB ist der Kochi-Spirit bereits zum inkooperierten, d. h. verinnerlichten, kulturellen Kapital geworden.

#### 4.2.7 Die Bedeutung der KMB als neues lokales Kunstereignis

Neben der Kunstmesse in Delhi ist die KMB das zweite international ausgerichtete institutionelle Kunstereignis, das die Infrastruktur des (trans-)lokalen Kunstfelds in Indien stärkt, sichtbar und zugänglich macht. Auch in ihrer Funktion als Produzentin kulturellen und symbolischen Kapitals sind ihre Erfolge bedeutend. Ihre bislang größte Errungenschaft ist jedoch, dass sie vom globalen

Feld der zeitgenössischen Kunst anerkannt wird, womit sie symbolisches Kapital akkumuliert. Dies ist bemerkenswert, gab es doch in den letzten Jahrzehnten weltweit einen enormen Anstieg an neu gegründeten Kunstbiennalen, insgesamt bis heute circa 200<sup>77</sup>.

Weiterhin ist festzuhalten, dass trotz des nach dem Markthype um zeitgenössische Kunst aus Indien sinkenden globalen Interesses die KMB weiterhin Aufmerksamkeit erhält. Einen Grund dafür vermute ich darin, dass sie eine wegweisende Rolle bei der kritischen Betrachtung des Genres „globale Kunstbiennale“ einnimmt. Im Diskurs um zeitgenössische Kunstbiennalen besteht die von Marchart vertretene Argumentation, dass die Ausbreitung der Biennalen in den Globalen Süden eine Dezentrierung des Westens innerhalb des globalen Kunstfelds bewirkt (Marchart 2014: 1). Die KMB wird in diesen Kontext verortet und als „Biennial of Resistance“ (Hoskoté 2010) betrachtet, die im Globalen Süden auf das Phänomen „Globaler Süden“ im globalen Netzwerk der zeitgenössischen Kunst aufmerksam macht:

(...) a network of sites of cultural production sharing common questions, themes, and indeed a common precariousness. Observe that these platforms take their stand on the ground of newly evolving regionalities – whether mobilized under the sign of Latin American and Caribbean solidarity, of Afro-Asian unity, of a post-Cold War position of Asia-Pacific solidarity or of an emancipatory politics that has transcended long standing antagonisms, as in post-apartheid South Africa. (Hoskoté 2010: 312)

Hoskotés Beschreibungen treffen auf die KMB insofern zu, als dass diese in der Peripherie angesiedelte Biennale neue Praktiken einführt, die auf die Havanna Biennale aus dem Jahr 1989 hinweisen, die ihre Ausstellungspraxis mit den Diskursen der Stadt und des Globalen Südens verband und damit den Kontext des Ausstellungsortes thematisierte und ihn an Ort und Stelle diskutierte. Auch die KMB fokussiert auf den Kontext des kosmopolitischen Kochis und bindet den Ort und seine unterschiedlichen Architekturen in das kuratorische Konzept ein. Die Fokussierung der KMB auf das Lokale, ihre lokalen und regionalen Diskurse und ihre ästhetische Ausstellungspraxis, die sich stark von der der Venedig-Biennale unterscheidet, ist meines Erachtens dafür verantwortlich, dass sich die KMB in den internationalen Biennale-Diskurs bereits im ersten Jahr einschrieb. Gemäß der Forderung nach einer Provinzialisierung des Westens und einer Theoretisierung aus den damit einhergehenden Praktiken des Globalen Südens heraus (Chakrabarty 2000), beginnt mit der Diskussion um die „Biennials of Resistance“

---

77 Allerdings sind solche Neugründungen kaum mehr öffentlichkeitswirksam, es ist sogar beinahe irrelevant, ob sich die Biennale in Afrika, Asien oder Europa befindet.

ein neuer inhaltlicher Strang im Biennale-Diskurs: Das Kochi-Format und dessen Lokalisierungsstrategien dienen als Vorbild für ein neues, inspirierendes und wegweisendes globales Ausstellungsformat, das nicht nur die Austragungsorte verändern kann, sondern auch Einfluss nimmt auf die Produktion von Kunstwerken. Was mit der KMB entstanden ist, ist ein kollaboratives und kollektives Ereignis, das das Prozesshafte betont. Kunst und Ausstellung entstehen in einem Miteinander, das sich zwischen den Kurator\*innen, Künstler\*innen, Direktor\*innen, Mitarbeiter\*innen und den Bewohner\*innen Kochis auf Augenhöhe abspielt. Anstatt den eingeladenen Künstler\*innen ein „Care-Paket“ zu bieten, geht es beim KMB-Spirit um eine neue, echte Gemeinschaft in der Kunstwelt, die neben den Kunstwerken auch Wissensräume aufbaut:

It's almost like an artist camp. [...] And what was particularly exciting was that everybody was learning at work. People were being introduced to art, art making and its history as they were working and engaging with artist. We didn't have the luxury of a team that were already inducted to contemporary art. Even we were learning. (Komu, zitiert in D'Souza 2016b: 84)

Im selben Interview mit D'Souza spricht Komu davon, dass die KMB kein fertiges Format sei, das lediglich mit Kunst gefüllt wird, sondern das sie mit jeder Ausgabe neu entsteht und dadurch zu einem Labor wird, in dem sich die Kunst ausprobieren kann: „The Biennale gets made again, each time: ‘What happens in every edition of the Biennale is that risk comes back. Every edition of the Biennale is almost a new project. [...] We start afresh every time.’“ (Komu, zitiert in D'Souza 2016b: 84)

Eine sich abzeichnende Bedeutung der KM-Biennale lässt sich in ihrer Impulssetzung sehen: für den Mut zu einem anderen, prozesshaften Biennale-Format, für das „Counter-Venetian“-Modell<sup>78</sup> und damit das Widerständige und den Moment der Dezentrierung westlicher Ideen im Feld der Kunst. Akademiker\*innen und Kurator\*innen nehmen sie als Vorbild für eine neue Ausgestaltung eines globalen Biennale-Formats, das das Lokale nicht nur in sich trägt, sondern selbstverständlich konzeptionell und organisatorisch mit einbezieht und betont. Diese kommunikative und künstlerische Ausrichtung, d. h. die spezielle Positionierung der KMB ist im globalen Kunstfeld mit seinen (trans-)lokalen

---

78 Mit dem sogenannten „Counter-Venetian“-Modell ist ein kuratorischer und organisatorischer Gegenentwurf zur traditionellen Konzeption Venedig Biennale gemeint. Der Gegenentwurf beinhaltet, das Konzept der Kunstpräsentation durch teilnehmende Nationalstaaten zugunsten eines translokalen und transkulturellen Ansatzes jenseits des nationalen Container-Modells und zugunsten einer diskursiven Ausstellungspraxis zu ersetzen.

Infrastrukturen deutlich sichtbar hervorgetreten und als Erfolg anerkannt worden. Für das globale Kunstfeld fungiert die Inklusion der KMB in den Diskurs um das Format der globalen Biennale als wichtiger Marker für die Anerkennung zeitgenössischer Kunstpraktiken aus Indien. Hier entsteht ein dynamisches Wechselspiel aus Akkumulation von symbolischem Kapital und Erstarren eines neuen künstlerischen Selbstbewusstseins in Indien: Mit der Anerkennung institutioneller, aber auch individueller Akteur\*innen, die im Feld der Kunst hohes symbolisches Kapital besitzen, erhält die Positionierung der KMB einen modellhaften Charakter, der im internationalen Biennale-Diskurs auf hohes theoretisches und empirisches Interesse stößt. Diese Anerkennung von außen, aber auch die positive mediale Berichterstattung festigt die Position der KMB nach innen sehr stark.

Die KMB ist eine lokale Kunstbiennale mit globalem Anspruch und Prestige und wird auch vom internationalen Kunstfeld als solche anerkannt (vgl. D'Souza 2013). Ihre Positionierung ist dabei eine lokale, wie die obige Analyse zeigen konnte. Die Kunsthistorikerin Sonal Khullar sieht die lokale Positionierung der KMB vor allem als Kritik an bestehenden Machtverhältnissen in der indischen Kunstwelt: Durch die Etablierung Kochis im südlichen Indien könne der Marginalisierung südindischer Künstler\*innen in der nordindisch geprägten Kunstwelt mit ihren Zentren in Mumbai und Delhi sowie der Migration vieler Künstler\*innen aus ganz Indien in die Kunstzentren beigegeben werden. Khullar belegt dies mit der Teilnahme vieler indischer Künstler\*innen aus Kerala an der ersten KMB (vgl. Khullar 2015: 224).

Mit Kochi und der KMB kommt nun ein weiteres Kunstzentrum zur Infrastruktur der zeitgenössischen Kunst in Indien hinzu, das nicht nur als neuer Referenzpunkt für das Kunstfeld des Globalen Südens gelten muss, sondern die Kunstakteur\*innen in Indien mit der Ausrichtung einer translokalen Biennale in den Kontext des zeitgenössischen globalen Biennale-Diskurs einbindet. Neben der Beteiligung am globalen Diskurs kann die KMB aber auch dafür wichtig werden, ein alternatives Biennale-Format im globalen Kontext zu positionieren. Bereits in ihren ersten Biennalen ist die KMB mit ihrer avantgardistischen Vorreiterrolle aufgefallen, zwar einen internationalen bzw. globalen Anspruch zu haben, aber gleichzeitig eine lokale Gemeinschaft in die Produktion des Ereignisses einzubinden und es für sie auszurichten. Durch die neuen translokalen und regionalen Bezüge, die die Biennale nach und nach aufbaut, wird das emanzipatorische Potenzial der KMB ersichtlich. Damit zählt die KMB zu denjenigen Kunstereignissen, die sich allmählich von der Deutungsmacht und den Anbindungen an den westlichen Kunstbetrieb emanzipieren: „Some biennials no longer strive for this ‘affiliation with the West’ but rather back a regional community.“ (Vogel 2010: 112) Neben ihrer Bedeutung für die Dezentrierung der globalen künstlerischen Infrastruktur hebt die KMB das ausgestellte Kunstwerk in besonderer

Weise hervor: Die Inszenierung der ausgewählten Werke folgt dem Prinzip des Dialogischen bzw. des Diskursiven; anstatt kuratorische Thesen und Theorien mit dem Werk zu belegen, suchen Künstler\*innen als Kurator\*innen künstlerische Positionen aus, die in und mit Kochi, Indien, und dem globalen Kunstbetrieb Überlegungen zum Kosmopolitismus und der Weltoffenheit in Indien darstellen und anregen.

### 4.3 IAF und KMB als feldkonfigurierende Kunstereignisse

Die Analyse beider Ereignisse veranschaulicht, dass die zeitgenössische Kunstwelt in Indien nicht mehr nur als BRICS-Hype bzw. Trend des globalen Kunstmarkts angesehen werden kann. Sie zeigt, dass in Delhi und Kochi in Zusammenarbeit mit dem lokalen Publikum Orte und Räume für zeitgenössische Kunst entstanden sind, die Anschlüsse bzw. „interfaces“ (Long 2001: 1) zu anderen Kunstwelten bilden. Die Wirkkraft, die sich durch beide Kunstereignisse entfaltet, ist jedoch mit Longs *Interface*-Konzept und der Wissensproduktion durch soziale Interaktion nicht genügend erfasst. Die oben analysierte Relevanz von Kunstmarkt und Kunstmesse für die Infrastruktur der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien definieren beide Kunstereignisse als *Field Configuring Events* – ein Konzept, das den *Interface*-Ansatz von Long erweitert und seit 2008 eine eigene transdisziplinäre Forschungslinie (vgl. dazu Anand & Jones 2008, Anand & Watson 2004, Lampel & Meyer 2008, Oliver & Montgomery 2008, Hardy & Maguire 2009, Glynn 2008) bildet.

Die Organisationssoziologen Lampel und Meyer (2008) bezeichnen feldkonfigurierende Ereignisse als Handlungsorte und soziale Arenen, an denen sich unterschiedliche Akteur\*innen eines gemeinsamen Feldes an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit treffen und die zukünftigen Entwicklungen darin bestimmen: „settings where actors from across a sector meet and shape future developments within the industry“ (Jordan 2014: 73). Die Akteur\*innen, die zu diesen orts- und zeitgebundenen Ereignissen zusammen kommen, „become aware of their common concerns, join together, share information, coordinate their actions, shape or subvert agendas, and mutually influence field structuration“ (Anand & Jones 2008: 1037). Diese Aushandlungsprozesse betreffen nicht nur die (Re-)Konfiguration von Infrastrukturen aller Art, sondern auch die Produktion von Bedeutung, von Reputation sowie deren Verteilung. Dadurch beeinflussen *Field Configuring Events* nicht nur, wie ein Feld operiert, sondern auch, welche Werte es für einen Bereich generiert und wie diese hierarchisiert sind. Besonders die Konstitution von diskursiven Räumen, die in [Kapitel 4.1](#) und [4.2](#) am Beispiel der IAF und der KMB vorgestellt und analysiert wurden, bringt neue Narrative ins Feld, die für die Akteur\*innen, deren Praktiken und

Bedeutungszuschreibungen in Bezug zu ihrem Arbeits- und Wirklichkeitsbereich identitätsbildend sind (vgl. Hardy & Maguire 2010: 1365).

Auf Kunstmesen und Kunstbiennalen wie die IAF und KMB trifft die Bezeichnung der *Field Configuring Event* zu, da sie soziale Aushandlungsräume im Kunstfeld sind, in denen Akteur\*innen eines gemeinsamen Felds (hier die zeitgenössische Kunst) „in temporally and geographically bounded situations“ (Jordan 2014: 74) zusammenkommen. Es handelt sich um Ereignisse, die die unterschiedlichen Akteur\*innen alljährlich oder zweijährlich in ihren unterschiedlichen Praktiken stärken und das Feld strukturell und inhaltlich neu ausrichten.

Als *Field Configuring Events* haben Kunstmesen und Biennalen die Funktion, das Kunstfeld zu gestalten, indem sie neue Werte und Trends des Felds bekräftigen, verhandeln oder neu setzen. Damit bilden sie eine wichtige Deutungsinstanz des Kunstfelds, die über den Wert und die Zirkulation von Kunstwerken entscheidet. Während Kunstbiennalen inzwischen gut erforscht sind, wurde bislang trotz des rapiden Anstiegs an Kunstmesengründungen die Erforschung der Kunstmesse und ihrer Rolle für das Kunstfeld und dessen Netzwerke eher vernachlässigt.<sup>79</sup>

Mit zunehmender Forschung zur Globalisierung des Kunstfelds tritt nicht nur die Kunstbiennale, sondern auch die Kunstmesse als neuer Forschungsbereich hervor, der das Feld der Kunst hinsichtlich der Funktion einer Kunstmesse beleuchtet. Die Kunstmesse wird nicht mehr nur als „a meeting place, an economic cluster“ (Robertson & Chong 2008: 10) untersucht, sondern als „most important institutions that have developed“ (Velthuis 2011: 29) erachtet.

Hierin liegt die Wichtigkeit der IAF und der KMB: die Funktion beider Ereignisse als Institutionen. Beide sind maßgeblich daran beteiligt, Kunstwerken Wert zuzuschreiben und damit auch junge und aufstrebende Künstler\*innen in das Kunstfeld aufzunehmen (vgl. Lee & Lee 2016). Sie sind demnach Ereignisse, die Kulturgüter in den Konsekrationskreislauf aufnehmen und ihnen damit eine Wertigkeit geben, d.h. einen Wert zuschreiben (vgl. Moeran & Pedersen 2011: 10 f.) Während die Wertbildungsprozesse, die sich auf Kunstmesen vollziehen, nur schwer erkennbar sind, verdeutlicht der Blick auf die dort und auf der Kunstbiennale stattfindenden Diskurse um zeitgenössische Kunst die Mechanismen und Machtverhältnisse, die im globalen Feld der Kunst existieren:

---

79 Kunstmarktforschungen aus regionaler, lokaler und globaler Perspektive nehmen seit kurzem deutlich zu und beginnen eine neue Forschungslinie außerhalb der Kunstsoziologie zu etablieren. So wurde beispielsweise im Juli 2016 das Netzwerk *International Art Market Studies Association* (TIAMSA) gegründet, das Forscher\*innen, Praktiker\*innen und Interessierte vereinigt, die die Praktiken, Strukturen und Konzepte des Kunstmarkts aus unterschiedlichen Disziplinen heraus betrachten.

### 4.3 IAF und KMB als feldkonfigurierende Kunstereignisse

Im Diskurs werden nicht allein die äußerlichen räumlichen Globalisierungsdimensionen sichtbar, sondern die wechselseitigen Einflüsse kulturell unterschiedlicher Positionen und Traditionen. Zudem offenbaren sich die damit verbundenen Kontroversen und nicht zuletzt die impliziten Machtverhältnisse im globalen Feld der Kunst. Durch die Aufschlüsselung der Diskurse werden Globalisierungsmechanismen in ihrer Komplexität greifbar. (Sperling 2014: 40)

Wissen zur zeitgenössischen Kunst wird nicht mehr nur in Katalogen produziert, sondern in den neuen Wissensräumen, die eine Kunstmesse und Kunstbiennale mit ihren unterschiedlichen Bereichen wie Symposien oder Studenten- und Kinderworkshops, dazu eingerichtet haben. Neue Kunstmesen und Kunstbiennalen sind stets neue Ankerpunkte eines Kunstfelds, durch das sich das gesamte Feld mit der Schaffung oder Neudefinition künstlerischer Anerkennung und künstlerischer Werte positionieren kann. Als feldkonfigurierende Ereignisse bilden sie Wissen über Kunst, eine Praktik, die kulturelles und symbolisches Kapital produziert, womit sie etablierte Strukturen der Kunstwelt entweder bestätigt oder verschiebt.

Neben ihrer Hauptsektion „Ausstellung“, in der Galerien und Künstler\*innen ihre Kunstwerke ausstellen, bieten IAF und KMB Programmsektionen an, die sowohl einem Fachpublikum als auch interessierten Laien Wissen zur zeitgenössischen Kunst, aktuellen Diskursen und Debatten sowie Praktiken vermitteln: Während in der IAF-Hauptsektion, seit 2018 *Exhibitors* genannt, die kommerzielle Kunstvermittlung, d. h. der Kunstverkauf, im Vordergrund steht, bietet die Messe auch Programmsektionen an, in denen Wissen zur Kunst produziert wird. Die Programmsektionen zur Produktion von Wissen über Kunst variieren seit der ersten Messe im Jahr 2008. Neben einer Sektion, die als diskursives Forum zu bezeichnen ist, gibt es als Wissensräume beispielsweise kollaterale Ausstellungsprojekte von Organisationen und Institutionen aus der Region oder ein Filmprogramm. So präsentierte die Messe 2017 die Sektionen *Focus*, Soloausstellungen von Künstler\*innen, *Plattform* für Galerien, Kollektive und gemeinnützige Organisationen aus Südasien, *Institutional* für private Museen, Institutionen und Stiftungen aus Südasien und *Film Programme* für Videokunst und andere Medienkunst (vgl. Ausstellungskatalog IAF 2017: 5). Ebenso wie andere internationale Kunstmesen gibt die IAF neben der kommerziellen Kunstvermittlung auch einen Einblick in die aktuelle kuratorische und künstlerische Praxis fernab des Kunstmarktes, indem Programmsektionen konzipiert werden, die Diskurse oder Themen in Form von Vorträgen, Diskussionen, Workshops oder kuratierten Projekten enthalten. Dies ist besonders im Kontext des Kunstfelds in Indien wichtig, da es im Bereich der inhaltlichen Kunstvermittlung nur wenige Organisationen und Institutionen gibt. Wie bisher gezeigt wurde, findet die inhaltliche Kunstvermittlung hauptsächlich durch die Praktiken von Galerien, Auktionshäusern und privaten Museen statt.

Basierend auf der Analyse in [Kapitel 4.1](#) und [4.2](#) erfüllen die IAF und die KMB als neue Knotenpunkte zwei wichtige Funktionen für das Kunstfeld: 1) Sie stärken von Delhi und Kochi aus auf unterschiedlichen Ebenen die Infrastruktur der Kunstvermittlung im Kunstfeld in Indien. 2) Sie machen damit das Kunstfeld in Indien im globalen Netz der zeitgenössischen Kunst sichtbar und zugänglich. Diese Funktionen führen dazu, dass IAF und KMB zu Kunstakteuren in Form von Ereignissen werden, die eine Gatekeeper-Funktion (vgl. Baia Curioni et al. 2015) bei der künstlerischen Wertbildung (finanziell und ideell) und bei der Diskursbildung im translokalen Kunstfeld innehaben und diese kontinuierlich ausbauen können.

Mit beiden Formaten, „Kunstmesse“ und „Kunstbiennale“ und ihrer Lokalisierung, insbesondere aber mit dem diskursiveren Format der Kunstbiennale lassen sich *Place Branding* und *Nation Branding* praktizieren. Somit sind beide Kunstereignisse feldkonfigurierende Institutionen im Kunstfeld in Indien, die jeweils wie ein Kommunikationsmedium für den Aufbau eines nationalen Narrativs mittels der zeitgenössischen Kunst agieren. Während also die IAF die Anschlussfähigkeit indischer Eliten an die globale Elite mittels der Zugehörigkeit zum globalen Kunstfeld unterstützt, ist die KMB am Aufbau eines neuen, widerständigen und emanzipierten kulturellen Selbstbewusstseins der Nation Indien in und für Südasien (vgl. D’Souza 2013: 300) beteiligt.

Die Kommunikations- und Programmstrategien der IAF und KMB, die deren lokale Positionierungen und Potenziale der zeitgenössischen Kunst für Indien und die Region Südasien umfassen, arbeiten darauf hin, mit einer international attraktiven Messe und Biennale eine Identifikation der lokalen und indischen Bevölkerung zu erreichen, die auch für die globale Kunstwelt zugänglich und interessant ist.



## 5 Neue mediale Adressaten und Wissensräume der zeitgenössischen Kunst

Mit der Ausweitung der Kunstereignisse für zeitgenössische Kunst verändert sich auch die Kommunikation darüber. In Indien ist diese Entwicklung besonders deutlich zu beobachten: Seitdem Künstler\*innen aus Indien ab Ende der 1990er Jahren vermehrt an internationalen Ausstellungen teilnehmen und sich die lokale künstlerische Infrastruktur in Indien ausdifferenziert, steigt die mediale Aufmerksamkeit für die Partizipation und Sichtbarkeit moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien in den Institutionen der etablierten westlichen Kunstzentren und allgemein für die Präsenz der zeitgenössischen Kunst in der indischen Gesellschaft immer mehr an. Seit der *documenta IX* im Jahr 1992<sup>80</sup> und insbesondere ab 2003 entstand mit dem Kunst-Hype um die BRICS-Staaten großes Interesse an den Preisen, den Themen und den Sammlern der zeitgenössischen Kunst aus Indien: Mit den institutionellen Solo- und Gruppenausstellungen in Istanbul (2003), Oslo (2003), Berlin (2003), Perth (2004), Paris (2004),

---

80 An der von Jan Hoet 1992 kuratierten *documenta IX* nahm Bhupen Khakhar als erster Künstler aus Indien teil. Ein Jahr später, 1993, zeigte die New South Wales Art Gallery in Sydney die Gruppenausstellung *India Songs: Multiple Streams of Contemporary Indian Art* mit Bhupen Khakhar, Ravinder Reddy, Jangarh-Singh Shyam und N. N. Rimzon. 1995 präsentierte die Asia Society in New York eine Überblicksausstellung mit 27 Künstlern aus fünf Ländern, neben Indien waren Indonesien, die Philippinen, Südkorea und Thailand vertreten; ihr Titel lautete *Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia*. Es folgen *Private Mythology: Contemporary Art from India*, Japan Foundation, Tokio 1998, eine Gruppenausstellung mit 32 Künstler\*innen, kuratiert von Akira Tadahata. An der ersten Fukuoka Asian Art Triennale in Fukuoka 1999 nahmen Jitish Kallat, Subodh Gupta und Navjot Altam teil. Im gleichen Jahr kuratierte Gayatri Sinha die Wanderausstellung mit Fotografien unter dem Titel *Woman/Goddess*, die in Delhi und in New York gezeigt wurde.

Lahore (2004) und Venedig<sup>81</sup> (2005) vergrößerte sich der geografische Radius für Kunstausstellungen mit Künstler\*innen aus Indien, zwischen 2006 und 2008 konnten weltweit knapp zwanzig große Kunstausstellungen in renommierten Kunstinstitutionen besucht werden. Doch nicht nur im Ausland, auch im Inland nimmt zeitgenössische Kunst aus Indien eine immer prominentere Stellung im öffentlichen Leben ein: Es entstehen zahlreiche neue mediale Räume für zeitgenössische Kunst, in denen Inhalte, Preise und diverse Diskussionen stattfinden.

Das vorliegende Kapitel geht der Frage nach, wie diese neuen medialen Räume beschaffen sind, wo sie sich befinden und wer darin kommuniziert. Unter medialer Kommunikation zu Kunst verstehe ich Online- und Printtexte, die Inhalte zeitgenössischer Kunst öffentlich kommunizieren: Magazintexte, Zeitungsberichte, Katalogtexte, und Blog- oder Facebook-Einträge. Diejenigen Texte, die „sich an der Publikumslogik orientieren und damit im Feld der ‚symbolischen Grossproduktion‘ [befinden]“ (Wuggenig 2012c: 372–3), stehen insbesondere im Vordergrund der Analyse. Grundlage der Analyse sind Aussagen der Akteur\*innen zur Rolle der Medien im Kontext der zeitgenössischen Kunst, eigene Feldbeobachtungen und Dokumentanalysen. Zwei Phänomene, die für das Kunstfeld in Indien eine entscheidende Rolle spielen, werden dabei besonders berücksichtigt: zum einen die anwachsende mediale Kommunikation über Konsum-, Investment- und Lifestyle-Themen, die an eine neu entstehende und anwachsende Mittelschicht in den urbanen Zentren Indiens adressiert ist; und zum anderen die neue mediale Praxis des Archivierens von Wissen über zeitgenössische Kunst. Mit [Kapitel 5](#) entsteht ein erster Überblick<sup>82</sup> über den Wandel

---

81 Ausstellung von sieben Künstler\*innen aus Indien in einem privat gemieteten Pavillon auf der 51. Venedig Biennale. Initiiert wurde sie von Peter Nagy, aus Protest gegen die fehlende Unterstützung des indischen Staates für eine Partizipation Indiens an der Biennale-Teilnahme.

82 Eine weiterführende, systematische und multiperspektivisch angelegte Analyse der Mediatisierung der Kunstwelt, die von Kommodifizierung und Digitalisierung immer deutlicher durchzogen wird, bildet einen relevanten neuen Forschungsbereich, der transdisziplinär ausgerichtet ist: Sowohl für die aktuelle Soziologie der bildenden Kunst, für die Regionalwissenschaften des Globalen Südens als auch die Kommunikationswissenschaften bildet die Durchdringung der Kunstwelt – vor allem im Bereich der Kunstproduktion und der kommerziellen Kunstvermittlung – durch soziale Medien neue Verbindungen und ein neues Verständnis von Kunstwelt als medialem und sozialem Interaktionsraum ab. Knapp 10 Jahre nach der Gründung von Instagram (2010) ist die soziale Plattform bereits der wichtigste Player für Praktiken wie Künstlerentdeckung (80 %) oder Entscheidungsfindung beim Kauf von Kunstwerken (34 %): „Instagram continues to be the art world’s favourite social media platform, with 65 % of survey respondents choosing it as their preferred channel for art-related purposes.“ (Hiscox 2019: 8–9).

der medialen Kommunikation über Kunst in Indien und werden die Fragen beantwortet, wo und wie seit 2000 über zeitgenössische Kunst gesprochen wird und was diese Veränderungen bedeuten.

### 5.1 Die Kunstwelt im Prozess der Mediatisierung

Der Wandel der medialen Kommunikation über Kunst muss im Kontext der Mediatisierung in Indien gesehen werden. Mediatisierung bezeichnet den „Wandel (...) von Kommunikation, in den Medien eingebunden sind“ (Hepp 2010: 29). Ebenso wie Globalisierung und Liberalisierung ist die Mediatisierung ein Metaprozess, der als ein Marker eines Transformationsprozesses gesehen werden kann, hier die Transformation des zeitgenössischen Kunstfelds in Indien. Anders als bei der Medienwirkungsforschung, bei der die Analyse bei der Mediennutzung endet (vgl. Hepp et al. 2015, Couldrey & Hepp 2013, Kepplinger 2008), umfasst das Konzept der Mediatisierung die Verschränkungen zwischen sozialem, kulturellem und medialem Wandel. Mediatisierung beschreibt „Wechselverhältnisse (...), nämlich die Wechselverhältnisse zwischen dem Wandel von Medien und Kommunikation einerseits und dem Wandel von Kultur und Gesellschaft andererseits“ (Hepp 2010: 29). Damit treten mit dem Konzept der Mediatisierung die langfristigen Wechselbeziehungen zwischen Gesellschaft, Kultur und Medien (Hepp et al. 2015: 314) in den Blick – eine Perspektive, die bisher für die Kunstwelten in Indien weitestgehend unbeobachtet blieb.

Kapitel 3 und 4 der vorliegenden Forschung haben jedoch gezeigt, dass sich die Kommunikation über Kunst in den Kunstwelten der urbanen Zentren seit 2000 in Indien verändert hat. Die bedeutendste Veränderung ist der Wandel der urbanen Kunstwelten in mediatisierte Welten (vgl. Hepp & Krotz 2012). Mediatisierte Welten bauen maßgeblich auf dem Konzept der „sozialen Welt“ (Shibutani 1955) auf. Soziale Welten sind „Orientierungs-, Kommunikations-, Wissens-, Ausdrucks- und Arbeitszusammenhänge von diesbezüglich engagierten (...) Akteuren und Akteursgruppen, die auf spezifische thematische Gestaltungsfelder (wie ein professionelles Handlungsfeld oder ein Kunstsubjekt) – und oftmals gerade auf spezifische Problemkonstellationen in ihnen – ausgerichtet sind“ (Strauss 1991, Kap.13, zitiert nach Schütze 2016: 75). Hepp und Krotz ziehen Elemente des Konzepts der sozialen Welt als Strukturmerkmale der mediatisierten Welt heran: Mediatisierte Welten sind dadurch gekennzeichnet, dass „Medien eine wichtige Rolle bei der Konstruktion von sozialen Welten spielen“ (Hepp & Krotz 2012: 13–14). Sie können „zumindest in Teilen durch medienvermittelte Kommunikationsnetzwerke artikuliert werden“ (Hepp & Krotz 2012:14). Zudem bilden sie ein translokales und transregionales Kommunikationsnetzwerk, das nicht territorial begrenzt ist und das in unterschiedliche Kultur- und soziale Bereiche überlappt.

So entstehen Segmentierungen mediatisierter Welten, die in einer Formierung von Subwelten münden (vgl. Hepp & Krotz 2012:15). Damit sind mediatisierte Welten als weit skalierbare Forschungsperspektive zu verstehen: Lokale Welten und Praktiken sind ebenso zu erforschen wie transregional oder global agierende soziale Phänomene (vgl. Hepp & Krotz 2012: 14).

Nach der obigen Definition von Hepp und Krotz ist die Kunstwelt eine mediatisierte Welt, die für die indische obere Mittelschicht, Oberschicht und Elite immer bedeutender wird: Sie artikuliert – insbesondere im Bereich des Kunstmarkts – ihre neue soziale Lebenswirklichkeit und ihre Aspirationen, wodurch ein Zugehörigkeitsgefühl unter Gleichgesinnten und eine Öffentlichkeit für die Kunstwelt in Indien entstehen. Dadurch dass das Kommunikationsnetzwerk der Kunstwelt translokal und transregional ist, bildet die Mediatisierung der Kommunikation über Kunst wichtige Kontaktpunkte zwischen unterschiedlichen künstlerischen Zentren. Die IAF in [Kapitel 3](#) und die KMB in [Kapitel 4](#) sind als Beispiele für mediatisierte Kunstereignisse zu sehen, da sie internationale Kommunikationsnetzwerke zu lokalen Kunstereignissen darstellen, die transregional über Kunst und künstlerische Praktiken informieren.

Die neue mediale Öffentlichkeit für moderne und zeitgenössische Kunst, die sich insbesondere in [Kapitel 3](#) und [4](#) anhand der ausgewählten Ereignisse manifestiert, lässt auf eine gesteigerte Bedeutung von Kunst schließen und ist damit als ein Beispiel für Hepps und Krotz' Verständnis von Mediatisierung als Verschränkung von soziokulturellem und medialem Wandel zu sehen. Übertragen auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand bedeutet dies die Verschränkung von der oberen Mittelschicht und Oberschicht und der Mediatisierung der Kunstkommunikation. Oder anders: Die obere Mittel- und Oberschicht tritt als neuer Adressat der mediatisierten Kunstkommunikation in Erscheinung.

Kunst bedarf ihrer Kommunikation, um Teil der Gesellschaft zu sein. Dabei müssen Kunstwerke Öffentlichkeit bekommen bzw. in der Öffentlichkeit wirken. Im Gegensatz zu Zygmund Baumanns Annahme, dass Kunst eine „erstaunliche Immunität gegenüber Theorie, Programmatik, Argumenten, Bewertungsprinzipien“ (Baumann 1995: 56) besitze, stellen Prinz und Wuggenig (2012) fest, dass Kunst nicht selbsterklärend sei. Sie führen mit Rückgriff auf Arthur Dantos Konzept in *The Artworld* (1964) aus, dass sich der Kunst ab den 1980er Jahren mittels Theorien und dem Intellekt genähert wurde und es zu einer „theoretizistisch-intellektualisierenden“ Wende des Kunstdiskurses (vgl. Prinz & Wuggenig 2012: 205) kam.<sup>83</sup> Durch die Wirkkraft der Ökonomisierung im journalistischen

---

83 Diese Entwicklung trifft auch auf Indien zu, wird jedoch im Folgenden vernachlässigt, da ich mich auf die Rolle medialer Kommunikation in der Kunstwelt in Indien konzentriere.

und künstlerischen Bereich wird jedoch die beschriebene Wende des Kunstdiskurses abgeschwächt, gerät in den Kontext der Aufmerksamkeitsökonomie (vgl. Wuggenig 2012c: 361) und adressiert ein breites Publikum. Kommunikation über Kunst orientiert sich verstärkt an der Vermittlung und wird dadurch als *Art News* anstatt Kunstkritik bezeichnet (vgl. ebd.: 371). Mit *Art News* (vgl. Ward 1994) wird die Berichterstattung über Kunst als Entwicklung des Kunstjournalismus bezeichnet, die unmittelbar mit dem technologischen Wandel und der Expansion des gesamten journalistischen Feldes zusammenhängt (vgl. Wuggenig 2012c: 370). *Art News* stehen damit im Kontrast zu den kunstkritischen Texten, die sich mit Kunstwerken und Ausstellungen aus einer intellektuellen oder theoretischen Perspektive befassen. Sie sind an der „Quote“ ausgerichtet, sie orientieren sich an der „Schaffung bzw. Nutzung von Aufmerksamkeit sowie an dem Neuigkeitswert und wollen unterhalten und schielen auf Effekte“ (vgl. Wuggenig 2012c: 371). Im Vergleich zum Kunstdiskurs „herrscht eine Akteurs- im Gegensatz zu einer Strukturorientierung [vor] zu der auch Personalisierung und Celebrity-Verherrlichung gehören“ (ebd.).

Die Kunstkommunikation in Form der *Art News* steigt jedoch nicht nur mit dem Boom des Kunstmarkts an, sondern ist allgemein eng mit dem sozialen Wandel einer Gesellschaft verknüpft und damit auch mit der Bedeutung von Kunst in einer Gesellschaft. Der Anstieg der Kunstkommunikation ist nicht nur ökonomisch oder aufgrund von Theoretisierung und Intellektualisieren zu erklären, sondern auch aus Sicht ihrer Öffentlichkeitsrelevanz durch Bedeutungszuwachs. Die anwachsende Kunstkommunikation wird „von Akteuren aus Kunst, Medien und Wissenschaft vielmehr als weitergehende gesellschaftliche Entwicklung interpretiert“ (Fink 2016: 24): Der Kunstsektor sei expandiert, Kunst stehe verstärkt im Fokus von Öffentlichkeit und Medien und erfahre eine Popularisierung sowie gesellschaftliche Wertschätzung (vgl. Fink 2016: 24–25). Diese Entwicklung verweise darauf, dass „der Kunst in der Öffentlichkeit eine gestiegene gesellschaftliche Bedeutung [zuteil wurde]“ (Fink 2016: 26).

Der Wandel der medialen Kommunikation über Kunst basiert neben der Ökonomisierung der indischen Gesellschaft und Kunstwelt auch in ihrer Ausdifferenzierung als Arena, in der Kunst stattfindet und einen festen Platz hat. Die Sichtbarkeit der zeitgenössischen Kunst aus Indien im globalen Kunstfeld, ihre Präsenz in globalen Kunstereignissen und ihre allmähliche Verankerung in der indischen Gesellschaft lassen sich daran festmachen, dass Kunst, Kunstmarkt und künstlerische Praktiken eine neue mediale Aufmerksamkeit und somit Öffentlichkeit erhielten – zumindest in den urbanen Zentren Indiens. Der Prozess der Mediatisierung der Kunstwelt, der mit dem sozialen Wandel und der Wirtschaftsliberalisierung zusammenfällt, beschleunigte die Entwicklung hin zur Bildung einer „Kunstöffentlichkeit“ (Fink 2016: 24). Der Begriff der Kunstöffentlichkeit besagt, dass die Bedeutung von Kunst in einer Gesellschaft

angestiegen sei (vgl. 2016: 24f.), da die mediale Kommunikation über Kunst eine neue mediale Öffentlichkeit erfahren hat. Der Anstieg an Magazinen und Zeitschriften sowie Online-Wissensräumen in Delhi, Kochi und Mumbai ist eng mit der gestiegenen Bedeutung von zeitgenössischer Kunst verknüpft und verweist auf den Prozess einer medienvermittelnden Vergemeinschaftung von Akteur\*innen des indischen Kunstfelds. Diese trägt entscheidend dazu bei, sie als neuen Teilbereich der indischen Gesellschaft hervorzuheben.

Auch wenn bislang keine systematische Analyse der Mediatisierung des Kunstfelds in Indien besteht, so kann auf Basis meiner Beobachtungen und vorangegangener Analysen festgestellt werden, dass es im Kunstfeld in Indien zu einer gestiegenen gesellschaftlichen Bedeutung der zeitgenössischen Kunst kam. Zu beobachten ist, dass sich allmählich – zeitgleich mit dem Kunstboom ab 2003 – eine neue Öffentlichkeit für Kunst in Indien entwickelte, die als Medienöffentlichkeit (Fink 2016: 27) für Kunst bezeichnet werden kann. Auch wenn eine systematische Analyse der indischen Medienöffentlichkeit zur gesellschaftlichen Bedeutung von Kunst bislang noch aussteht, so sehe ich jedoch eine neue Funktion medialer Kommunikation über zeitgenössische Kunst im indischen Kunstfeld: die Bildung einer medialen Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst. Öffentlichkeit wird hier im Sinne von Habermas als „Netzwerk für die Kommunikation von Inhalten und Stellungnahmen und als Arena für die Wahrnehmung, Identifizierung und Behandlung gesamtgesellschaftlicher Probleme (...) [begriffen]“ (Fink 2016: 19).

### **5.2 Indische Mittelschicht und Oberschicht als neue mediale Adressaten**

Medialer, kultureller und sozialer Wandel sind eng miteinander verbunden (Krotz 2007, 2008). Seit der Wirtschaftsliberalisierung tritt diese Verbindung immer deutlicher in Indien hervor (Schneider 2005, Brosius 2010). Besonders gut ist die Verschränkung dort zu erkennen, wo Gesellschaft, Medien und Kultur von der Wirtschaftsliberalisierung durchzogen sind und damit neue soziale, mediale und kulturelle Praktiken und Logiken entstehen. Der indischen Medienlandschaft und der indischen Mittel- und Oberschicht sind gemeinsam, dass sie sehr heterogene Bereiche darstellen, die ein starkes Stadt-Land-Gefälle aufweisen und zahlenmäßig schwer zu fassen sind, da sie ständigen Schwankungen und einer rasanten Dynamik unterliegen.

Die indische Mittelschicht ist ein vielbeachtetes gesellschaftliches Phänomen, das unzählige Perspektiven bzgl. ihrer Beschäftigung zulässt und komplexe Segmentierungen ausweist. Für alle Perspektivierungen auf die indische Mittelschicht und Oberschicht gilt, dass ihr Wachstum mit der Wirtschaftsliberalisierung

stark beschleunigt wurde. Das Anwachsen der Mittel- und Oberschicht umfasst sowohl ihre Zahl als auch ihre sozialen und kulturellen Aspirationen. Die Veränderungen sind besonders deutlich, wenn sie durch die Linsen „Ethos und Lebensstil“ (Brosius 2009: 221) betrachtet werden. Die Größe der Mittelschicht geht je nach Bemessungsart stark auseinander. Nach Jodhka & Prakash macht die Mittelschicht zwischen 10 und 30 Prozent der indischen Bevölkerung aus (vgl. 2011: 46). Bei gleichbleibendem Wachstum bis 2025 wird die indische Mittelschicht laut einer Mc-Kinsey-Studie (Beinhocker et al. 2007) auf 583 Millionen Menschen geschätzt, das entspricht für 2025 41 Prozent der indischen Bevölkerung (vgl. Southworth & Lingamfelter 2008: 2).

Für die Kunstwelt in Indien ist die so genannte „neue“ obere Mittelschicht und Oberschicht<sup>84</sup> als gesellschaftliche Größe relevant, die im Gegensatz zur „alten“ Mittelschicht „meist privatisierten Marktsektoren zugerechnet werden“ (Brosius 2009: 221) und die nach einem kosmopolitischen bzw. globalen Ethos und Lebensstil streben oder ihn bereits leben. Sie wohnen und arbeiten zentral in den indischen Millionenstädten, sind sehr mobil, gebildet, kaufkräftig, konsumfreudig und legen Wert auf soziale, wirtschaftliche und kulturelle Distinktion (vgl. Jodhka & Prakash 2011, Brosius 2010, Fernandes 2006). Die Kaufkraft der Mittelschicht und Oberschicht entwickelte sich zu einer definierenden Größe für Kultur, Medien und Gesellschaft, und Konsumerismus zu einem wichtigen Bestandteil eines prosperierenden Indiens (vgl. Schneider 2005: 32). Durch die Konsumorientierung veränderte sich besonders die indische Medienlandschaft in Richtung einer kommerzialisierten Medienlogik (Munshi 2001, Schneider 2005, Brosius 2010). Indische Medienkonzerne wurden privatisiert, was wiederum mit der Kommerzialisierung von Medieninhalten einherging (Fernandes 2000, Schneider 2005). Ein Beispiel dafür, wie eng der beschriebene Gesellschaftswandel mit dem Medienwandel verbunden ist, ist das neue Verlangen nach Information und Inspiration in den Bereichen Lebensführung und konsumorientierter Lebensstil. Dieses neu erwachte Bedürfnis ist „an der ständig steigenden Zahl von Zeitschriften, die vor allem in Großstädten, Malls, Flughäfen und großen Bahnhöfen zu finden sind“ (Brosius 2009: 224) zu erkennen.

Die stark ansteigende Zahl an Zeitschriften und Magazinen hat zwar kein so großes Wachstum erfahren wie der Zeitungssektor, aber auch hier kam es zu einem rasanten Anstieg bei Themen wie Mode, Inneneinrichtung, Luxusgütern wie Uhren und Autos sowie zum Thema Heirat. Die Zurschaustellung von Wohlstand und einem kosmopolitischen bzw. globalen Lebensstil, ohne allerdings

---

84 Nach Angaben der Schweizer Bank Crédit Swiss betrug die Zahl der Dollarmillionäre in 2019 in Indien 759.000 und entspricht einem Anteil von 0,1 Prozent der Gesamtbevölkerung.

die indischen Traditionen außen vor zu lassen (Brosius 2010), schließt auch die Beschäftigung mit dem Kunstsammeln und Kunstbetrachten mit ein. Kunst und Kultur bieten seit der Wirtschaftsliberalisierung der oberen Mittelschicht und Oberschicht nun auch die Möglichkeit, ihren Wohlstand und ihren Geschmack innerhalb ihrer eigenen Gesellschaft und innerhalb ihrer vier Wände zu zeigen.

Die Durchdringung von Kommerzialisierung in den Bereich der indischen Presselandschaft ist besonders gut am sogenannten *Paid Journalism*, d.h. von bezahltem Journalismus, und von Werbeanzeigen, die für die Finanzierung der kostengünstigen Zeitungen<sup>85</sup> verantwortlich sind, zu sehen. Dies wird innerhalb des Kunstfelds in Indien an der Kunstberichterstattung deutlich. Es sind nicht die Abonnent\*innen, die die Auflagen der Zeitungen steigern, sondern die Anzeigekunden und ihre kommerziellen Interessen – was für den Bereich der Kunst bedeutet, dass es kaum um eine Wiedergabe von künstlerischen Diskursen, sondern vielmehr um den Kunstmarkt und sein Potenzial als neuem Anlagemarkt für die obere Mittel- und Oberschicht geht. Bereits frühe Auseinandersetzungen wie die von Ulrich Saxer, „Kunstberichterstattung als kommunikationswissenschaftlicher Forschungsgegenstand“ (1995), machen deutlich, dass es sich hierbei um kein speziell indisches Phänomen in einer intensivierten Globalisierungsphase der zeitgenössischen Kunst handelt, sondern dass generell eine Kommerzialisierung der Kunstberichterstattung stattfindet. Auch Graw (2008) stellt für das Feld der zeitgenössischen Kunst fest, dass die Diskurse zur zeitgenössischen Kunst immer stärker von Medien und Markt abhängig sind und sowohl die mediale Berichterstattung über Kunst als auch der kommerzielle Erfolg von Ausstellungen allgemein den Erfolg von Künstler\*innen bestimmen. Graw rückt die Berichterstattung zur Kunst in die Nähe der Modeindustrie, die stark trend- und persönlichkeitsbestimmt ist. Was sie als Veränderung für das Feld der zeitgenössischen Kunst beschreibt, führen auch die befragten Akteur\*innen für das zeitgenössische Kunstfeld in Indien an: Sie charakterisieren die aktuelle Kommunikation in der Presse, in Blogs und Lifestyle-Magazinen als markt-, high-society- und sensationsorientiert. Auch wenn sie die Einbindung von Kunstthemen in Lifestyle-Magazinen als Indiz dafür sehen, dass sich eine breitere Bevölkerungsschicht für zeitgenössische Kunst interessiert, so kritisieren sie dennoch, dass es verstärkt um eine markt- und celebrity-orientierte Kommunikation gehe und nicht um eine intellektuelle. Eine bedeutende indische Kritikerin fasst dies pointiert zusammen:

Unfortunately, fashion, food and celebrity journalism, personality centric journalism completely overtook serious art journalism and displaced it. One

---

85 Indische Zeitschriften kosten um die zehn Cent.



## 5.2 Indische Mittelschicht und Oberschicht als neue mediale Adressaten

reason for that is that we do not have too many good writers who can talk about art in an accessible, clear, clean and critic way. This is a fact. (vgl. Audiotranskript, STANGA 2010: 6)

Die Idee einer kleinen, elitären und in sich geschlossenen Gesellschaft, die vorzugsweise im Westen der Welt angesiedelt ist, ist im Hinblick auf die Verschränkung von Medienwandel und Gesellschaftswandel vorbei. „Kunst ist in den Materialien, Themen und Medien inmitten der Gesellschaft angekommen.“ (Vogel 2013b: o.S.) Vogels Beobachtung, dass Kunst in den Medien in der Gesellschaft angekommen sei, ist in der Kunstwelt in Indien besonders deutlich zu erkennen. Die Ausdifferenzierung der Kunstwelten der urbanen Zentren Indiens schafft Raum für die Projektionen der neuen, aufstrebenden indischen Mittelschicht. An der Konstruktion dieses Raumes sind vor allem die Medien beteiligt, die über zeitgenössische Kunst kommunizieren und damit ein Gefühl der Zugehörigkeit und des Zugangs zu einem neuen Lebensstil bei den so genannten „Wohlstandssuchenden“ (*Affluent Seekers*) erzeugen.

Die Einbindung der zeitgenössischen Kunst in Lifestyle-Magazine seit Beginn des 21. Jahrhunderts deutet an, dass diese zum neuen Habitus zählt. Auch wenn in einigen Lifestyle-Magazinen die zeitgenössische Kunst als Luxusgut inszeniert wird, so wird der Besuch von Kunstmessen und -Biennalen von deren Betreiber\*innen als neue, gemeinsame und allen zugängliche Freizeit- und Kulturaktivität gesehen. Lifestyle- und Nachrichtenmagazine erschufen neue Rubriken, in denen einflussreiche Menschen und ihr Bezug zur Kunst porträtiert wurden. Oft wurden Sammler\*innen vorgestellt, die vor ihrem Besitz posierten und sich zur Praktik des Kunstsammelns äußerten, bevor sich diese Praxis um 2015 maßgeblich ins Internet auf Portale wie beispielsweise Instagram verlagerte. Besonders häufig kam es zur Vorstellung von zeitgenössischer Kunst als Investment, wie das nachfolgende Foto eines Magazincovers zeigt (Abb. 27).

Bereits auf dem Cover wirbt das Luxusmagazin *time'n'style* in der Jubiläumsausgabe mit dem Untertitel *The 10 Commandments of Luxury* für den Kauf von Kunst als Investitionsanlage. Auf den entsprechenden Magazinseiten kommen von *time'n'style* eingeladene Spezialist\*innen zu Wort, um Kunstwerke zu empfehlen (Abb. 28).

Die Einbettung von bildender Kunst in ein Magazin, das Luxusartikel bespricht und verkauft, ist ein Novum in den urbanen Kunstzentren in Indien und Indiz dafür, dass Kunst eine neue soziale Funktion und damit neue medialen Adressaten in der indischen Gesellschaft gefunden hat.

Dass die neue indische Mittelschicht und Oberschicht zu neuen medialen Adressaten der Kunst wurde, zeigt sich ebenfalls in der Entwicklung der Kunstberichterstattung der Tageszeitung *The Times of India*: Während Kunst von 1970 bis Ende 1990 noch in einer eigenen Rubrik von Autor\*innen wie Shanta Gokhale



**Abbildung 27.** Cover des Luxus-Magazins *time'n'style*, Dezemberausgabe 2011. *Quelle: Jamila Adeli, 2019.*



Abbildung 28. Kunstakteur\*innen äußern sich zum Kauf von Kunstwerken im Luxus-Magazin *time n' style* im Dezember 2011. Quelle: Jamila Adeli, 2019.

und Ranjit Hoskote kritisiert, diskutiert und rezensiert wurde, wurde diese Rubrik mit dem Boom des Kunstmarkts für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien abgesetzt (vgl. Audiotranskript, SKADEL 2010). Mit dem *Paid Journalism* setzt eine neue Medienlogik ein, die in den Interviews und persönlichen Gesprächen nicht nur zur Sprache kommt, sondern stets kritisiert wird:

- ADELI: Didn't the Times of India have a good art critic column?  
 BANDRALF: Yeah, but not anymore. Because nobody wants to read that. It doesn't work with economics. It's easier to have an ad over there, it gets more money.  
 A: Has the readership changed, and how has it changed?  
 B: Yes. People want something that's quicker, and easier, and more "in your face". The Times as a newspaper has gone through tremendous changes. The media in general has really to re-define its role right now.  
 A: When you say that they inform, what do they inform about?  
 B: Prices. This exhibition happened over here and these are the works and everyone's looking at blah, blah, blah. (BANDRALF 2010: [01:10:32])

Eine Galeristin aus Mumbai machte beispielsweise im Gespräch mit mir deutlich, dass sie Medien als wichtige Institutionen und Akteure des Kunstfelds in Indien

sehe. Sie wies ihnen die Verantwortung zu, die Öffentlichkeit über Ereignisse im Kunstfeld ausgewogen zu informieren. Dass sich öffentlichkeitswirksame große Tageszeitungen wie *The Times of India* oder *The Hindustan Times* so drastisch aus der Kunst zurückziehen, dass es kaum noch Kunstkritiken zu lesen gibt, sah sie nicht nur als problematisch an, sondern als Indikator für den Zustand der indischen Gesellschaft. Sie führte als Beispiel an, dass *The Hindustan Times* ihre Kunstsektion abgeschafft habe und stattdessen vier Seiten lang zu Bollywood berichte. Auch die Problematik des *Paid Journalism* sprach sie in Referenz auf die Tageszeitung *The Times of India* an: Ihrer Meinung nach könne man sich darin jegliche Berichterstattung erkaufen. Das sage viel über eine Gesellschaft aus (Audiotranskript, CALDAME 2010: 7). Die Verschiebung diskursbildender Kunstkommunikation von der Tagespresse in auf Lifestyle und Kultur spezialisierte Onlinemagazine sah sie als ein Zeichen dafür, dass das Kommunizieren über zeitgenössische Kunst „elitär“ geworden sei (ebd.).

Betrachtet man die indische Medienentwicklung, kann wie unter einem Brennglas verfolgt werden, dass der Mediatisierungsprozess von Kommerzialisierung gezeichnet ist und sich Themen und Inhalte am Geschmack der Leser\*innen orientieren. Dadurch, dass die Ökonomisierung in den 1980er und 1990er Jahren auch den Zeitungsmarkt sehr stark formte, sind Verschiebungen von einer intellektuellen zu einer kommerziellen Debatte über Kunst sehr viel deutlicher als anderswo zu erkennen – eine Erklärung dafür, dass in den Gesprächen mit Kunstakteur\*innen zum Thema mediale Kunstkommunikation die starke Kommerzialisierung zur Sprache kam. Nadja-Christina Schneider legt in diesem Zusammenhang dar, dass es mit der „Kommerzialisierung des Pressesektors“ (2005: 10) zu einem regelrechten Presseboom in Indien gekommen sei, der sich besonders und im Gegensatz zur Medienentwicklung in anderen Ländern in einem starken Anwachsen der Printmedien, d. h. von Zeitschriften und Zeitungen, gezeigt habe (vgl. ebd.: 10). Somit ist es konsequent, dass einerseits die Tagespresse einer kommerziellen Orientierung unterliegt, und andererseits auch immer mehr Online- und Printmedienformate entstehen, die u. a. oder auch ausschließlich Kunst und Kultur besprechen und präsentieren.

Die analysierten Aussagen der Akteur\*innen zum Wandel der medialen Kommunikation über zeitgenössische Kunst decken sich mit dem, was Schneider zum Wandel der Bedeutung des meinungsbildenden Journalismus in Indien beobachtet: „dass neben dem alten Ideal des ‚meinungsbildenden‘ Journalismus nunmehr das neue Ideal eines ‚professionellen‘ und absatzorientierten Journalismus an Bedeutung gewann“ (Schneider 2005:10). Die Äußerungen von Galerist\*innen, Künstler\*innen und Autor\*innen zur Entwicklung der medialen Kommunikation über Kunst in Indien bestätigen, dass „(k)aum ein Industriezweig (...) die jüngere Entwicklung des Kapitalismus deutlicher [symbolisiert]

als die global expandierende Medienindustrie, was in zunehmendem Maße auch für den indischen Zeitungssektor gilt“ (ebd.).

Dass die neue Kunstöffentlichkeit größer wird, ist nicht nur der Ökonomisierung der Gesellschaft und der Medien, sondern auch der Rolle geschuldet, die die Populärmedien<sup>86</sup> darin einnehmen. Zwischen 2000 bis 2018 waren es meiner Beobachtung nach weniger die Kunstkritik oder die Katalogessays, die konstitutiv für die Karriereentwicklung der Künstler\*innen aus Indien waren, sondern die Populärmedien mit ihren *Art News*, weil sie die Werke von Künstler\*innen in die Öffentlichkeit brachten, die Künstler\*innen hier wirksam positionierten und dabei deren Bedeutung klar machten. Dadurch spielten sie meines Erachtens im Prozess der Reputationsbildung eine sehr viel größere Rolle als die Akteur\*innen angenommen hatten: Sie schrieben der kommerziell und populär ausgerichteten Berichterstattung über Kunst keine besondere Funktion zu. Vielmehr machten sie die Art und Weise, wie medial über Kunst kommuniziert wurde, für einen Diskurs verantwortlich, der stark marktorientiert sei, womit die zeitgenössische Kunst stark in den Investitions- und Celebritykontext gerückt worden sei. Darüber sprachen die Akteur\*innen ihr großes Bedauern aus.

Die Entwicklung der Kunstöffentlichkeit in den urbanen Zentren Indiens unterliegt folglich einer Medienlogik, die Populärmedien zu einer Instanz macht, die zeitgenössische Kunst bewertet. Diese neue Bedeutung von Populärmedien, die auch im indischen Kunstfeld gut zu erkennen ist, fasst die institutionskritische Künstlerin Andrea Fraser in einem Round-Table-Gespräch zusammen: „If we’re defining criticism as writing about art, while ‘serious’ essays in catalogs and journals may play less of a role in establishing artistic reputations, the popular press and popular media seems to be playing a much greater role.“ (2002 :203) Am Beispiel der Karriereentwicklung der Künstlergruppe *Young British Artists* führt sie diesen Gedanken aus:

The Young British Artists are defined by the popular press in Britain much more than they are by a domestic art market, of which there is very little. In the United States, fashion and shelter magazines are now playing a greater role in defining artistic careers and, through promotion, creating markets for artists. (2002: 203)

Auch die Kunsttheoretikerin Isabelle Graw ist der Ansicht, dass die auf Celebritykultur spezialisierten Populärmedien immer mehr Definitionsmacht

---

86 Der Begriff „Populärmedien“ geht zurück auf Kepplinger (1998), die er in Unterscheidung zu „Prestigemedien“ stärker auf Unterhaltung ausgerichtet sieht. Populärmedien sind beispielsweise Boulevardmedien oder Hörfunk und zählen im Gegensatz zu den Leitmedien zu denen mit niedriger Zentralität.

über die zeitgenössische Kunst gewinnen. Ebenso wie die Institutionen und Organisationen des Kunstmarkts übernehmen auch sie immer öfter die Rolle der Kunstkritik und -geschichte (vgl. Graw 2008: 37). Die Kunstakteur\*innen wünschen sich einen Wandel der medialen Kunstkommunikation, der wieder in eine diskursbildende Richtung tendiert. Wie dies konkret aussehen könnte, erläuterte eine Akteur\*in aus Mumbai im Gespräch mit mir. Darin forderte sie eine Neudefinierung bzw. Repositionierung der Medien im zeitgenössischen Kunstfeld in Indien. Sie führte aus, dass sich die mediale Kunstkommunikation ändern müsse, wolle sie dazu beitragen, in der Kunst meinungsbildend zu sein:

I think the media really needs to re-define itself and actually take a proposition. Right now, its only role is to inform but it definitely is not creating ... not functioning in its role as a public opinion generator, especially in terms for art. (BANDRALF 2010: [01:10:28])

Die Akteurin bekräftigt hier noch einmal die Wahrnehmungen der Kunstakteur\*innen, dass die indischen Medien meist über kommerzielle Entwicklungen der Kunstwelt informierten. Sie spricht ihnen die Rolle als *Public Opinion Generator* ab. Mediale Kommunikation über Kunst fungiere nicht als Bildnerin der öffentlichen Meinung zur zeitgenössischen Kunst, sondern produziere ausschließlich *Art News*. Im späteren Verlauf des Gesprächs verglich sie die mediale Kommunikation über zeitgenössische Kunst in Indien mit der westlichen Kommunikation über Kunst. Sie stellte heraus, dass *The Guardian* eine eigene Kunstsparte habe, was darauf hindeute, dass Kunst besser für die britische Gesellschaft kommuniziert werde und besser in ihr verankert sei, als es in Indien der Fall sei. Da sie anschließend auf das Leseverhalten der indischen Gesellschaft zu sprechen kam und von deren Konsum kommerzieller, schneller und leichtverdaulicher Informationen erzählte, kontrastierte sie indirekt die englische und indische Leserschaft. In ihren Ausführungen zur Rolle von Medien im indischen Kunstfeld klang bei ihr ebenfalls an, was auch andere Akteur\*innen meinten: Zwar gebe es dank der neuen medialen Räume und der Logik der Populärmedien eine neue Kunstöffentlichkeit für Kunst, jedoch existiere keine Lesekultur, in der intellektuelle und inhaltliche Debatten zur zeitgenössischen Kunst Raum hätten. Die Zahlen und Entwicklungen der „indischen Zeitungsrevolution“ (Jeffrey 2000) zeigen, dass sich die Medien seit 2000 ein neues Publikum in der indischen Gesellschaft erschlossen haben. Von der indischen Leserschaft nachgefragt werden Hochglanzmagazine wie *Vogue India* oder *Luxpresso*, die auch über zeitgenössische Kunst im Zusammenhang von Mode, Architektur oder Kapitalanlage berichten. Damit reagieren die Populärmedien auf ein neues Publikum: die Konsum- und Lifestyle-orientierte Mittel- und Oberschicht.

### 5.3 Neue Akteur\*innen der medialen Kunstkommunikation

Während meiner ersten Forschungsaufenthalte in den Jahren 2010 und 2011 / 2012 in Mumbai und Delhi und nach der ersten Analyse meiner dort erhobenen Daten verfestigte sich der Eindruck, dass über zeitgenössische Kunst in und aus Indien, die im internationalen Ausstellungscircuit oder auf dem globalen Kunstmarkt präsentiert und vertreten wird, neu kommuniziert wurde. Wie überall im Kunstbetrieb waren das beherrschende Gesprächsthema auf Vernissagen oder Symposien oftmals die künstlerischen Erfolge einzelner Akteur\*innen und der damit verbundene finanzielle Erfolg. Auch in Mumbai waren Vernissagen mehr soziales Event als inhaltlicher Diskurs. Um einen solchen zu verfolgen, sind Kunstkataloge oder Kunstmagazine geeignete Analyseorte. Auf der Suche danach stieß ich auf ein interessantes Phänomen, das in diesem Kapitel beschrieben wird: die Kommunikation über Kunst unter Kritiker\*innen, Sammler\*innen oder anderen Kunstinteressierten in Form von Blogs.<sup>87</sup>

Einer der ersten Sammler-Blogs, mit denen ich in Berührung kam, war *Indian Art Invest* von Kapil Chopra, einem Käufer zeitgenössischer Kunst aus Delhi. In seinem Blog äußerte er sich über den indischen Kunstmarkt, seine Käufe und seine Gedanken über die Kunstwelt. Über sich schrieb er:

I am a collector of Indian contemporary art and this blog is a way to share the knowledge that I have acquired so that readers could start exploring the world of art to enjoy, appreciate and invest. This blog will guide you through the art world and share with you my learning experience. Enjoy! (Chopra 2008: o.S.)

Die Offenheit, mit der Chopra kommunizierte und die er nicht nur im Profil, sondern auch in seinen Beiträgen über zeitgenössische Kunst als Investment zeigte, irritierte mich zunächst sehr. Was den Akt des Kunstsammelns anging, wurde in meinen damaligen Tätigkeitsfeldern nur sehr selten offen über Unsicherheiten, Investitionen, Geldbeträge oder Bezugsquellen der Kunstwerke kommuniziert. Privates Kunstsammeln – vor allem Entscheidungsfindung und Preise – war etwas Persönliches, und wurde eher im Privaten betrieben. So offen und öffentlich über Kunst als Investment zu sprechen war auch für mich, die in einer kommerziellen Kunstgalerie mitgearbeitet hatte, zunächst irritierend.

---

87 Blogs zur Kunstkommunikation wurden im Rahmen meiner Forschungsarbeit nicht systematisch ausgewertet, stellen aber ein noch unbearbeitetes und erkenntnisreiches Forschungsfeld im Rahmen der Mediatisierung von Kunstwelten im Allgemeinen, und in Indien im Speziellen, dar.

Nicht nur Chopra, auch andere Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunst aus Indien kommunizierten in einer für mich neuen Art und Weise über Kunst, sodass ich in meinen Interviews mit Kunstakteur\*innen zum einen nach der Bedeutung der medialen Kunstkommunikation im Feld der indischen Kunst zu fragen begann, zum anderen lenkte ich meinen Blick auf Veränderungen der Kommunikation über zeitgenössische Kunst in Mumbai und Delhi. Auf unterschiedlichen Websites entdeckte ich ein offenes, wertendes, umgangssprachliches, sehr marktaffines und beratendes Schreiben von Sammler\*innen bzw. Käufer\*innen über zeitgenössische Kunst. Das *The Wall Art Mag*, ein Onlinemagazin, war ein Beispiel dafür, wie Kommunikation über zeitgenössische Kunst aussehen kann (Abb. 29).

Why, even cow dung is worth shit loads (sic!) of money.

On my part I have bought tears, hammers, nails, decayed trees, empty whisky bottles. All masquerading as art. Now while this is quite funny at one level, it is woefully worrying at another. I just believe that there is just too much art floating in the marketplace.

97 % of it is complete crap. On any given day, I receive text messages from at least four galleries across the country telling me about some show they are having. And more often than not, it's a show with some obscure talent in whom I am sure the gallery has seen SOME talent. So what if I haven't.

This occurrence does not suggest a thriving market. It suggests an unregulated market in which both the artists and the galleries are taking blindfolded punts. Barring the top ten artists as defined by a small-time builder posturing as a topflight collector, no one knows what good art is. And as an extension of that knowledge, what bad art is. Some, among those "top ten" artists are also beginning to stir shit and slap it on to canvases. Every one's taking a shot in the dark hoping the arrow may meet its mark. Indian art is at its lowest point. I apologise if I am ruining the party, but it is a fact.

We are witnessing a flood of fuckery. A situation pregnant with the most mediocre art. And galleries sitting in bath tubs waiting for their "Eureka moment". Think of it for a moment.

Barring say five artists do we really have any great artists in their 30s?

Nah!

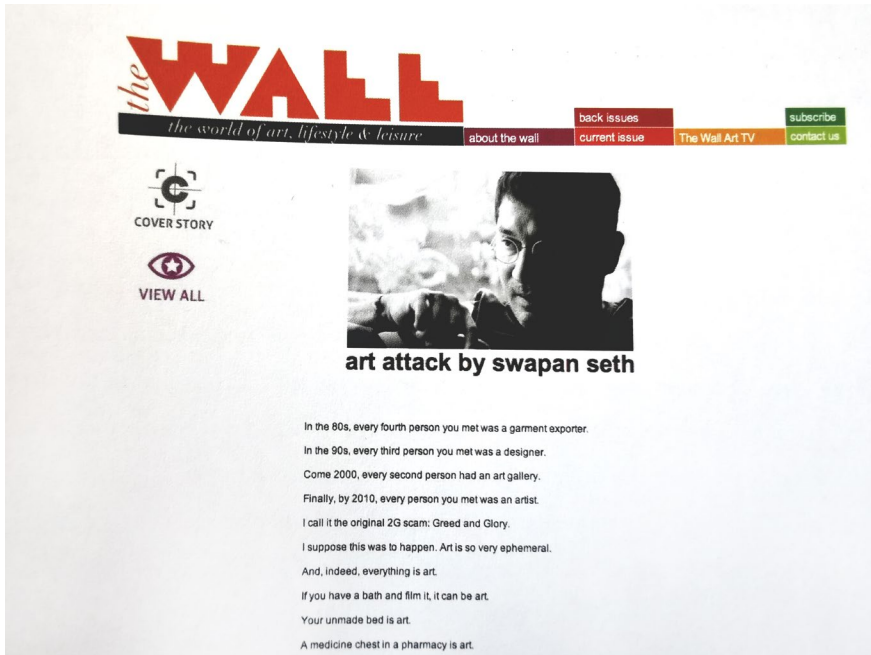
That does not say very much for both art and this country.

Where is our next roster of excellence?

The problem, I think is not the lack of talent but the sheer force and abundance of mediocrity that is enthusiastically embraced by gallerists. Gallerists are gatekeepers. It is their job to separate the wheat from the worthless. And I am afraid that barring some, none of them are doing their job.

Encouraging crap to show is not service to the artist. It is disservice to art. I really think we need to reduce the number of shows that galleries have. The future of Indian art will hinge on discouragement. Not encouragement. What is critical is not what to show. It's what not to show. A classic case of a No Show being a good show... (Seth 2012: o.S.)





**Abbildung 29.** The Wall Art Magazine, Blogbeitrag Swapan Seth (screenshot), 2012.  
 Quelle: Jamila Adeli, 2012.

Der Blogbeitrag verdeutlicht, welche Stimmung unter den Käufer\*innen zeitgenössischer Kunst im indischen Kunstfeld um das Jahr 2012 herrschte und welche Ansichten zum Wandel des Kunstfelds bestanden. Swapan Seth zählte zum Typus der neuen indischen Sammler\*innen. Er lebte in Delhi und war besonders während des Kunstbooms in Indien in der Kunstwelt aktiv. Als privater Kunstsammler interessierte er sich für zeitgenössische Kunst aus Südasien, die er mit dem Schwerpunkt „Medienkunst“ erwarb. Bis ins Jahr 2015 kommunizierte er seine Käufe regelmäßig auf Facebook, Twitter, plauderte darüber oder bezog temperamentvoll zu aktuellen Themen Stellung. Die IAF lud ihn 2011 als Sammler zu einem Symposium im Rahmen des *Speakers' Forum* ein, wo er über sein Herangehen an das Kunstsammeln sprach. Bei seinen medialen Auftritten kritisierte er die indischen Galerien immer wieder scharf: Sie stellten Mittelmäßigkeit aus, brächten sie auf den Markt – ein Phänomen, das nicht als blühender Kunstmarkt bezeichnet werden sollte, sondern als Unreguliertheit des Marktes und als ein Versagen der Galerien in ihrer Rolle als Gatekeeper (vgl. Zitat oben). Seth ging hier weit über Handlungsanweisungen zum Kunstsammeln hinaus. Er trat als Kritiker der Kunstszene auf, prangerte die Praktiken von Galerist\*innen an, sprach ihnen den verantwortungsvollen Umgang mit Kunstausstellungen

ab und hielt ihnen vor, sie nähmen ihre Aufgaben als Gatekeeper des Kunstmarktes nicht ernst genug. Auf Seths Praktiken des Kunstsammelns – manche sagten, er sammle z. B. Kunstwerke, die seine Kinder cool fänden (vgl. Audio-Transkript, CONTIGU 2010: 15) – reagierten einige Interviewpartner\*innen mit Aufregung und Unverständnis. Manche führten ihn als Beispiel für die wenigen nicht „echten“ Sammler\*innen an, die es in der zeitgenössischen Kunstwelt gebe und die aus einem Geltungsbedürfnis heraus sammelten (vgl. Audiotranskript, CONTIGU 2010: 15). Von diesen Käufer\*innen gebe es immer mehr. Ob über sein Facebook-Profil, in spezialisierten Onlinemagazinen oder bei seinen filmisch aufgezeichneten IAF-Rundgängen – Seth kommunizierte aus Leidenschaft zur zeitgenössischen Kunst und kommentierte scheinbar intuitiv und ungefiltert aktuelle Phänomene der Kunstwelt in Indien. Seine Äußerungen waren in einer Kunstwelt, deren öffentliche Diskurse zur zeitgenössischen Kunst erst entstanden, von Bedeutung, da sie beispielhaft für die beginnende öffentliche Meinungsbildung waren. Sie können als das gesehen werden, was Habermas als „Produktivkraft Kommunikation“ (Habermas 1990: 39) definierte.

Mit Blogbeiträgen wie diesen stellte Seth eine Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst im Kunstfeld her, da er nicht nur Inhalte kommunizierte, wie es die Kunstberichterstattung tut, sondern auch eine öffentliche Arena konstituierte, indem er seine Wahrnehmungen des Phänomens „Wandel der Kunstwelt in Indien“ kommunizierte (vgl. Habermas 1992: 436). Auch Blogs wie „By All Means Necessary“ von Johny ML, der sich selbst als „Delhi based art critic, writer, curator and translator“ (<http://johnyml.blogspot.com>) beschreibt, oder „Shoot First, Mumble Later“ von Girish Shanahe, dessen Selbstbeschreibung „Studied English literature. Reviewed films. Scripted a bit. Edited a magazine. Worked in a dotcom. Lectured on art. Wrote a column“ beinhaltet (<http://girishshahane.blogspot.com>), zählen zu den neuen kritischen Stimmen, die sich über zeitgenössische Kunst in Indien medial äußern. Im Gegensatz zu den *Art News* wurden hier jedoch keine Berichte über die neuesten oftmals kommerziellen Entwicklungen des Kunstmarktes gegeben, sondern es wurde versucht, eine eher kritische mediale Öffentlichkeit mittels subjektiver Stellungnahmen und Wahrnehmungen zu Phänomenen und Entwicklungen des Kunstfelds herzustellen.

Neben der berechtigten Kritik daran, wie sich mit dem Hype um zeitgenössische Kunst die Kommunikation darüber veränderte, ist jedoch auch zu beobachten, dass Journalist\*innen im Feld der Kunst in Indien die zeitgenössische Kunst wieder fundierter besprachen, um nicht nur die konsumierende Oberschicht Mumbais und Delhis zu erreichen. Als Beispiele dafür können das Online-Stadtmagazin *Mumbai Boss. Making Sense of the City* und die Wochenend-Kulturbeilage der *Times of India*, die *The Times of India Crest Edition*, gelten. Beide Magazine fokussierten auf Kultur im weitesten Sinne. Sie standen für eine inhaltlich anspruchsvolle Beschäftigung mit Ausstellungen, Künstler\*innen und

Kunstwerken in Mumbai, Delhi und anderen Kunstzentren Indiens. *Mumbai Boss* lieferte aktuelle und gut aufbereitete Informationen für Mumbaitees<sup>88</sup>, die sich für die neue Kultur, Kunst-, Film- und Modeszene in der Stadt interessierten. Wie die Gründerin von *Mumbai Boss* mir erzählte, habe für die Rubrik „Kunst“ die Idee bestanden, die Kunstwelt in Mumbai einem größeren Publikum zu öffnen. Kilachand gehörte zu denjenigen mobilen Akteur\*innen, die durch Studien- und Arbeitsaufenthalte in New York von der Idee zu einem Stadtmagazin für Mumbai inspiriert wurden, und die diese Idee bei ihrer Rückkehr umsetzte. Sie kommt aus einer wohlhabenden Familie aus Mumbai und studierte und arbeitete mehrere Jahre lang in den USA: „I had previously worked at NYMag.com, a life and culture magazine in New York... and when I returned to India, I decided to create something similar for Mumbai, in order to make sense of the city.“ (Kilachand 2010: 1)

Adressatin sei die aufstrebende urbane Mittelschicht gewesen, die zeitgenössische Kunst als Teilbereich ihrer sich rapide verändernden Alltagswelt sähe (vgl. Kilachand 2010: 2). Um Berührungängste zu reduzieren, kommunizierten die Autorinnen von *Mumbai Boss* zwar in einfach gehaltener Sprache, wenn sie über Kunst kommunizierten, aber sie recherchierten sehr aufwendig und fokussierten auf Kunstwerke und die Frage, warum die es wert seien, angesehen zu werden. *The Times of India Crest Edition* wurde im Oktober 2009 gegründet. Sie war die feuilletonistische Wochenendbeilage einer der wichtigsten Tageszeitungen Indiens. Ein Künstler aus Mumbai beschrieb sie als neuen und interessanten Ort der Kommunikation über zeitgenössische Kunst. Das Supplement sei eine gute Zeitung, die dem Potenzial nach globaler Standard sei. Sie komme nur am Samstag und müsse für sechs Rupien separat zur *Times of India* gekauft werden. Seiner Einschätzung nach wird *Crest* daher auch nicht von vielen gekauft (vgl. Audiotranskript, WHEELA 2010: 11).

Trotz des großen Interesses der zeitgenössischen Kunstwelt wurden die oben genannten Magazine nach drei bzw. vier Jahren Laufzeit eingestellt, was die Kunstakteur\*innen sehr bedauerten. Die Betreiber\*innen von *Mumbai Boss* nannten als Grund für die Absetzung des Online-Magazins eine persönliche Pause. Inzwischen ist jedoch bekannt, dass auch die Webseite von *Mumbai Boss* geschlossen und das Magazin damit eingestellt ist. *Crest Edition* wurde aus anderen Gründen eingestellt. In den Interviews wurde vermutet, dass sich das Magazin aus finanzieller Sicht für die *Times of India* nicht mehr lohnte. Dies bestätigte ein Zeitungsartikel, in dem darüber berichtet wurde, dass *Crest* aufgrund fehlender Abnehmer\*innen und Anzeigenkund\*innen, die diese Art von Journalismus bezahlen, eingestellt wurde.

---

88 Ausdruck für Einwohner Mumbais von Menschen, die in Mumbai leben.

The media group, which publishes The Times of India and The Economic Times, started Crest in October 2009. It was positioned as a weekend paper with long-form stories aimed at readers interested in in-depth reports on science, environment, lifestyle and politics.

A Times group executive, speaking on condition of anonymity, said cost was a big factor in the decision to close down Crest. The newspaper's print run, which peaked at 300,000 copies, is currently at 200,000. "For the Times group, 200,000 copies for all the editions of a paper was a small print run with disproportionate overheads. Besides, the company was using newsprint which cost 15% more than the regular newsprint," the person said.

The newspaper, which came out on Saturdays, also didn't get adequate advertising, said an advertising executive who didn't want to be identified. "The newspaper was more like a 'limited edition' product. There aren't too many consumers for that. And while it may have been serious reading it did not build brand value. Advertisers will not pay a premium for such a product," this person added. (Upadhyay 2013: o.S.)

Es wird deutlich, dass sich dadurch, dass es nicht genügend Anzeigenkund\*innen für einen solchen Journalismus gab, der Raum für Diskussionen über zeitgenössische Kunst in Indien auflöste. Die zitierten Aussagen des Mitarbeiters des *Crest Magazins* bestätigen die Wahrnehmung des Künstlers aus Mumbai, dass es keinen gesicherten Ort für die Kommunikation über zeitgenössische Kunst gebe. An diesem Beispiel zeigt sich deutlich, wie stark die Kunstkommunikation mit der Kommerzialisierung der indischen Gesellschaft bzw. der indischen Medienlandschaft verbunden ist.

### 5.4 Institutionalisation medialer Wissensräume für zeitgenössische Kunst

Trotz der Durchdringung einer kommerzialisierten Medienlogik existieren heute Räume, in denen Wissen über zeitgenössische Kunst produziert und institutionalisiert wird. Dies haben bereits die Analysen in [Kapitel 4](#) zur Biennale und Messe verdeutlicht. Doch nicht nur die IAF und die KMB schaffen neue Wissensräume für zeitgenössische Kunst, in denen aktuelle Praktiken mit einer translokalen Öffentlichkeit diskutiert und kontextualisiert werden. Viele neue Wissensräume sind mediale Räume. Etablierte und neu aufgelegte Fachmagazine, Zeitungsbeilagen oder Onlinemagazine und -archive konstituieren verstärkt Räume, in denen Wissen über Kunst produziert und präsentiert wird.

Auf die Frage, welche Magazine die befragten Akteur\*innen lasen oder momentan als bedeutsam für die zeitgenössische Kunstwelt in Indien befanden,

nannten diese zwei Fachmagazine: *Art India: The News Magazine*, kurz *Art India*, und das *TAKE on Art Magazine*. Ersteres wurde kurz vor der Jahrtausendwende gegründet, wird in Mumbai produziert und gilt als seriöses Fachmagazin. Das *TAKE on Art Magazine* erschien 2009 erstmals und wird in Delhi produziert. Beide Magazine sind englischsprachig, erscheinen sowohl in Indien als auch im Ausland und beschäftigen sich hauptsächlich mit Formen der Gegenwartskunst und den dazugehörigen Theorien, Diskursen und Praktiken. Beide Magazine positionieren sich als Orte des Wissens über zeitgenössische Kunst. Sie sehen es als ihre Aufgabe an, die zeitgenössische Kunstwelt in Indien und im Ausland über die neuesten Entwicklungen in der bildenden Kunst zu informieren und Stimmen abseits des Kunstmarktes hörbar zu machen. So stellt sich die *Art India* als „India’s premier art magazine“ vor, das seit über elf Jahren verantwortlich sei

for the promotion of a critical discourse around diverse art forms, activities and disciplines. As an important forum for discussing, interrogating and appreciating art practices, *Art India* has been responsible for giving a platform to artists and critics to engage in a mutually replenishing intellectual dialogue with each other. (Art India Art Magazine)

Da es keine staatliche Unterstützung einer marktunabhängigen, kunsttheoretischen bzw. kunsthistorischen Wissensproduktion zur zeitgenössischen Kunst gibt, sehen es die Herausgeber\*innen als eine ihrer Aufgaben an, eine intellektuelle, inhaltlich fundierte Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst zu bieten (vgl. Audiotranskript, STANGA 2010: 7). Jedoch müssen beide Magazine auch Leser\*innen gewinnen. STANGA beschreibt, wie herausfordernd dieser Spagat für sein Magazin ist:

What “Art India” is concerned, it is a walk between the journalistic and academic, a throughtrope of being a magazine and a pseudo pedagogic institution. ...we do not have great art courses in the country, we don’t have super art institutions in the country, many people learn a lot about art and different histories that come together to create an art practice through the pages of Art India. “Art India” really is an important pseudo pedagogical space. It’s a form that also teaches, I think. (Audiotranskript, STANGA 2010: 7)

Der Ausdruck „important pseudo pedagogic space“ im Zusammenhang mit der Funktionsweise der *Art India* zeigt, wie sehr der Herausgeber bemüht ist, seiner Leser\*innenschaft Wissen über Kunst zu vermitteln, und wie wichtig es ihm dabei zu sein scheint, die Kunstinteressierten dort abzuholen, wo sie stehen: Sie sind willens, sich mit zeitgenössischer Kunst auseinanderzusetzen, müssen sich aber auch das Verständnis aneignen, um der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst folgen zu können. In der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien

gibt es kaum institutionelle Räume, in denen Wissen um zeitgenössische Kunst vermittelt wird.<sup>89</sup>

Umso nachvollziehbarer ist es daher, dass die Inhalte der *Art India* so aufbereitet werden müssen, dass auch interessierte Laien sie verstehen. In einem persönlichen Gespräch mit dem Herausgeber der *Art India*, Abhay Sardesai, auf einer Veranstaltung im Jana Prvana Institute im November 2010 sprach ich diese Herausforderung an und erfuhr, dass dies ein enormer Balanceakt sei, denn das Magazin solle auch für professionelle Kunstakteur\*innen attraktiv bleiben. Während der Anstieg der Distributionszahlen und die wachsende Internationalität<sup>90</sup> der *Art India* den Balanceakt zwischen dem Anspruch des Fachpublikums und der Gewinnung einer interessierten neuen Laienleser\*innenschaft untermauert, zeigte sich für die befragten Akteur\*innen ein anderes Bild: Ihnen zufolge werde die *Art India* zwar gekauft, aber kaum aufmerksam gelesen. Auf die Frage nach dem Warum, gaben sie an, dass zum einen die Ausstellungsbesprechungen durch die dreimonatige Erscheinungsweise nicht mehr aktuell seien. Zum anderen beklagten sie, dass die Qualität der Artikel nicht hoch genug und der Blick zu sehr auf Indien gerichtet sei. Solche Aussagen verdeutlichen, wie schwer besagter Balanceakt für das *Art India News Magazin* war und ist.

Unabhängig von der Kritik der Akteur\*innen besitzt *Art India* Relevanz für das zeitgenössische Kunstfeld in Indien und Renommee in Fachkreisen. Ein Galerist aus Mumbai erzählte mir 2015 in einem persönlichen Gespräch, wie stolz er darauf sei, dass der Herausgeber der *Art India*, Abhay Sardesai, ihn in seiner Galerie besucht und ihn in der folgenden Ausgabe als neuen Galeristen der Mumbai-Kunstszene porträtiert habe. Damit habe er es als seriöser Neuzugang im zeitgenössischen Kunstfeld zumindest im Bereich der medialen Kommunikation über Kunst geschafft, gut sichtbar zu sein (vgl. Audiotranskript, SIDDI 2015: 2). Diese Aussage steht beispielhaft dafür, dass die *Art India* in den Zentren des indischen Kunstfelds hohes symbolisches und kulturelles Kapital besitzt.

Obwohl nur STANGA explizit den Begriff „pseudopädagogisch“ (siehe oben) als Kennzeichen von *Art India* benutzte, können damit auch andere Praktiken von Kunstakteur\*innen aus dem speziellen Kontext des indischen Kunstfelds bezeichnet werden. Wiederholt wurde im Zusammenhang mit der gegenwärtigen Produktion von Wissen über Kunst auf die spezifische Rolle von Galerien

---

89 Dazu zählen beispielsweise das Jana Prvana Institute oder die ausländischen Kulturinstitute wie die Alliance Francaise oder das Goethe Institut – Max Mueller Bhavan.

90 Trotz meiner Nachfrage zu konkreten Zahlen, die die anwachsende Internationalität des Magazins belegen könnten, bekam ich keinerlei quantitative Informationen dazu. Damit basiert meine Beobachtung auf eigener Wahrnehmung und der dazu befragter Gesprächspartner\*innen.

hingewiesen. Wie die Analyse der Interviews zeigt, haben Galerist\*innen tatsächlich ein besonderes Gewicht: Einerseits verkaufen sie Kunstwerke, andererseits sind ihre Galerien Orte, an denen zeitgenössische Kunst in ihrer Vielfalt überhaupt erst sichtbar und durch Wand- und Katalogtexte in den Kunstweltdiskursen kontextualisiert wird. Sie stellen Kunstwerke in den praxeologischen und theoretischen Kontext der Kunstwelt, sind jedoch als Instanz des Primärmarktes in erster Linie dem Verkauf von Kunstwerken verpflichtet. Da es in Indien jedoch nur ein sehr kleines, nichtkommerzielles institutionelles Gegengewicht zu kommerziellen Galerien gibt, nehmen einige wichtige kommerzielle Galerien diese pseudopädagogische Tätigkeit auf sich, um die Leerstelle zu füllen.

So kann erklärt werden, vor welchem Hintergrund eine zeitgenössische Galerie wie Latitude 28, die sich im Lado Sarai in Delhi – einem neu entstandenen Kunstareal – befindet, seit 2009 ein eigenes Kunstmagazin herausgibt und finanziert: *TAKE on Art*. Es ist so erfolgreich, dass es inzwischen der *Art India* Konkurrenz macht. Auch *TAKE on Art* ist Kritik ausgesetzt, wie die Interviewanalyse zeigt. Denn seine enge Bindung an Latitude 28 kritisierten die Akteur\*innen als zu marktgebunden. *TAKE on Art* ist das zweite Printmagazin, das die Akteur\*innen und das Kunstpublikum in der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien lesen. Ein Blick auf seine Website zeigt, wie schnell sich das damals noch als lokale Galeriepublikation deklarierte Heft entwickelte und wie präzise es sich heute im aktuellen Diskurs positioniert:

*TAKE on Art* is a biannual art journal published from New Delhi since 2009, comprehensively covering reports and critiques on art and cultural events globally from a South Asian perspective. *TAKE* maintains a critical approach towards discourses on art through curated issues. Previous issues have interrogated themes such as the Sacred, Writing, Residency, Photography, Sculpture, Collectors, Biennale, Design, Market, Curation, Gallery and Modern, situating developments in these areas within the contemporary understanding of art.

*TAKE's* commitment to critical writing extends to nurturing and publishing emerging art critics in the region alongside contributions from leading writers and critics elsewhere. For almost a decade, *TAKE* has been building alternative art histories for the region, situating texts on forgotten discourses and artists within the established cannon. (*TAKE on Art Magazine*)

Bemerkenswert an der Selbstdarstellung des Magazins ist zum einen, wie es sich in den Kontext der globalen zeitgenössischen Kunstwelt einordnet. Mit „covering reports and critiques on art and cultural events globally from a South Asian perspective“ trifft es die neue Ausrichtung des zeitgenössischen globalen Kunstdiskurses, der sich für eine postglobale Perspektive auf das globale Geschehen einsetzt und regionalisierte bzw. translokale Zugänge favorisiert. In dieser diskursiven Ausrichtung nimmt das Magazin vom nationalen Charakter einer Kunstwelt Abstand. Zum anderen zeigt das Zitat, dass sich *TAKE on Art* der

Aufgabe verschrieben hat, junge aufstrebende Kunstkritiker\*innen aus Südasien mit Publikationsmöglichkeiten zu fördern und darüber hinaus auch Sorge dafür zu tragen, dass „alternative art histories for the region“ und in Vergessenheit geratene Diskurse und Künstler\*innen einen Ort bekommen, an dem sie sich sichtbar entfalten und institutionalisiert werden können.

Trotz der Notwendigkeit eines institutionellen Gegengewichts zum Kunstmarkt wurde der Umstand, dass *TAKE on Art* ein von einer Galerie finanziertes und herausgegebenes Kunstmagazin ist, in meinen Interviews und persönlichen Gesprächen durchaus auch kritisch beäugt. Allerdings wurde das Magazin der spezifisch indischen Kunstfeldsituation und dessen institutioneller Leerstelle zugeordnet. Dass das Magazin in einer Reihe mit lokalen und internationalen Publikationen zur zeitgenössischen Kunstproduktion in Indien steht, zeugt jedoch von dessen Akzeptanz im Kunstfeld. Die Ausgaben zeigen, dass sich Texte und Diskurse am Puls der Zeit orientieren und das Magazin somit eine inhaltliche Bereicherung für das Lesepublikum der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien darstellt. Da es sonst kaum Publikationen gibt, die sich mit zeitgenössischer Kunst ohne den Fokus Kunstmarkt beschäftigen, füllt *TAKE on Art* eine Lücke im Bildungsangebot zur zeitgenössischen Kunst – auch wenn die Herausgeberin eine Galerie betreibt.

Ein weiteres Beispiel für die Verlagerung von Galerietätigkeiten auf die Publikation eines pseudopädagogischen, wissensproduzierenden und -vermittelnden Magazins zur zeitgenössischen Kunst ist die alteingesessene Vadehra Art Gallery. Bereits 1996 begann sie ihre publizistische Tätigkeit. Schon damals sahen die Galeristen die Notwendigkeit „for adequate documentation, critical writing, and quality reproduction of images“ (Vadehra Art) in der indischen Kunstwelt. Sie stellen ihre Tätigkeit wie folgt vor:

In the last two decades the gallery has published 10 books and hundreds of illustrated exhibition catalogues and artists' monographs, in addition to coffee table books, picture books for children, and even an art directory. In 2010 VAG entered into collaboration with the international publishing house Prestel to produce monographs on Indian artists. (Vadehra Art)

2006 initiierte die Galerie eine unabhängige, gemeinnützige Stiftung, die *Foundation of Indian Contemporary Art* (FICA), die sich der Aufgabe widmete, die bildende Kunst einem breiten Publikum zu öffnen, Dialoge zwischen Künstler\*innen zu etablieren und mit Publikationen einen künstlerisch-theoretischen Diskurs zu unterstützen. So entstand 2008 der Lese- und Studiersaal *Reading Room* der FICA. Der Saal ist dafür konzipiert, Studierenden, Sammler\*innen und Kunstinteressierten die Möglichkeit zu geben, sich zu moderner und zeitgenössischer Kunst weiterzubilden. Dazu wird unentgeltlich „a collection of publications on Indian and international art and artists, including exhibition, auction and



art fair catalogues, journals, and magazines“ (Vadehra Art: o. A.) bereitgestellt, die im Buchladen der Vadehra Galerie, dem *Vadehra Art Gallery Book I Store*, öffentlich auch gekauft werden können.

Der Ort ist nicht nur einer der wenigen Buchläden für moderne und zeitgenössische Kunst in Indien, sondern hier wird deutlich, dass die Galerie sich auch als Institution gibt: Neben ausstellungsbegleitenden Katalogen publiziert sie Bücher zur zeitgenössischen Kunst und kooperiert seit 2010 im Segment der Künstlermonografien mit dem renommierten internationalen Kunstverlag Prestel. Mit diesem breiten und internationalen Angebot stach die Galerie in der Kunstwelt in Delhi schnell hervor. Das Beispiel zeigt, wie die Marktinstitutionen und mediale Kunstkommunikation durch Printmagazine versuchen, kulturelles und schlussendlich auch symbolisches Kapital zu produzieren: Sie stellen physische und Gedankenräume her, in denen Kunst aus vielen Perspektiven und in ihrer Funktion für die Gesellschaft betrachtet werden kann. Detaillierte Aussagen dazu, wie intensiv ein Leseraum oder ein Buchladen wie der *Vadehra Art Gallery Book I Store* genutzt werden, wären in diesem Zusammenhang interessant. Leider liegen dazu weder aus meiner Forschung noch aus der anderer aktuelle Daten vor. Ebenso stehen verlässliche Daten zur Abonnent\*innen- und Leser\*innenzahl von Kunstmagazinen aus.

Im Zusammenhang mit dem Aufbau von und den Praktiken in der Galerie- und Museumsszene in Delhi und Mumbai (siehe [Kapitel 3](#)) verwenden die Akteur\*innen die Begriffe „museum culture“ und „art culture“. Beim Thema mediale Kommunikation über Kunst verwenden sie den Begriff „reading culture“. Aus den Interviews und Gesprächen mit den Akteur\*innen in Mumbai und Delhi lassen sich erste allgemeine Aussagen über die Wahrnehmungen der eigenen Reading Culture ableiten. Das Ergebnis der Interviewanalyse deutet an, dass diese Kultur im Kunstfeld in Indien schwach ausgeprägt ist – eine Feststellung, die jedoch immer wieder durch den Vergleich mit dem Westen geäußert wird. Zunächst wird deutlich, dass das Interesse der Akteur\*innen, sich inhaltlich – sei es kunstgeschichtlich oder -theoretisch – und intellektuell mit Kunst auseinanderzusetzen, eher gering ist. Weiterhin zeigt sich, dass das Publikum für zeitgenössische Kunst und die Kunstakteur\*innen selbst – also Galerist\*innen, Künstler\*innen oder Sammler\*innen – nicht bereit sind, viel Geld für Kunstpublikationen auszugeben.

Auch hier wird wiederum auf die gegenteilige Praxis im Westen verwiesen, wie ein Gespräch mit einer Galeristin aus Delhi über das Publizieren von Kunstkatalogen, Büchern und Magazinen verdeutlicht. Darin zeigte sie nicht nur ihr Verständnis von Lesekultur, sondern auch, wie im Galeriealltag über das Bezahlen von Publikationen verhandelt wird: Auf meine Frage, warum die Kunsthistoriker\*innen und -kritiker\*innen im Kunstfeld in Indien so wenig publizierten, antwortete sie sehr bestimmt, dass es einfach niemanden gebe, der diese Art

von Texten publizieren möchte (vgl. BIDE LL 2010: 13). Indien sei keine „reading culture“, und „Indians“ würden auch nicht gerne für solche Texte zahlen (vgl. BIDE LL 2010: 16).

Am Beispiel einer ihrer aktuellen Ausstellungspublikationen macht sie fest, dass ihr Publikum erwarte, diese nach dem Ausstellungsbesuch kostenlos überreicht zu bekommen. 200 Rupien sei ihnen dafür zu teuer. Sie fügte hinzu, dass die meisten Galerien in Indien für Ausstellungspublikationen kein Geld nähmen. Diejenigen Kunstakteur\*innen jedoch, die „trained in the western culture“ seien, würden stets anbieten, für eine Publikation auch zu zahlen. Dies machte sie am Beispiel eines Kunstakteurs fest, dessen Einstellung von dem Habitus der westlichen Kunstwelten in London und New York geprägt sei. Obwohl er ein neu erschienenes Magazin als Geschenk angeboten bekommen habe, habe er darauf bestanden, es zu bezahlen. Die Galeristin schrieb ihm diese Einstellung aufgrund ihrer beruflichen Erfahrungen in London und New York zu und lobte, dass er den Anstand besitze, die Publikation zu bezahlen. Diese Haltung kontrastierte sie mit einer anderen Galeriebesucherin, die mit ihr um den Preis für eine ältere Publikation habe feilschen wollen und eingefordert habe, die neuesten Publikationen als Geschenk geschickt zu bekommen (vgl. BIDE LL 2010: 14). Damit bewertet die Galeristin den unterschiedlichen Habitus zweier Kunstakteur\*innen, von denen sie den einen durch seine Ausbildung in der zeitgenössischen Kunst innerhalb der „Western culture“ mehr respektiert als die andere, deren Aussagen sie durch Heben der Stimme und einen überzogenen indischen Akzent nachahmt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt wurde im Gespräch mit der Galeristin deutlich: die Schwierigkeiten, die bei der Produktion von Publikationen zur zeitgenössischen Kunst im Kunstfeld in Indien auftreten. Zu Beginn drehte sich das Gespräch um die Frage, warum Theoretiker\*innen und Kunsthistoriker\*innen, die seit längerem über zeitgenössische Kunst schreiben, ihre wertvollen und für den Kunstdiskurs dringend benötigten Essays und Aufsätze nicht gesammelt publizieren. Die Antwort der Galeristin auf meine Frage zielte auf die große Leerstelle im Bereich der Kunstpublikationen ab: weil solche Texte von niemandem verlegt werden wollen (vgl. BIDE LL 2010: 13). Dies liegt sicherlich nicht nur daran, dass es kaum spezialisierte Verlage und kaum finanzielle Förderung für Bücher über zeitgenössische Kunst gab und gibt, sondern auch daran, dass kaum eine ausdifferenzierte Infrastruktur für die Produktion von Kunstbüchern besteht. Aus eigener Erfahrung im Bereich der Kunst katalogproduktion mit Galerie Isa kann ich berichten, dass es 2010 nur wenige Akteur\*innen in Mumbai gab, die Erfahrung mit der Kunstbuchproduktion hatten, da dies bislang keine gängige Praxis für Galerien war. Nur zwei professionelle Druckereien hatten sich auf Kunstbuchdruck spezialisiert. Bei meiner Katalogproduktion erlebte ich, dass die Arbeit mit nicht spezialisierten Druckereien extrem zeitaufwendig und teilweise mühsam war. Zeitaufwendig, weil große Druckdaten auf DVD und

persönlich weitergegeben werden mussten, was im Verkehr in Mumbai sehr zeitraubend ist. Mühsam, weil erst in einem langwierigen Prozess eine hochwertige Buchdeckel- und Seitenbindung entstand. Auch die Anlieferung und Lagerung der hochwertig und für viel Geld produzierten Bücher und Kataloge war oft nicht optimal.

Um das Jahr 2010 entstanden als Reaktion auf den Boom der zeitgenössischen Kunst aus Indien neue mediale Institutionen, d.h. Räume für Kunst, in denen systematisch aufgearbeitet wurde, was sich seit 1990 innerhalb der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien ereignet hatte. In diesem Zuge wurden Projekte und Publikationen initiiert, die sich mit der Kommunikation über Kunst und speziell mit der Kunstkritik in Indien beschäftigten. Das in Hongkong ansässige *Asia Art Archive* (<https://aaa.org.hk/>) mit diversen Digitalisierungsprojekten spielte eine federführende Rolle bei der Rekonstruktion von Kunst(kritik) bewegungen – nicht nur in Indien. Als eine der ersten Institutionen trug das *Asia Art Archive* Publikationen und unterschiedliche Schriften zur Kunstkritik und Kommunikation über Kunst sowie zeitgenössische Ausstellungspraktiken zusammen, um diese zu archivieren und zu kontextualisieren (vgl. „Mapping the field of Indian art criticism: post-independence“ [Shivadas 2011], Geeta Kapur and Vivan Sundaram Archive).

Den Recherche- und Digitalisierungsprojekten des *Asia Art Archive* folgten weitere digitale Archive. Hier ist vor allem das privat organisierte Onlinearchiv *Critical Collective* ([www.criticalcollective.in](http://www.criticalcollective.in)) hervorzuheben, das 2011 von der Kuratorin und Kunstkritikerin Gayatri Sinha mit dem Ziel „building knowledge in the arts in India“ (Critical Collective o.S.), gegründet wurde. *Critical Collective* sammelt und veröffentlicht akademische und essayistische Texte diverser Genres zur modernen und zeitgenössischen Kunst in Indien gegen Entgelt.

In der Kategorie „About us“ wird die Leerstelle angesprochen, die durch fehlende Unterstützung des Staates und die wenigen wissensproduzierenden Publikationen zur Kunst entstanden ist: „This website is intended to fill in the lacuna caused by an absence of publishing in the arts, a lack of reprints and a shortage of institutional infrastructure to support knowledge in the domain of the arts.“ (Critical Collective) Zurückgeführt wird die Leerstelle auf fehlende Publikationen zur zeitgenössischen Kunst, auf den Mangel an neu aufgelegter alter Literatur zur Kunst und auf die Abwesenheit des Staates in der kunstbezogenen Wissensproduktion. Diese Gründe bestätigten, was ich zu Beginn der Forschung im Feld und von den Akteur\*innen erfuhr: Als Forscherin zur zeitgenössischen Kunst in Indien konnte ich kaum aktuelle Literatur zur zeitgenössischen Kunstwelt und ihren Diskursen finden. Fand ich Literatur zur Moderne, war sie nur schwer zugänglich. Um mich über aktuelle Diskurse und die jüngste Geschichte der Kunst aus Indien zu informieren, wandte ich mich bei meinen ersten Forschungsaufenthalten an die Bibliothek der School of Arts and Aesthetics

an der JNU in Delhi, wurde aber sehr viel schneller und unbürokratischer in den Bücherregalen der kommerziellen Galerien in Mumbai und Delhi fündig – die Werke dort waren sogar aktueller.

Der oben zitierte About-us-Text von *Critical Collective* beschreibt, wie dringlich eine neue Art der Wissensproduktion für die Kunstwelt in Indien ist, da im Gegensatz zu vorangehenden Perioden der indischen Kunstgeschichte über die visuellen Künste der Gegenwart eine Wissenslücke herrscht, die bislang noch nicht für die Öffentlichkeit gefüllt wurde.<sup>91</sup> Weiterhin ist es Aufgabe von *Critical Collective*, eine Plattform für die Begegnung mit neuen Medienformaten der Kunst, der Fotografie und der Videokunst zu sein, die bis dato in Texten noch sehr unterrepräsentiert sind:

The website (...) is based on the need for concerted editing and preservation of writing on the visual arts in India. The website also designed to address different categories which have virtually no significant writing at present, such as lens based practices, video and photography. As repositories holding rare books on art shrink, there is a real concern around the loss of knowledge in the domain of the arts. This is underscored by the fact that the departments in the arts and humanities are increasing rapidly. (Critical Collective o.S.)

Im Allgemeinen gehe es *Critical Collective* darum, gegen den Verlust von Wissen über die Kunst zu steuern. Dass dies mittels einer Onlinestrategie erfolgt, kann als Hinweis gesehen werden, dass sich die neuen Räume und Strukturen der zeitgenössischen Kunstwelten in Indien vermehrt in den virtuellen Bereich verlagern.

Dass Organisationen und Institutionen Online- und Offlinearchive aufbauen, um die Geschichte der Kunst in Indien aufzubewahren, gibt der Dokumentation von Kunstereignissen und -entwicklungen eine neue Bedeutung, da ihnen symbolisches Kapital verliehen wird. Gab es bis zu den 2000er Jahren nur wenige Bestrebungen, Wissen über die Kunstwelt in Indien zu sammeln, aufzuarbeiten, miteinander zu verbinden und der breiten Öffentlichkeit (auch außerhalb Indiens) zugänglich zu machen, wird mit Beginn des 21. Jahrhunderts eine große Veränderung erkennbar: Die Produktion von Wissen über Kunst und die Kommunikation über Kunst – sei es durch *Art News*, Blogs oder durch

---

91 Vgl. Critical Collective: „Although India can boast of a history of outstanding Indological research and publication from the early 19th century, the present scenario in writing on the visual arts is bleak. Major texts on Indian art history, aesthetics, iconography, modern and contemporary art lapse from the public sphere once they are out of print. Very few new studies or anthologies are commissioned. The website, [criticalcollective.in](http://criticalcollective.in), is based on the need for concerted editing and preservation of writing on the visual arts in India.“

Archive – stieg im Zuge der jüngsten Ausdifferenzierung der Kunstwelten in Indien stark an und bereitet eine Historisierung der Geschichte der zeitgenössischen Kunst in Indien vor.

### **5.5 Kunstkritik und *Art News* im Kontext der Aufmerksamkeitsökonomie**

Im September 2010 fand an der School of Arts and Aesthetics in Delhi die Konferenz „The Figure of the Curator“ statt, an der auch ich als Zuhörer\*in teilnahm. In einem der namhaft besetzten Panels kam es zu einer Bestandsaufnahme der aktuellen Situation der Kunstkritik in Indien, die sich mit der Kommunikation über zeitgenössische Kunst in Indien auseinandersetzte:

The panelists Kavita Singh and Abhay Sardesai variously labeled current art criticism as extravagant, adjective-laden utterances produced in close proximity to artists, which in some cases threatened to over-interpret the art works. As the final speaker Geeta Kapur, while also acknowledging the crisis, set the record straight on one crucial matter – that the lineages of critical writing have always been weak in India in contrast to its energetic art production. The present globalized art market with its homogenizing art discourse, its diverse audiences, its high speed demands and tailor-made roles for art writing, art works and artists from ‘other’ contexts, have only added other dimensions to an older problem – that of an underdeveloped critical discourse on art. (Shivadas 2011: 5)

Die zeitgenössische Kunstkritik wird als marktkonform und marktunterstützend beschrieben. Geeta Kapur, die renommierteste Kunstkritikerin und Kuratorin des Landes, beschreibt die Kunstkritik als einen schwach ausgeprägten Diskurs, der bereits seit ihren Anfängen in der Moderne als „underdeveloped“ zu betrachten sei (vgl. Shivadas 2011: 5). Ihre These wurde mit allgemeiner Zustimmung aufgenommen, und dem Appell, dass die Kunstkritik zu institutionalisieren sei, um sie zu stärken. Auch auf dieser Konferenz wurde deutlich, wie sehr sich die Teilnehmer\*innen eine staatliche oder zumindest institutionalisierte Unterstützung und Förderung der Kunstkritik wünschen.

In ihrem Recherchebericht zu Überblick und Wandel der Kunstkritik seit Indiens Unabhängigkeit (Shivadas 2011) legt Shivadas ein Mapping zur Entwicklung der Kunstkritik anhand der Portraitierung und inhaltlichen Einordnung von W G Archer, Richard Bartholomew, J Swaminathan, Geeta Kapur und Ranjit Hoskote vor. Dabei wird deutlich, dass sich die Auseinandersetzungen mit verschiedenen Kunstströmungen aus unterschiedlichsten Richtungen stets im Kontext gleichbleibender Themenfelder bewegen: „national, modern, tradition and global/international which is constantly being recalibrated by each generation

to define the place of the artist and her / his cultural production.“ (Shivadas 2011: 61) Sie attestiert, dass diese Themen wiederholt im Dilemma des postkolonialen Kontextes feststecken und davon ausgehend bedeutet werden (vgl. Shivadas 2011: 61).

In Referenz auf ihre eigenen Erfahrungen als Kunstkritikerin deutet die Autorin an, dass Postkolonialisierung als thematische Klammer der indischen Kunstkritik im Zuge des Kunstmarktbooms zur zeitgenössischen Kunst aus Indien keine dominante Stellung mehr einnimmt. Ebenso wie die Kunstvermittler\*innen, mit denen ich zum neuen Kontext des Globalen gesprochen habe, empfindet Shivadas die aktuelle Kunstwelt als einen posthistorischen Raum, der stark von ökonomisierenden Prozessen durchzogen ist. Auch sie beschreibt ihn als einen Freiraum, in dem sie sich mit ihren Praktiken neu positionieren muss und in dem es ihr aufgrund fehlender Infrastruktur schwerfällt, an bestehende und sich entwickelnde Diskurse anzuschließen. Damit knüpfen ihre Beobachtungen an die in [Kapitel 3](#) dargelegten Schilderungen bzgl. des durch Globalisierung neu entstandenen künstlerischen Freiraums an, der hier auch auf Ebene der medialen Kommunikation über Kunst erfahren wird:

Perhaps this sense of lack has another resonance for my generation. Our feeling of being in a post-historical moment, of navigating through a void, is tied to the dilemmas of an art writer working in the context of the post-nineties art world where critics are pushed into the role of professionals operating within the art market. We work with compressed time and feel the pressure to produce hagiographic texts without any kind of institutional support for research.

I realize that this is a sentiment the older generations do not necessarily share; one can see a sense of connect they have with available material. Sheikh, for example, spoke of his self-initiated project of visiting the libraries in Baroda and making extensive bibliographies for his students or the building of the archives at the Art History Department at Faculty of Fine Arts, Baroda by Ratan Parimoo and Sheikh and making everything as publicly accessible as possible. (Shivadas 2011: 6)

2015 wurde das Thema Kunstkritik erneut aufgegriffen, diesmal im *Speakers' Forum* der India Art Fair unter dem Titel *Writing Arts: Conflicts and Collaborations*. Der Tenor hatte sich kaum verändert, auch hier wurde von der Dominanz des Kunstmarkts gesprochen, der die Kunstkritik immer stärker in Richtung *Art News*, also der Berichterstattung über Kunst, drängt. Dabei wurde beleuchtet, dass sich aufgrund der Attraktivität des Gehaltes für *Art News* in Kunst- und Lifestyle-Magazinen auch die Grenzen zwischen den Professionen von Kunstkritiker\*in, Kurator\*in und Künstler\*in verschoben haben und lamentiert, dass sich die Räume für Kunstkritik von Jahr zu Jahr drastisch verringerten.

Die Beobachtung, dass die kritische und unabhängige inhaltliche Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst seit den 1990er Jahren immer schwächer

wird, teilen auch meine befragten Interviewpartner\*innen. Sie problematisieren, dass aufgrund der fehlenden staatlichen Unterstützung bei der Produktion von Wissen über Kunst keine kunsthistorischen oder allgemein akademischen Texte zur zeitgenössischen Kunst produziert würden, in denen die Entwicklungen der letzten Jahre eingeordnet würden und durch die eine Wissensgrundlage für die nächsten Generationen Kunstschaffender entstehe.

Wie [Kapitel 3](#) zeigt, erachten alle befragten Akteur\*innen Globalisierung als Motor des Wandels ihrer Lebens- und Arbeitswelt<sup>92</sup>: Sie sei der Grund für die neue Präsenz zeitgenössischer Kunst aus Indien in den renommierten Institutionen und für die Partizipation von Künstler\*innen und Galerist\*innen im internationalen Ausstellungscircuit. In den Interviews und Gesprächen verknüpfen sie den Wandel ihrer Arbeitswelt insbesondere mit dem Wandel der medialen Kommunikation über zeitgenössische Kunst. Ihrer Wahrnehmung nach berichten seit 2010 sehr viel mehr unterschiedliche Medien sehr viel öfter über zeitgenössische Kunst als zuvor. Weiterhin beschreiben sie, wie stark sich die Inhalte der medialen Berichterstattung über Kunst von der Kunstkritik der 1980er und 1990er Jahren unterscheiden.

Die Akteur\*innen sind sich einig, dass die Diskurse über die Kunst der Moderne bis zu den 1990er Jahren intellektuell und inhaltlich gehaltvoll waren – was auf die aktuelle mediale Kunstkommunikation nicht mehr zutrefte. Einer von ihnen, ein Künstler, beschreibt diese Entwicklung wie folgt:

The media was a far more intelligent organism when the art world was smaller the media has grown in inverse proportion to the art world as it has completely dumbed down. Earlier, art had a secure space, a full art page. The length (of articles) has come down tremendously, written by infants who are just coming out of college. And there were fantastic writers in the 80s, 60s and 70s as well.

Then, the Times of India had dedicated writers, art world members, whereas now, it is covered by the outside, there is an outside perspective on the arts. The global dumbing down of the media itself is one of the reason. Poor journalism is what people want, this is especially relevant in India! Media doesn't produce anything, it only portrays a notion of the art world to people. But the art world is not art. The media covers celebrities, markets, not the art practice. (Audiotranskript, WHEELA 2010: 10–11)

Dieses Zitat steht stellvertretend für die Aussagen anderer Akteur\*innen zur Rolle der medialen Kommunikation über Kunst. Die Kommunikation über

---

92 Obwohl sie in ihren biografischen Textpassagen oft darüber sprechen, wie sich ihre Lebenswelt in Abgrenzung zur Arbeitswelt wandelte, klammere ich eine explizite Analyse dazu aus Platzgründen aus.

zeitgenössische Kunst und ihre Praktiken wurde vor dem Hype um den indischen Kunstmarkt als viel intelligenter und näher an den Kunstwerken wahrgenommen. Als Beispiel dafür wird das Fachmagazin *Journal of Arts and Ideas* genannt, das 1982 von einer linksgerichteten Gruppe Kulturschaffender gegründet und bis 1999 herausgegeben wurde. Das Magazin beschäftigte sich vorrangig mit der Theoretisierung von kulturellen Praktiken und zielte darauf ab, ein Verständnis der Interdisziplinarität diverser Kulturformen zu formen (vgl. Shivadas 2011: o. S.).<sup>93</sup> Im *Journal of Arts and Ideas*, wie auch in Tageszeitungen wie beispielsweise der *Times of India* gab es einen geschützten Raum und genug Platz für die Beschäftigung mit bildender oder auch darstellender Kunst. Auch damals gab es bereits Stimmen wie die von KG Subramanyan, die Kunstkritiker\*innen als „non specialists“ sahen und sie wie folgt charakterisierten: „a lack of background of scholarship or aesthetic sensibility, lack of criteria for judgment, lack of perspective on the complete scene in the country and feudal allegiance to particular sets of artists“ (Shivadas 2011: 4). Während jedoch hier die Kritik auf die Kompetenz der Kritiker\*innen abzielt, beziehen sich die befragten Interview- und Gesprächspartner\*innen mit ihren kritischen Äußerungen insbesondere auf die gegenwärtige Funktionsweise der Medien. Die mediale Kommunikation über Kunst in der Gegenwart dagegen sei vor allem Ergebnis einer sich wandelnden Medienlogik, nämlich der Trivialisierung durch Kommerzialisierung (vgl. Audio-Transkript, WHEELA 2010: 10–11). Diese Entwicklung ziehe Autor\*innen an, die keine engere Bindung zur Kunstwelt haben, sondern eher dem Lifestyle oder dem Investment-Segment eines Mediums angehören. Dadurch habe die Qualität der Texte über Kunst stark nachgelassen und sich an die neue Medienlogik angepasst.

Waren Kunstkritiker\*innen zumindest innerhalb der westlichen Kunstzentren bis 1990 entweder ausgebildete Kunsthistoriker\*innen, Literaturwissenschaftler\*innen oder Schriftsteller\*innen, und zuständig für Werkinterpretation und Kunsttheorie, so hat sich dies mit der Verbreitung von bildender Kunst in der Gesellschaft maßgeblich verändert. Gegenwärtig sind es die Journalist\*innen, die für Neuigkeiten im Feld der Kunst und dem Kunstmarkt zuständig sind (vgl. Vogel 2013b: o. S.). Kunst und Markt sind in Bezug auf ihre Kommunikation enger zusammengewachsen, was jedoch nicht zur Folge haben muss, dass keine Kunstkritik mehr möglich ist, sondern dass Kunstkritik auch die Veränderungen der Kunstwelt durch den Markt mit in die Analyse einbezieht (vgl. Vogel 2013b: o. S.).

---

93 Die Kunstkritikerin Geeta Kapur war eine der bekanntesten Autor\*innen und Herausgeber\*innen des Magazins. Sie publizierte darin unter anderem Artikel, die später in ihrem einflussreichen Buch „When was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice in India“ (2000) gesammelt veröffentlicht wurden.



Gerade um das Jahr 2010 dominierten die *Art News* in Mumbai und Delhi und verbreiteten in Tageszeitungen wie *The Hindustan Times*, *Indian Express*, oder *The Times of India*, oder auch in den neuen Hochglanzmagazinen, die zu dieser Zeit in den urbanen Zentren Indiens in immer stärkerer Auflagenzahl zu sehen waren, aktuelle Informationen über Kunstwerke und Ausstellungen. Dazu zählten beispielsweise *Vogue India*, *Luxpresso* oder *Harpers Bazaar*. Darin fanden sich Porträts über und Interviews mit Kunstsammler\*innen in Indien, die ihre Kunstwerke, ihre Inneneinrichtung und ihren Lebensstil vorstellten.

Mit dem Auftauchen von Kunst in den Tageszeitungen und Hochglanzmagazinen wird deutlich, dass moderne und zeitgenössische Kunst nicht nur für den Kunstmarkt in Indien bedeutend geworden war, sondern auch für Teile der indischen Gesellschaft, hier insbesondere für Celebrities und die obere Mittelschicht und Oberschicht Indiens. Kunst wurde nicht mehr nur einem kleinen elitären und intellektuellen Zirkel medial vermittelt, sondern durch *Art News* in Tageszeitungen und Lifestyle-Magazinen auch als neues soziales und kulturelles Phänomen wahrgenommen.

Das Anwachsen von Print- und Onlinepublikationen zu Kunst und Lifestyle sowie die neue markt- und celebrity-fokussierte Kommunikation sind Indizien dafür, dass sich der mediale und soziale Wandel des Kunstfelds in Indien in der Entstehung einer neuen Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst manifestierte. In Interviews und persönlichen Gesprächen verweisen die Kunstakteur\*innen immer wieder darauf, wie sehr sich der Journalismus seit der Liberalisierung verändert habe. Als Hauptkritikpunkt nennen sie die Ausweitung des *Paid Journalism* als gängige und bekannte Praxis der Tagespresse.<sup>94</sup>

Bezahlter Journalismus ist auch als Unternehmensjournalismus bekannt; er verdrängt immer mehr den kritischen, unabhängigen Journalismus – nicht nur in Indien, sondern in vielen Teilen der Welt. Die Akteur\*innen unterscheiden dabei zwischen Inhalten der Berichterstattung. Während sie die politische Berichterstattung eher hochwertig finden, bewerten sie die Qualität der Berichterstattung über zeitgenössische Kunst negativ. Sie sind sich einig, dass es nur wenige Kritiker\*innen und Autor\*innen gebe, die sich fundiert mit zeitgenössischer Kunst beschäftigten und gleichzeitig ansprechend und verständlich darüber schreiben könnten.<sup>95</sup> Dass Kritiker\*innen und Autor\*innen zur zeitgenössischen Kunst nicht ausreichend in ihrem Thema (aus-)gebildet seien, nennen und kritisieren

---

94 Vgl. Interviews und Gespräche mit SKADEL, BANDRALF, CONTIGU, DORSA und MULKER.

95 Vgl. dazu SKADEL, STANGA, SHOMU, CALDAME, BANDRALF, BOMTATA, BIDELE, LONJA, CONTIGU, WHEELA und BERTA.

die Akteur\*innen einstimmig und bezeichnen dies als institutionelles Problem: Nicht nur die fehlenden kunsthistorischen Ausbildungsstätten seien dafür verantwortlich, sondern auch das daraus resultierende Phänomen der sogenannten Bindestrich-Professionen wie *critic-gallerist* oder *artist-curator*. Gemeint ist die Überlappung von Tätigkeiten einer Person, bei der sehr unterschiedliche Handlungsfelder aufeinandertreffen, woraus Interessenskonflikte entstehen können.

Ein Akteur führt hier als Beispiel das indische Kunstmagazin *TAKE on Art* an. Es wird von einer Galerie für zeitgenössische Kunst herausgegeben, was der Akteur als problematisch ansieht, da ein Interessenskonflikt zwischen Markt und Kunstkritik bzw. künstlerischer Wissensproduktion vorliege. *TAKE on Art* sei ein Galeriemagazin und es sei nicht richtig, dass man als jemand, der mit Kunst handelt, auch gleichzeitig ein Magazin über Kunst herausgebe, denn damit sei man nicht unabhängig, was die Darstellung von Künstler\*innen angehe (vgl. Audiotranskript, STANGA 2010: 5). Mit dieser Sicht stellt der Akteur die Unabhängigkeit vom Markt des Kunstmagazins infrage und dessen Kritikfähigkeit. Als Gründe für Bindestrich-Professionen in Indien gibt er das Fehlen einer gut ausgebauten institutionellen Infrastruktur in der Kunstwelt an und charakterisiert das Phänomen als ein spezifisch indisches. Daran wird deutlich, welche hohe ethische Anforderungen der Akteur an die noch sehr junge zeitgenössische Kunstwelt hat: So solle sie nicht nur mehr institutionelle Ausbildungsstätten für junge Kritiker und Kunsthistoriker etablieren, sondern auch weitestgehend die Kommerzialisierung der Kunst aus dem Bereich künstlerischer Wissensproduktion fernhalten.

Im Allgemeinen erachten die Akteur\*innen die Inhalte, die über Kunst produziert werden, besonders im Vergleich zur Kommunikation über Kunst in der indischen Moderne als viel weniger intellektuell und kunsthistorisch fundiert. Sie stellen fest, dass die neue Kommunikation über zeitgenössische Kunst nicht nur aufgrund ihrer Mediatisierung einem Wandel unterliege, sondern auch durch das Auftauchen eines neuen Publikums für zeitgenössische Kunst, das sich insbesondere aus Käufer\*innen zusammensetze, die an Kunst als Investment interessiert gewesen seien. Ihrer Meinung nach sei es ein Problem, dass sich die neue Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst vor allem aus einem marktinteressierten und -affinen Publikum zusammensetze. Auch meinen Beobachtungen nach wird dieses neue Publikum gezielt über Artikel zu zeitgenössischer Kunst und deren Erfolge auf dem internationalen Kunstmarkt angesprochen, was auch die wachsende Präsenz bezahlten Journalismus in der Kunst erklärt. Ein weiteres Ergebnis der Wahrnehmungen von Kunstakteur\*innen zur medialen Kommunikation über Kunst ist die Wichtigkeit eines kunsthistorischen, -theoretischen und -soziologischen Diskurses für das entstehende Kunstfeld in Indien. Die Akteur\*innen bedauern und kritisieren, dass es kaum mediale Räume gebe, in denen es zu einer fundierten inhaltlichen Auseinandersetzung

mit zeitgenössischen Künstler\*innen, ihren spezifischen Kontexten und ihren Kunstwerken komme. Auf meine Frage, wo sich Fachleute oder Interessierte ihre Informationen zu den aktuellen Diskursen beschafften, antworteten die meisten, dass sie entweder nichts mehr läsen, was indische Medien schreiben oder auf internationale Magazine bzw. Blogs von Kritikern auswichen. Eine Galeristin aus Mumbai erzählte mir, dass sie gerne von indischen Kritikern wie Girish Shahane Texte zu den Debatten im indischen Kunstfeld lese, aber diese nur auf seinem Blog zur Verfügung stünden, da er nicht mehr für Tageszeitungen schreibe, was sie sehr bedauere (vgl. Audiotranskript, CALDAME 2010: 4).

Diskurse zur zeitgenössischen Kunst – so sehen es zumindest einige Akteur\*innen – werden in der Kunstwelt in Indien nicht schriftlich, sondern mündlich geführt. Ein Galerist aus Mumbai führte aus, dass der Diskurs über zeitgenössische Kunst in Indien in den Köpfen von fünfzehn bis zwanzig *Taste Makern* stattfindet, die die indische Kunstwelt besitze. Diskurse würden in den Ausstellungen in Indien oder außerhalb Indiens repräsentiert, für die sich die *Taste Maker* entschieden. Es seien die Galeristen und ihre Ausstellungen, die den Diskurs bildeten (vgl. Audiotranskript, BOMTATA 2010: 14). Auf meine Nachfrage, ob denn der Diskurs kein geschriebener sei, antwortete mir die Galeristin sichtlich amüsiert: Nein, ich wisse ja selbst, dass in Indien letztlich alles mündliche Überlieferung („oral history“) sei. Und dass Inder\*innen niemals irgendetwas aufschrieben. Auch in den letzten 2000 Jahren hätte niemand irgendetwas aufgeschrieben – denn es drehe sich einfach alles nur um mündliche Überlieferung (vgl. Audiotranskript, BOMTATA 2010: 28):

- BOMTATA: It [production of discourse on contemporary art in India] takes place in the minds of the 15–20 taste makers as they exist in India today. And it gets re-represented in the shows that they decide to put on either in India or outside India. That’s where it takes place. It takes place in the galleries.
- ADELI: It’s not written?
- B: No, India is all about oral history, you know that! We never write anything down. In 2000 years, no one has written anything down – it’s all about oral history. (Audiotranskript, BOMTATA 2010: 28)

Die Aussage, dass in Indien die mündliche Überlieferung einen hohen Stellenwert habe, machen mehrere interviewte Akteur\*innen. Ähnlich wie die Galeristin aus Mumbai deuten auch andere Akteur\*innen an, dass es sich mit der Produktion und mit der Wertschätzung von Wissen über zeitgenössische Kunst anders verhalte als z. B. in der Kunstwelt in New York. Dort habe man ein anderes Verhältnis zu Texten über Kunst bzw. zur Kunstkritik. Dass und wie in Indien über Kunst geschrieben werde, sei bislang in Indien nicht sehr wichtig gewesen.

Diese Wahrnehmung bestätigte auch eine weitere etablierte Galeristin im Gespräch mit mir. Auf meine Frage nach der Relevanz von Texten im Kunstfeld in Indien reagierte SHOMU zunächst erstaunt und betonte, dass sie sich nicht in einem lesenden Umfeld („reading public“) bewege. Nach einer kurzen Denkpause begann sie jedoch auszuführen, dass der Stellenwert der Kunstkritik in Indien ein ganz anderer sei: Während Texte von Kunstkritiker\*innen im Kunstfeld außerhalb Indiens ein Publikum hätten und die darin vertretenen Meinungen wertgeschätzt würden, gebe es in Indien diese Kultur der Kunstkritik, die Praxis des Schreibens über Kunst, nicht. Keine\*r ihrer Sammler\*innen frage sie nach den neuesten Besprechungen oder Kritiken zu Kunstwerken, an denen sie interessiert seien. Im Gegensatz dazu sei die Frage nach den neuesten Kunstkritiken das erste, was westliche Sammler\*innen von ihr wissen wollten. Und hier fügte sie nach kurzem Zögern hinzu, dass sie sich bei dieser Frage etwas verloren fühle, weil es schlichtweg einfach kaum Kunstkritiken gebe, auf die sie sich beziehen könne:

- ADELI: What do you think is the relevance of text?  
SHOMU: Text?  
A: Yes, the relevance of text in the contemporary art world in India.  
S: I think it's an interesting question which -- you know, I don't know how much -- you know, honestly I don't move in a reading public.  
All the opinions are made by criticism. When you get your gallery and artists into the New York Times, you will be advertised worldwide, you will be known, and elevated to another level. I'm not sure that that kind of importance is held here. I mean it's just again, for the lack of museums and what I said, you know, that whole culture doesn't exist, and the fact that the culture of writing has not really existed, I don't know if it's in our system to -- I mean none of my collectors will say, oh, you know so what are the reviews?  
But the first thing that you're asked by a western collector is, you know, what are the kind of art criticisms that have been vocal about you ... and you feel quite lost, because, you know, there hasn't been much. (Audiotranskript, SHOMU 2010: 34–35)

An ihren Ausführungen wird sichtbar, wie eine der wichtigsten Galeristinnen Indiens um 2010 über den Stellenwert der Kunstkritik urteilt. Sie sieht in ihrem Arbeitsbereich keine große Bedeutung in der Produktion von Wissen über Kunst und führt dies darauf zurück, dass es in diesem Feld bislang kaum zu ausreichender Professionalisierung und Institutionalisierung kam. SHOMU führt die fehlende Kunstkritik bzw. mediale Kommunikation über Kunst darauf zurück, dass es in der zeitgenössischen Kunstwelt in Mumbai keine Lese- und Schreibkultur

(*reading culture, culture of writing*) gebe, was aus der fehlenden Museumskultur resultiere. Obwohl es beispielsweise mit dem *Art India News Magazin*, dem Fachmagazin für moderne und zeitgenössische Kunst, mit akademischen Ausstellungskatalogen zur zeitgenössischen Kunst<sup>96</sup> und den akademischen Workshops der School of Arts and Aesthetics der JNU in Delhi<sup>97</sup> durchaus eine theoretisierende und intellektuelle Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst gab, spricht die Galeristin der Kunstwelt in Indien zu diesem Zeitpunkt eine *Reading Culture, Reading Public* und eine *Writing Culture* ab.

SHOMUs Wahrnehmungen machen ihre Haltung zum Feld der Kunst in Indien deutlich. Ihr erscheint die in Ausdifferenzierung befindliche Kunstwelt mit ihren neuen Organisationen und Institutionen in dynamischer Entwicklung, doch sieht sie die Orte und Räume der Wissensproduktion in Indien noch nicht so ausdifferenziert und hoch reputiert an, als dass sie ihnen allzu viel Relevanz zuschreibt. Mit ihrem Vergleich zwischen dem westlichen Kunstfeld und ihrem indischen Kontext wird ihre Einschätzung besonders deutlich. Sie erzählte mir nicht nur, dass es Unterschiede bezüglich des Symbolwerts von Kunstkritik und Kunst- bzw. Ausstellungsrezensionen in der indischen und westlichen Kunstwelt gebe, sondern beschreibt auch, dass sie sich angesichts der Tatsache, dass sie einem westlichen Sammler kaum Kritiken und Rezensionen bieten könne, etwas verloren fühle (vgl. Audiotranskript, SHOMU 2010: 35).

Das Gefühl des Verlorenenseins ist aufschlussreich. Auch wenn diese Formulierung nur im Gespräch mit SHOMU auftritt, so schwingt das Gefühl des Verlorenenseins dennoch in den Aussagen zur fehlenden staatlichen Unterstützung und dem Wunsch nach einer eigenen, lokalen Kunstkultur stets auch bei den anderen mit. Meiner Beobachtung zufolge entsteht es während der Interview- und Gesprächssituationen dann, wenn auf den lokalen Arbeitskontext die Schablone der westlichen Kunstfeldpraktiken – hier die Bedeutung der Kunstkritik – gelegt wird.

Dass das indische Kunstpublikum wenig Interesse am Lesen der Kunstkritik habe, formuliert nicht nur SHOMU. Neben der Galeristin vertreten auch andere Akteur\*innen diese Meinung und erklären sich die fehlende Kunstkritik bzw. die wenigen theoretischen und intellektuellen Texte über zeitgenössische

---

96 Die Begleitpublikation der Ausstellung „Where in the World!“ in der Devi Art Foundation in Delhi ist in Kollaboration mit der School of Arts and Aesthetics der JNU entstanden und eine erste zusammenführende Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst in Indien.

97 Die School of Arts and Aesthetics der JNU in Delhi richtete den mit vielen indischen Theoretikern und Praktikern besetzten Workshop „Figuring the Curator“ am 18. und 19. September 2010 aus.

Kunst damit, dass das indische Kunstpublikum bislang keine Gelegenheit und keinen Raum gehabt habe, mit Kunstkritik in Berührung zu kommen. Ihnen sei das Lesen von Texten zur Kunst fremd, und es gebe dafür keine Wertschätzung, da es keine Praktik sei, die in Indien eine Tradition habe (vgl. BIDELE 2010: 13). Was die Kunstakteur\*innen damit ansprechen, ist eine fehlende Institutionalisierung einer intellektuellen und theoretischen Wissensproduktion zur zeitgenössischen Kunst in Indien. Ordnet man ihre Wahrnehmungen dazu in das globale Kunstfeld ein, erklärt sich ihr oftmals geäußelter Eindruck, dass das Kunstfeld in Indien im Bereich des Theoretisierens und Intellektualisierens der Kunst dem westlichen Kunstfeld hinterherhinke.

Der Blick auf die Entwicklung des globalen Kunstdiskurses zeigt, dass sich seit den 1990er Jahren die Kommunikation über Kunst stark verändert hat: Zeitgleich zur Kommerzialisierung des Kunstfeldes trat die Theoretisierung und Intellektualisierung der Kunst ein (Prinz & Wuggenig 2012). Ihre These machen Wuggenig und Prinz daran fest, dass die zeitgenössische Kunst widerstandslos in theoretische Diskurse einbezogen worden sei („theory sells“, Prinz & Wuggenig 2012: 227) und „theoriebedürftig“ war (Prinz & Wuggenig 2012: 211). Für die in ihrer Studie untersuchten Städte Wien, Zürich, Hamburg und Paris ziehen sie die Entwicklung des tertiären Bildungssystems als Erklärung heran:

Dieses verstärkte Interesse an einer theoretischen Herangehensweise an die Kunst steht zweifelsohne in engem Zusammenhang mit dem Wandel im tertiären Bildungssystem. So expandierte im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts nicht nur das Hochschulwesen im Allgemeinen. Auch der kunst- und kulturspezifische akademische Sektor dehnte sich aufgrund des zunehmenden gesellschaftlichen Interesses an der Kunst merklich aus – was wiederum dazu führte, dass die Kunst immer mehr an Bedeutung gewann. (Prinz & Wuggenig 2012: 207)

Sie demonstrieren, dass sich der Wandel zur Theoretisierung der Kunst zunächst in der angelsächsischen Welt und dann ab 1990 in Europa vollzogen habe und daran zu messen sei, dass es zunehmend Ausbildungsprogramme für Künstler\*innen in Universitäten mit Promotionsmöglichkeit gegeben habe. Für den Wandel zur Intellektualisierung führen sie als Grund die „Gründung und Ausrichtung neuer, an den Human- bzw. Kulturwissenschaften orientierter Kunstzeitschriften“ (Prinz & Wuggenig 2012: 207) an.

Da für die vorliegende Untersuchung nicht speziell Daten zur Theoretisierung oder Intellektualisierung der medialen Kommunikation über Kunst erhoben wurden, sondern ein empirisch basiertes Bild zur Rolle der Medien in der zeitgenössischen Kunstwelt und dem Wandel der medialen Kommunikation skizziert wird, kann Prinz' und Wuggenigs These noch nicht auf Indien angewendet werden. Dennoch kann zu diesem Zeitpunkt festgehalten werden, dass sich die

Mediatisierung der Kunstwelt in Indien am Wandel der Kommunikation über Kunst in zahlreichen *Art News* widerspiegelt. Bis zum Jahr 2018 konnte ich jedoch parallel einen Anstieg an Texten beobachten, die sich theoretisch und intellektuell mit Kunstwerken und der Kunstszene in Indien beschäftigen. Dies systematisch auszuwerten, steht jedoch noch aus.

Das Kunstfeld in Indien mit seinen dominierenden Zentren in Mumbai, Delhi und Kochi weist derzeit dennoch keine deutlich institutionalisierte Produktion von Wissen über Kunst auf. Der Grund dafür liegt meines Erachtens darin, dass die bereits in der Moderne begonnene Entwicklung der Intellektualisierung und Theoretisierung von der wirtschaftlichen Liberalisierung massiv unterbrochen wurde. Zwar war das „Hereinbrechen der Welt“ (Hoskoté 2002) willkommen, jedoch differenzierte sich das Kunstfeld in Indien durch den Impuls von außen so schnell aus, dass die Reaktion staatlicher Institutionen in Mumbai und Delhi extrem zeitverzögert einsetzte. Das Fehlen von Institutionen der Wissensproduktion lässt vermuten, dass sich eine Kultur des Betrachtens, Lesens, Schreibens und Ausstellens zeitgenössischer Kunst neben den dominanten Praktiken des Kunstmarkts nur sehr langsam entwickelte.

Hier wird deutlich, warum die Publikationen Bodhi Arts, von Saffronart und Osians und von Privatmuseen (siehe [Kapitel 3](#)) ebenso wie die diskursiven Räume, die auf der IAF in Delhi (siehe [Kapitel 4.1](#)) und auf der Kochi-Muziris-Biennale in Kochi (siehe [Kapitel 4.2](#)) entstanden, so bedeutend für die Entwicklung des zeitgenössischen Kunstfelds sind. Besonders mit den diskursiven Räumen der beiden wichtigen Kunstereignisse füllten sie mit ihren zu Diskussionen eingeladenen, international renommierten Theoretiker\*innen, Kritiker\*innen und Kurator\*innen die Leerstelle, die der Staat im Bereich der institutionalisierten Wissensproduktion hinterließ.

Die sich mit Kunst beschäftigenden Medien werden von den befragten Akteur\*innen zwar als wichtige *Opinion Maker* und *Taste Maker* anerkannt, doch kritisieren sie die kommerz- und ereignislastige Berichterstattung stark. Das Phänomen, dass es in der Politik, beim Cricket oder im Bollywood bzw. im Hindi-Kino durchaus gelinge, inhaltsfokussiert zu berichten, deutet für mehrere darauf hin, dass die mediale Kommunikation der zeitgenössischen Kunstwelt noch zu sehr an der konsumorientierten aufstrebenden Mittelschicht orientiert sei.<sup>98</sup> Weiterhin sehen sie es als problematisch an, dass es neben der kommerziell orientierten medialen Kommunikation über zeitgenössische Kunst kaum Institutionen gibt, die zu den *Art News* ein Gegengewicht herstellen können. Wie für den Kunstmarkt und die Privatmuseen machen die Kunstakteur\*innen die

---

98 Darüber sprechen CONTIGU, BANDRALF, MIMI, AJRAP, CHIMERINA und NEONA.

fehlende staatliche Infrastruktur dafür verantwortlich, dass die Kommunikation über Kunst von Kommerzialisierung und Eventisierung durchzogen ist.

Obwohl sie die Medienberichterstattung über Kunst mit ihrer Markt-orientierung eher als *Art News* beschreiben, die kommerziell ausgerichtet und sensations- sowie celebrity-orientiert seien, erkennen die Akteur\*innen auch eine positive Wirkung der neuen medialen Kommunikation über zeitgenössische Kunst. So habe das Schreiben über den (globalen) Markterfolg der Kunst in Indien und die Beschreibung des neuen Statussymbols „Kunst“ dazu beigetragen, dass sowohl das internationale Kunstfeld als auch die indische Gesellschaft auf das Kunstfeld in Indien und dessen rasante Entwicklung aufmerksam wurden. Ohne die schnelle und marktorientierte Zunahme der medialen Kommunikation über zeitgenössische Kunst wären sie nicht so rasch in das Sichtfeld der Kunstakteur\*innen der Region Südasien und des globalen Kunstfelds gekommen.

Ohne die translokale Verbreitung von *Art News* zur Transformation des Kunstfelds in Indien hätte sich schwerlich ein kollektiv aufkommendes Gefühl von Zugehörigkeit zum globalen Kunstfeld ergeben. Dieses Zugehörigkeitsgefühl, das sich im Laufe des 21. Jahrhunderts im Kunstfeld in Indien entwickelt, kann als medienvermittelte Vergemeinschaftung gesehen werden: „Von *Vergemeinschaftung* lässt sich dann sinnvoll sprechen, wenn im Sinne Max Webers (1972: 21) eine soziale Beziehung auf subjektiv gefühlter Zusammengehörigkeit der Beteiligten beruht.“ (Hepp et al. 2012: 230) Durch das entgrenzte mediale Kommunikationsnetzwerk zur zeitgenössischen Kunst entsteht ein neuartiger, dynamischer Informationsaustausch zwischen den unterschiedlichen lokalen Kunstzentren innerhalb und außerhalb Indiens, und damit eine neue soziale und kulturelle Verbindung im Feld der Kunst.

Die Vergemeinschaftung unterschiedlicher lokaler und regionaler Kunstfelder zeigt sich durch die Linse der digitalen Mediatisierung besonders gut. Durch die Loslösung von Kommunikationsräumen und Territorien werden Inhalte eines Feldes deterritorialisieren, translokalisiert und zu einem globalen Kunstfeld konstituiert. Das Kunstfeld ist damit als mediatisierte Welt (Hepp et al. 2012) zu sehen, die durch kommunikative Translokalität eine Vergemeinschaftung im Feld der Kunst hervorbringt:

Der aktuellste Mediatisierungsschub digitaler Medien macht verschiedene translokale Kommunikationsnetzwerke möglich, die sich über unterschiedliche Territorien hinweg erstrecken können und sich nicht mit diesen decken müssen. (...) Solche Formen von Vergemeinschaftung lassen sich als deterritoriale Vergemeinschaftung charakterisieren. Diese beziehen zwar Netzwerke lokaler Gruppierungen ein, die aber in einem medial vermittelten, weitergehenden ‚vorgestellten‘ Sinnhorizont positioniert werden. (Hepp et al. 2012: 231)



Besonders die Berichterstattungen über die Kochi-Muziris-Biennale und die India Art Fair demonstrieren, wie eine medienvermittelte Vergemeinschaftung durch translokale Kommunikationsnetzwerke zur zeitgenössischen Kunst wirken kann: Einerseits werden sie in ihrer stabilisierenden und identitätsstiftenden Funktion im lokalen und regionalen Zusammenhang besprochen und fungieren als lokale Identifikationsfläche für regionale Kunstpraktiken, und andererseits bedient das Kommunikationsnetzwerk auch den globalen Diskurs um eine Neuformatierung des Biennale-Formates und um die Stärkung des regionalen Kunstmarkts.

Auch wenn eine systematische Analyse medialer Kommunikation über Kunst noch aussteht, so deuten die Analyseergebnisse zwei Veränderungslinien beim Wandel der Kommunikation über Kunst an: 1) Wissen über Kunst wird diskursiviert, historisiert und institutionalisiert und medial archiviert. 2) Die mediale Kommunikation über zeitgenössische Kunst orientiert sich an der Kommerzialisierung der Medien bzw. unterliegt einer kommerziellen Medienlogik. Beide Veränderungslinien der medialen Kommunikation über Kunst in Indien sind konform mit der globalen Entwicklung des Verhältnisses von Kunst, Mediatisierung und Ökonomisierung (Wuggenig 2012c, Graw 2008). Auch im Kunstfeld in Indien ist eine Institutionalisierung und Diskursivierung der medialen Kommunikation über Kunst zu erkennen, die insbesondere seit der wirtschaftlichen Liberalisierung und dem damit verbundenen Boom des Zeitungs- und Medienmarkts stark ansteigt.

Abschließend ist festzuhalten, dass sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts die enge Verzahnung von Medienwandel und Gesellschaftswandel besonders deutlich in der Mediatisierung der Kunstwelt in Indien niederschlägt. Mediale Kommunikation über zeitgenössische Kunst ist ebenso wie die IAF und die KMB an der Produktion kulturellen und symbolischen Kapitals beteiligt. Der Anstieg der medialen Kommunikation über Kunst führte nicht nur zu mehr Aufmerksamkeit für die Kunstproduktion aus Indien in und außerhalb des Landes, sondern auch zur Genese einer medialen Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst, die sich vor allem aus der neuen oberen Mittelschicht und Oberschicht zusammensetzt. Das Anwachsen einer medialen Kunstöffentlichkeit deutet auf einen Bedeutungszuwachs zeitgenössischer Kunst für die obere Mittelschicht und Oberschicht in Indien hin. Für sie ist zeitgenössische Kunst zu einem Statussymbol sozialer und kultureller Distinktion avanciert. Über die Beschäftigung und den Erwerb von zeitgenössischer Kunst drückt insbesondere die privilegierte, englischsprachige indische Oberschicht ihren Lebensstil und ihre Zugehörigkeit zur globalen Elite aus.



## Fazit und Ausblick

Der globale Kunstmarkt verzeichnet seit 1991 trotz der weltweiten Finanzkrise 2008 ein Wachstum von 575 Prozent (vgl. McAndrew 2012: 15) und gilt als Treiber der Globalisierung der zeitgenössischen Kunst. Nehmen wir die geografische Ausbreitung des Kunstmarkts in den Blick und fokussieren auf seine neuen Orte und jene der Kunstereignisse, ist eine Verschiebung des künstlerischen Feldes in den Globalen Süden zu erkennen. Nicht nur die Kunst, sondern auch die geografische Verteilung von Reichtum „continues to shift East“ (McAndrew 2011: 18).

2018 listete die Organisation The Biennial Foundation auf ihrer Webseite 243 Biennalen (The Biennial Foundation). Ihre geografische Verteilung spiegelt die neue Präsenz des Globalen Südens im globalisierenden künstlerischen Feld. Doch auch wenn der Prozess der Dezentrierung und Entterritorialisierung des Kunstfelds sicherlich unbestreitbar ist, so ist doch das globale Feld noch nicht als ein globales Netzwerk aus künstlerischen Knoten zu deklarieren, das keine Peripherie und kein Zentrum mehr kennt. Solch euphorische Stimmen übersehen die ungleiche Ausstattung von Kapitalien und die asymmetrische Verteilung von Deutungshoheit (vgl. Buchholz & Wuggenig 2005, Wu 2009, Quemin 2006).

Der Prozess der Dezentrierung ist eine Entwicklung, die nicht nur eine Koordinatenverschiebung von Kunstzentren und Kunstereignissen meint, sondern auch Veränderungen auf Ebene der Deutungsmacht über zeitgenössische Kunst bewirkt, die bisher bei den Akteur\*innen der westlichen Kunstzentren lag. Mit dem in der Forschungsarbeit gewählten Zuschnitt, den Wandel des künstlerischen Feldes in Indien anhand des Kunstmarkts, der Gesellschaft und der Kommunikation über Kunst zu erforschen, wird diese Dimension der kulturellen Globalisierung deutlich: Seit knapp zwanzig Jahren wird die kulturelle Vormachtstellung des Westens im globalen Kunstfeld dezentralisiert, was im Zuge von Mediatisierung und Wirtschaftsliberalisierung dazu führt, dass Vermittlungsakteur\*innen den Raum haben, lokale Deutungsmacht über zeitgenössische Kunst im Globalen Süden aufzubauen. Dies zeugt mehr und mehr von einem emanzipierten und selbstbewussten lokalen Kunstverständnis.

Im Kontext dieser Entwicklung und vor dem Hintergrund der Globalisierung, Wirtschaftsliberalisierung und Mediatisierung hat die vorliegende Arbeit am Beispiel von Mumbai, Delhi und Kochi danach gefragt, wie sich die kunstbezogenen Praktiken konkret verändert haben und welche neuen Orte und Räume für zeitgenössische Kunst entstanden sind. Im Mittelpunkt standen die Wahrnehmungen und Praktiken von Akteur\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt, die seit der indischen Wirtschaftsliberalisierung die künstlerische Infrastruktur – hier insbesondere mit dem Fokus Kunstmarkt – aufbauten, erweiterten und Kontaktzonen mit der lokalen Bevölkerung sowie mit Institutionen des globalen Kunstfelds bildeten. Globalisierungsprozesse wurden so als Lokalisierungsprozesse am Beispiel der neuen Kunstorte und künstlerischen Strukturen in Indien erfasst. Aus Perspektive des Kunstmarkts und der Kommunikation über Kunst konnte gezeigt werden, wie sich eine Kunstwelt (lokal begrenztes kleines Netzwerk aus national kollaborierenden Akteur\*innen) in ein globales künstlerisches Feld transformierte, in dem immer mehr Institutionen und Akteur\*innen nach den globalen Spielregeln der Kunst neue Handlungs- und Wertlogiken generieren. Mit dem Aufbau von eigenen, lokalen Ressourcen verfügen die neuen Kunstakteur\*innen im Globalen Süden über kulturelles und symbolisches Kapital, das ihnen zu Deutungsmacht und damit Anerkennung im globalen Kunstfeld verhilft. Im Folgenden werden die zentralen Ergebnisse zusammengefasst und dimensioniert, bevor sie im Ausblick in einen erweiterten Forschungszusammenhang gestellt werden.

### **Neue lokale Institutionen und Handlungslogiken im Feld der Kunst**

Erstes zentrales Ergebnis ist, dass seit 2000 eine beschleunigte Ausdifferenzierung und Institutionalisierung des Kunstmarkts, der Kunstereignisse und der Kunstkommunikation besteht. Die künstlerische Infrastruktur wird von kunstvermittelnden Akteur\*innen neu strukturiert, professionalisiert und translokalisiert. Globalisierung spielt dabei für die analysierten Akteur\*innen insofern eine Rolle, als dass sie das Globale als ihren neuen, freiraumschaffenden Lebens- und Arbeitskontext wahrnehmen. Das Globale als neuer Kontext des Lokalen hat ihnen geholfen, für andere Kunstzentren und Akteur\*innen nicht nur sichtbar, sondern auch zugänglich zu sein (siehe [Kapitel 3](#)). Damit eröffneten sich nicht nur neue physische Orte und Räume für Kunst, sondern auch ideelle.

Die Analysen der Kunstmesse India Art Fair sowie der Kunstbiennale Kochi-Muziris-Biennale (siehe [Kapitel 4](#)) exemplifizieren genau das: In Delhi und Kochi sind seit 2008 künstlerische Knotenpunkte entstanden, die nicht nur für die lokale Bevölkerung und für die unmittelbaren Nachbarregionen, sondern auch für das globale Kunstfeld Sichtbarkeit, Anschlussfähigkeit und Partizipation

bedeuten. Die Kunstmesse und Kunstbiennale zeigen, dass dort der ästhetische und der kommerzielle Wert von Kunst gemeinsam gebildet und diskutiert werden. Sie sind die neuen diskursiven und kommerziellen Knotenpunkte im indischen Kunstfeld, die aber global anschlussfähig und anziehend sind. An der IAF und KMB wird erstmalig kulturelles und symbolisches Kapital so öffentlichkeitswirksam gebildet, dass sie zu neuen Zentren des globalen Kunstfelds geworden sind. Dies erhöht das kulturelle Selbstbewusstsein der ausrichtenden und daran teilnehmenden Akteur\*innen erheblich. Auch für die benachbarten Kunstwelten und allgemein für die des Globalen Südens sind die IAF und die KMB zu Gatekeepern geworden. Sie zeigen, dass ästhetische und kommerzielle Werte von Kunst auch vor Ort, also lokal gebildet werden, und dass regional bedeutsame, künstlerische und kunsttheoretische Diskurse von diesen neuen Kunstzentren ausgehen können.

Aus feldtheoretischer Perspektive ist diese Entwicklung das Ergebnis eines Transformationsprozesses von Kunstwelt zu Kunstfeld, den die Untersuchung freigelegt hat und der weiterhin andauert: das Entstehen von Institutionen, in denen die spezielle Handlungslogik des Kunstfelds Einzug gehalten hat und angewandt wird. Weil sie transnational und translokal wirken, sind die Akteur\*innen nicht nur im eigenen, sondern auch im globalen Kunstfeld sichtbar und an Wertbildungsprozessen der zeitgenössischen Kunst beteiligt.

Zweites zentrales Ergebnis ist, dass das zeitgenössische Kunstfeld zu einem professionalisierten integralen Bestandteil der indischen Gesellschaft geworden ist, und immer mehr Akteur\*innen, Publika und Anerkennung in Indien anzieht. Die rasante, durch den Boom ausgelöste Ausdifferenzierung des Kunstfelds mit seinen neuen Kunstereignissen und Kunsträumen hat dazu beigetragen, den Stellenwert von zeitgenössischer Kunst stärker in der indischen Gesellschaft zu verankern. War es zuvor eine sehr kleine, oft lokal begrenzte und lokal agierende Szene, die eher informell und elitär funktionierte, ist das zeitgenössische Kunstfeld in Mumbai, Delhi und Kochi heute so angelegt, dass es auch für die indische Mittel- und Oberschicht nicht nur zugänglich, sondern auch attraktiv ist. Die Idee von Kunstwelt als einer kleinen, geopolitisch im Westen angesiedelten Gesellschaft, ist damit überholt. Nach Aussagen der befragten Kunstakteur\*innen und eigener Beobachtungen trägt hierzu besonders die mediale Kommunikation über Kunst bei. Zeitgenössische Kunst hat eine mediale Öffentlichkeit erhalten, sowohl lokal als auch transregional ([Kapitel 5](#)). Analog zur Auflagensteigerung von online und gedruckten Lifestyle-Magazinen sind hier vor allem die *Art News* zu nennen, die die Öffentlichkeit über die Neuigkeiten auf dem Kunstmarkt oder auf *Social Events* wie Vernissagen informieren. Die Zielgruppe der *Art News* ist vor allem die junge, lifestyle- und konsumorientierte obere Mittelschicht und die sogenannten *Socialites* der Oberschicht, die Kunst als ihr neues Statussymbol oder als ein Investment sehen. Wie unter einem Brennglas ist zu beobachten, wie

sich das Kunstfeld in Indien besonders auf der Meso- und Mikroebene zu einer mediatisierten Welt entwickelt.

Das dritte zentrale Ergebnis, das sich aus allen drei empirischen Kapiteln ableiten lässt, ist die These, dass die Kunstakteur\*innen der oberen Mittelschicht und Oberschicht die Motoren bzw. Agent\*innen der Transformation von Kunstwelt zu Kunstfeld in Indien sind. Es handelt sich dabei um lokale Akteur\*innen in Mumbai, Delhi und Kochi, die die Räume und Orte des künstlerischen Feldes zu institutionalisieren, translokalisieren und mediatisieren begonnen haben. Damit etablieren sie sowohl zwischen zeitgenössischer Kunst und indischer Gesellschaft als auch zwischen ihren kunstbezogenen Praktiken und dem globalen Kunstfeld zugängliche und anerkannte Kontaktzonen. Die Darstellung der Analyse in den empirischen [Kapiteln 3, 4 und 5](#) verdeutlicht, wie die privatwirtschaftlichen Kunstakteur\*innen, die vor allem in der ökonomischen Sphäre der Kunst agieren, maßgeblich für die Entwicklungsdynamik der künstlerischen Infrastruktur im indischen Kunstfeld verantwortlich sind.

Die Analyse der Wahrnehmungen und Praktiken von Kunstakteur\*innen zeigt, mit welchem Verständnis dezidiert translokal agierende Institutionen und Wissensräume konzipiert wurden: Während es ein differenziertes Bewusstsein dafür gab, dass Kunst lokale Strukturen und Räume braucht und diese geschaffen wurden, so wurde jedoch genauso intensiv darauf geachtet, den Kontext des Globalen gleichermaßen darin zu berücksichtigen. Dies bedeutet, dass lokale Positionierungen stets auch globale Reichweite generieren und dass lokalisierte Kunstereignisse wie beispielsweise die IAF oder die KMB im künstlerischen Feld in Indien nach globalen Regeln der Kunst ausgerichtet werden.

## **Die Rolle des Staates beim Aufbau von lokalen Ressourcen im Feld der Kunst**

Immer wieder verwiesen die Akteur\*innen, mit denen Interviews und Gespräche geführt wurden, auf die fehlende „nationale Kunstkultur“ und die ungenügende finanzielle Unterstützung seitens des Staates in Indien. Die Absenz des Staates bei der Entwicklung des künstlerischen Feldes wird von den Akteur\*innen stets als Kritikpunkt und Erklärungsmodell für fehlendes symbolisches Kapital genannt. Gleichzeitig kommt im Äußern dieser Kritik der Wunsch zum Ausdruck, der Staat solle im Kunstfeld in Indien präsenter agieren. Obwohl die Kunstakteur\*innen im Aufbauprozess des *Art Worlding* die Möglichkeit haben, unabhängig vom Staat zu gestalten und eigenes finanzielles Kapital einzusetzen, um ihre Interessen zu professionalisieren, machen sie den Staat trotzdem für die ihrerseits diagnostizierte fehlende Kunst- und Museumskultur ihrer Städte verantwortlich. Es wird deutlich, dass sie den Staat als Garant für

eine kunstgeschichtlich und kunsttheoretisch legitime Definitionsmacht – und damit Konsekrationsmacht – erachten, die darüber entscheidet, was gute oder schlechte Kunst ist oder sein wird. Staatliche Kunstinstitutionen und Kunstförderung sehen sie als diejenigen Institutionen an, die ästhetischen Wert zuschreiben. Viele berufen sich hier auf ihre Auslandserfahrungen in London und New York oder auf ihre positiven Erfahrungen, die sie mit ausländischen Kulturinstituten wie dem Max Mueller Bhavan bei der Beschäftigung mit Kunst und Literatur gemacht haben.

Die empfundene Abwesenheit des Staates zusammen mit der Medienpräsenz und dem Markterfolg der zeitgenössischen Kunst spiegelt für das indische Kunstfeld das, was Graw (2008) als Machtverschiebung im zeitgenössischen globalen Kunstfeld charakterisiert: Die neuen Qualitätskriterien „Markterfolg“ und „Medienpräsenz“, der Kunstmarkt und „die auf die ‚celebrity culture‘ spezialisierten Medien übernehmen heute zunehmend die Rolle der Kunstkritik und der Kunstgeschichte, wenn es darum geht zu bestimmen, was gute Kunst ist“ (Tabor 2010: 31). Der Wandel des Kunstfelds liegt so gesehen vornehmlich in der veränderten Beziehung zwischen Kunst und Markt (vgl. Graw 2008). Dass Medien und Markt in Indien so bedeutungsmächtig werden konnten, ist nach Aussage der Akteur\*innen auf die Absenz des Staates im indischen Kunstfeld zurückzuführen.

Die Wahrnehmungen der Akteur\*innen zur fehlenden Rolle des Staates im künstlerischen Feld in Indien deuten darauf hin, dass das Kunstfeld als gesellschaftlicher Teilbereich die Unterstützung und Anerkennung des indischen Staates braucht, um im globalen Feld der Kunst als gleichwertig zu gelten. Die Akteur\*innen verglichen in den Konversationen ihren kulturpolitischen Kontext mit dem der westlichen oder den chinesischen Kunstzentren – also mit Orten, an welchen sie den jeweiligen Staat als aktiv in die Kunstwelt mit eingebunden sehen. Die Konsequenz aus der staatlichen Partizipation im lokalen Kunstfeld sei dessen Legitimation als gesellschaftlicher Teilbereich. Sobald der Staat und privatwirtschaftliche Akteur\*innen gemeinsam an der Präsentation und Anerkennung von Künstler\*innen arbeiten (z.B. Museumsausstellungen, Biennale-Ausrichtungen), werden das Kunstwerk und die Beschäftigung damit ideell und kommerziell aufgewertet.

Bourdieu sieht symbolisches Kapital als eine Art Kredit, den der Staat verteilt. Seiner Auffassung nach fungiert der Staat im Feld der kulturellen Produktion als „Zentralbank des symbolischen Kredits“ (Bourdieu zitiert in Fröhlich & Rehbein 2014: 415). Die Rolle des Staates ist demnach, als Geber des symbolischen Kapitals zu agieren und damit Konsekrationsmacht auszuüben, die eine Hoheit über unterschiedliche Bereiche im Kunstfeld besitzt und einer „wahrhaft schöpferischen“ und „gottähnlichen Macht“ gleicht (vgl. Bourdieu 1993: 115). Sobald die Vergabe symbolischen Kapitals durch den Staat fehlt, ergibt sich

Raum für diejenigen, die über das Potenzial verfügen, ökonomisches Kapital in kulturelles und symbolisches Kapital umzuwandeln. Diesen lokalen Vorgang konnte die vorliegende Forschungsarbeit am Beispiel der analysierten Kunstmarktpraktiken individueller und organisationaler Akteur\*innen zeigen und demonstrieren, dass die indische Kulturpolitik die Verleihung kulturellen und symbolischen Kapitals dem (auch Inhalte vermittelnden) Kunstmarkt und dessen Vermittlungsakteur\*innen überlassen hat.

An dieser Stelle wird der „Kreislauf der Konsekration“ (Buchholz 2008: 223) unterbrochen. In den Kunstzentren Mumbai, Delhi und Kochi fehlte es lange an eigenen, lokalen Konsekrationstätten, mit denen sich Indien als *Emerging Art Market* auf dem globalen Kunstmarkt präsentieren konnte. Seit dem Boom des indischen Kunstmarkts hat das Land jedoch aufgeholt und individuelle und institutionelle Akteur\*innen ausgebildet, die kulturelles und symbolisches Kapital über zeitgenössische Kunst aus Indien für das globale Kunstfeld gut sichtbar akkumulieren und verteilen. Mit der so generierten lokalen Ressource „Konsekrationsmacht“ entwickeln sich indische Kunstakteur\*innen hin zu gleichberechtigten Spieler\*innen im globalen Kunstfeld, denn der Aufbau und Einsatz kulturellen und symbolischen Kapitals im Kunstfeld in Indien setzt eine Dynamik in Gang, die das verschieben kann, was Buchholz (2008: 222) als „asymmetrische Verteilung internationalen Konsekrationkapitals“ bezeichnet. Gemeint sind die „ungleiche(n) Voraussetzungen des Zugangs nichtwestlicher Künstler in die westlichen Kunstzentren, die sich als entscheidende Nachteile für ihren internationalen Erfolg erweisen“ (2008: 222). Trotz dieser Erfolge ist die Sehnsucht nach einer verstärkten staatlichen Unterstützung ungebrochen.

Woran liegt es, dass der staatliche Gestaltungswille im Bereich der zeitgenössischen Kunst in Indien als geschwächt wahrgenommen wird? Wie agierte der Staat während der indischen Moderne, dem Zeitpunkt vor und nach der indischen Unabhängigkeitserklärung 1947 auf das Sammeln, Präsentieren und Vermitteln von Kunstwerken – Praktiken, die der Institution Museum vorbehalten sind? Wie verhält sich der indische Staat zu den lokalen und translokalen Politiken der Kunst?

Diesen Fragen umfassende Antworten zu geben, bedarf speziell dazu angelegter Forschungen. Dennoch soll hier zur Dimensionierung dieses wichtigen Forschungsergebnisses ein erster Hinweis dazu gegeben werden, in welchem historischen Verhältnis bildende Kunst und Museen als Vertreter der staatlichen indischen Kulturpolitik stehen: Kurz nach der Staatsgründung 1947 zeigte Indien als Zeichen seiner neuen Unabhängigkeit von den Kolonialmächten seine „Modernität“ durch die Errichtung öffentlicher Museen für die nationale zeitgenössische Kunst. Damit ist es eines der ersten Länder Asiens und Afrikas, die ein modernes Kunstmuseum bauten (vgl. Rajendran 2016: 349). Trotzdem besitzt



Indien im Vergleich zu anderen *Emerging Art Market Countries* wie China<sup>99</sup> nur 20 zeitgenössische Kunstmuseen, und diese sind inhaltlich als „entfernt“ von ihrem Publikum und der gegenwärtigen Kunstproduktion zu charakterisieren.

Annika Hampel nimmt die Rolle der staatlichen indischen Kulturpolitik genauer in den Blick. In ihrer Studie zur indisch-deutschen Kulturpolitik stellt sie fest, dass sich „[i]n der indischen Kunstwelt (...) zwei parallele Universen etabliert [haben], das der klassischen und das der zeitgenössischen Künste. Sie grenzen sich bewusst voneinander ab und buhlen um die mangelnden finanziellen Mittel im eigenen Land. Diese Konkurrenz verstärken insbesondere die Regierung und ihre Fördersysteme, die die traditionellen Künste bevorzugen“ (Hampel 2015: 94). Diese Distanz zwischen Museum und Publikum im National Museum in Delhi, das 1949 für die Ausstellung *Exhibition of Indian Art* errichtet und nach dem Ausstellungsformat der Londoner Royal Academy gestaltet wurde, identifiziert Rajendran wie folgt:

It is significant that the exhibition not only followed the format of the Western colonial gaze but also remained disconnected from its own time by focusing on a precolonial past.

The National Museum in its early years aesthetically imagined and celebrated the nation as a singular community. Its curatorial narrative did not necessarily acknowledge the diverse living communities within it. The discourse surrounding museum objects was primarily Hindu, with a vast array of Buddhist art as well. (Rajendran 2016: 351–352)

Das National Museum in Delhi betrieb vor allem eine Kultur der Exklusion aus dem nationalen Mainstream (vgl. Rajendran 2016: 351) und griff auf eine vorkoloniale Zeit indischer Kunst zurück. Auch andere Einrichtungen wie beispielsweise die National Gallery of Modern Art (NGMA) zeugen von dieser Diskrepanz zum zeitgenössischen Kunstfeld, indem vor allem die gegenwärtige Kunstproduktion, d. h. die zeitgenössische globale Kunst, ignoriert wurde. Das NGMA wurde 1954 in Delhi auf Bestreben moderner indischer Künstler\*innen unter dem ersten Premierminister, Jawaharlal Nehru, gegründet. Es verfügt über eine große Sammlung moderner indischer Kunst. Obwohl die Gründungsidee für das NGMA darin bestand, zeitgenössische Künstler\*innen durch Ausstellungen und Ankäufe zu fördern, verlegte das NGMA seinen Sammlungsfokus auf die Periode der *Bengal School of Art*, einer Künstler\*innengruppe, deren Schaffenszeit um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert anzusiedeln ist.

---

99 Laut Art Asia Pacific Almanach besaß China im Jahr 2018 187 Museen für zeitgenössische Kunst, wobei hier (wie auch bei der Erhebung für Indien) nicht die Art des Kunstbegriffs definiert wird (vgl. Art Asia Pacific).

Ähnlich wie beim National Museum wurde damit die Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion der Gegenwart vermieden, was zur Entfremdung des Publikums von seinem Museum führte, da dies nicht hielt, was in seinen Gründungsjahren versprochen worden war: das Sammeln und Ausstellen von „‘forward-looking’, internationalizing currents in the modern Indian art“ (Singh 2010: 29). Die Kunsthistorikerin Kavita Singh führt diesen Gedanken aus:

... when the works of Abindranath Tagore, Nandalal Bose and other Bengal School artists were acquired by the NGMA, the collection began to take on the contours of an impartial and even handed representation of the history of modern Indian art. (Singh 2010: 29)

Singh führt die museale bzw. institutionelle Abwesenheit des Staates im zeitgenössischen Kunstfeld in Indien darauf zurück, dass die Regierung, der das NGMA unterstand, sehr darauf bedacht war, die indigene Moderne in einem Museum zu historisieren. Das NGMA sollte mit seiner Gründung 1954, also kurz nach Indiens Unabhängigkeitserklärung, ein Ort für die Kunst der indischen Moderne und Symbol für die Staatsgründung sein; es sollte den Fortschritt der indischen Gesellschaft anhand ihrer Kunstproduktion repräsentieren.

Trotz eines Akquisitionskomitees für zeitgenössische Kunst und der Außendarstellung des Museums erwarb das NGMA für seine Sammlung nach dem Jahr 2000 keine nennenswerten zeitgenössischen Kunstwerke mehr.<sup>100</sup>

Das Museum präsentiert sich selbstbewusst als „premier institution of its kind in India“ (NGMA) für moderne und zeitgenössische Kunst. Jedoch zeigt sein Internetauftritt bereits die Gewichtung eines besonderen Kunstverständnisses und die Funktion moderner Kunst in Indien:

The Gallery is the premier institution of its kind in India. It is run and administered as a subordinate office to the Department of Culture, Government of India. The NGMA has two branches one at Mumbai and the other at Bangalore.

The gallery is a repository of the cultural ethos of the country and showcases the changing art forms through the passage of the last hundred and fifty years starting from about 1857 in the field of Visual and Plastic arts. Notwithstanding some gaps and some trivia, the NGMA collection today is undeniably the most significant collection of modern and contemporary art in the country today. (NGMA 2019: o. S.)

---

100 Diesen interessanten Aspekt führt Singh (2010) detailliert in ihrem Essay „The History of Now“ in der *Art India* aus und zeigt auf, dass das Komitee vor allem daran scheiterte, dass es darin persönliche Differenzen und Befindlichkeiten gab.

Das NGMA benennt zwar den Aspekt der Sammlungslücken in der Gegenwartskunst, rechtfertigt sich jedoch nicht dafür, sondern hebt sich selbst als die bedeutendste nationale Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst heraus. Hierzu ist es wichtig, auf den damaligen Markt für zeitgenössische Kunst aus Indien zu blicken: Die Preise, die für moderne Kunst aus Indien auf dem globalen Kunstmarkt erzielt wurden, überstiegen bei weitem das Ankaufsbudget des NGMA. Auch wenn das Ankaufskomitee beabsichtigt hatte, zeitgenössische Kunst zu erwerben, konnte das NGMA nicht mit den neuen Kunstsammler\*innen, die sich für hochpreisige Kunst aus Indien interessierten, konkurrieren. Singh (2010) zufolge entstand die Sammlungslücke aus ideologischen und internen Streitigkeiten geschuldeter Tatenlosigkeit des NGMA. Im rasant wachsenden Kunstmarkt und dessen immensen Preisbildungen liegt für sie die Ursache, dass die Regierung keine Chance hatte, innerhalb ihres Budgetrahmens Ankäufe zu tätigen. Sie zieht ein klares Fazit: „India’s prime governmental institution for modern art has missed the opportunity to collect through an important phase in our unfolding history.“ (Singh 2010: 31) Dieser Umstand wirkt sich nicht nur darauf aus, dass es keine Bildungsangebote für eine kunstinteressierte Öffentlichkeit gibt, sondern greift auch tief in die Lebens- und Arbeitsstrukturen der zeitgenössischen Künstler\*innen in Indien ein: Weder wurde so soziales noch kulturelles Kapital aufgebaut. Durch die Distanzierung vom Kunstfeld der Gegenwart wird das Museum nicht zu einem „kapitalstarken Agenten“ (Buchholz 2013: 223), der symbolisches Kapital verleiht.

Singh problematisiert die schwache Infrastruktur für zeitgenössische Kunst mit dem Argument einer fehlenden Valorisierung durch ein zeitgenössisches Kunstmuseum, wenn sie fragt: „In the churning world of contemporary Indian art, what space was there for the memory of contemporary Indian art to live?“ (Singh 2010: 32) Exakt diesen Erinnerungsraum produzierten meinen Ergebnissen zufolge diejenigen Akteur\*innen des Kunstmarktes, die ab dem Jahr 2000 als Antwort auf die rasant steigende globale Nachfrage des Marktes nach moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien ein Netzwerk aus neuen Kunstorganisationen gründeten. Die Anerkennung für die Leistungen einzelner individueller und organisationaler Akteur\*innen des zeitgenössischen Kunstmarktes (der traditionell nicht der Bereich ist, in dem sich ein Kunstfeld auf diskursiver Ebene hervortun will) ist besonders groß für den Aufbau der Kunstvermittlung und -distribution: Während dem Staat die Partizipation am Aufbau des Kunstfelds in Indien abgesprochen wird („A place like the NGMA: The government is not doing anything, those people who are involved are not interested“, Audiotranskript, STANGA 2010: 5), nimmt die Bedeutung einzelner Akteur\*innen insbesondere im Bereich der Wissensproduktion und -vermittlung daran zu und wird anerkennend hervorgehoben: „In that sense then, the galleries in India have performed a very heroic work.“ (ebd.) Galerist\*innen

wird somit als Schlüsselakteur\*innen des Kunstmarktes in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts eine besondere Relevanz im Kunstfeld zugesprochen: die Übernahme und Ausführung von Aufgaben, die nach der „künstlerischen Tradition des Feldes“ (Buchholz 2008: 223) Hand in Hand mit einer öffentlichen Institution ausgeführt werden sollten. Dies finden nicht nur die Akteur\*innen des Kunstmarktes anerkennenswert, sondern diejenigen Befragten, die eher dem politisch linken Spektrum des Kunstfelds zuzuordnen sind: Künstler\*innen, Kurator\*innen, Kritiker\*innen.

Dass der Staat nicht aktiv am Aufbau des zeitgenössischen Kunstfelds in den entscheidenden Jahren der Ausdifferenzierung nachkam, führte laut der Akteur\*innen zu „Bindestrich-Identitäten“. Damit sind Akteur\*innen im indischen Kunstfeld gemeint, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, sich mehr als nur einem Tätigkeitsbereich zu widmen, um ein möglichst breites Spektrum an Praktiken im Kunstfeld abzudecken, die es braucht, um die Infrastruktur auszdifferenzieren: Galerien verkaufen nicht nur zeitgenössische Kunst, sondern produzieren auch Wissen darüber, das zu kulturellem Kapital verhelfen soll. Kunstmagazine, Messen und Biennalen haben nicht nur die Aufgabe, aktuelle Diskussionen und Positionen der zeitgenössischen Kunst zu zeigen, sondern agieren wie eine staatliche Kunstinstitution, indem sie zeitgenössische Kunst für eine breite Öffentlichkeit zugänglich und erfahrbar machen. Im Gegensatz zu den Praktiken der oben besprochenen Museen sind ihre publikumsorientiert, das bedeutet, sie holen ihr Publikum dort ab, wo es sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts befindet: im Wandel zu einem translokalen zeitgenössischen Kunstfeld.

Für Olivier Roueff (2017) spielt der Staat in der Gegenwart hingegen eine weitaus bedeutendere Rolle. In seiner Studie *Elite Delights: The Structure of Art Gallery Networks in India* zur Netzwerkstruktur von Kunstgalerien in Indien ruft er in Erinnerung:

Nevertheless, a crucial point is rarely stressed: the Indian state actually plays a significant role in artist recognition – through art departments in public or approved universities, some of which are among the most renowned,<sup>4</sup> and via the national and local academies (Lalit Kala Akademi) and their training centers, workshops, group exhibitions, awards, and scholarships. A look at the curricula of hundreds of artists selected for exhibitions or dictionaries quickly reveals that very few do not include at least one Akademi credential. Private foundations, providing orders, grants, and residencies, were for their part undeveloped until the 2010s. (Roueff 2017: 30)

Roueff behauptet hier zwar zu Recht, dass die Universitäten und die Akademien der Kunst in Indien Künstler\*innen innerhalb des Konsekrationszyklus unterstützt haben. Dies ist auch daran sichtbar, dass nationale Museen wie das NGMA

sich aus der Idee des *nation-buildings* entwickelt haben. Was allerdings bei Roueff unberücksichtigt bleibt, ist, dass der indische Staat nicht bzw. nur sehr eingeschränkt die zeitgenössische Kunst unterstützt und erst ab dem Zeitpunkt strukturiert in Erscheinung tritt, an dem die Institutionen des indischen Kunstmarktes eine starke Präsenz und große Aufmerksamkeit aufweisen. Bis dahin haben die privaten Kunstakteur\*innen der indischen Oberschicht die Künstler\*innen im Kunstfeld in Indien bereits maßgeblich unterstützt, sichtbar gemacht und im globalen Kunstfeld positioniert.

Auch der wissenschaftliche Diskurs in Indien über die nationale moderne Museumslandschaft ist an meine Forschungsergebnisse anschlussfähig und steht im Kontrast zu Roueffs Aussagen. Die deutlichste Stimme hierzu ist die von Kavita Singh: „In India, the market is making the museum! Preserving archives, amassing collections, building infrastructure: the contemporary art museum is coming to India through the initiatives of private foundations.“ (2010: 31) Shukla Sawant geht noch tiefer ins Detail und legt dar, was sie von staatlichen Akteur\*innen innerhalb des Kunstfelds erwartet: die Bildung von Kunstkritik.

Ideally, state-funded bodies should play an active role in acquiring and exhibiting contemporary art as it evolves and develops new forms of critique. Yet, as acquisition budgets for these institutions are miniscule and state sponsored museums run on a skeletal staff, ill-equipped to handle the “preciousness” that is now associated with art as museumized object, the onus of building significant contemporary art collections has been taken up by individuals who have the material means and aesthetic sensibility to acquire or support experimental work. (Sawant 2010: 17)

Bezogen auf den Aufbau einer Sammlung zu zeitgenössischer Kunst verdeutlicht Rajendran, dass sich das NGMA von seinem Publikum entfernt, indem es nicht die künstlerische Gegenwart sammelt, erforscht und konserviert, in der die jetzige Generation lebt:

Finally, the NGMA in India remains divorced from the contemporary, as its protocols do not allow the acquisition of the very ephemeral or conceptual art that forms a large portion of the contemporary art produced in the country. (Rajendran 2016: 352)

Meine Ergebnisse schließen an Rajendrangs, Singhs und Sawants Beobachtungen an und deuten an, dass es weniger die indische Kulturpolitik ist, die Gesellschaft und zeitgenössische Kunst miteinander in Kontakt bringt, sondern die Kunstakteur\*innen der Oberschicht, die mit ihrem ökonomischen, kulturellen und symbolischen Kapital dazu neue Orte und Räume für zeitgenössische Kunst aufbauen.

## Lokalisierung und Institutionalisierung von Konsekrationsmacht

Die Bedeutung der Akteur\*innen für die Veränderung im Kunstfeld in Indien liegt in ihrer Agency. Damit fasse ich ihre besondere Handlungsfähigkeit und Handlungsmacht als neue soziale Kategorie der indischen oberen Mittelschicht und Oberschicht zusammen, die es ihr ermöglicht, translokal, transnational und transregional verbindend aufzutreten und zu agieren. Die obere Mittelschicht und die Oberschicht sind dabei beides zugleich: ihre Agent\*innen und ihr Publikum. Sie besuchen regelmäßig und in konstant hoher Zahl Kunstereignisse wie die IAF und KMB, Museen und Vernissagen. Analysen zu den Kunstakteur\*innen der oberen Mittelschicht und Oberschicht ergeben folgende drei Kennzeichen: 1.) Sie hatten durch ihre Mobilität Einblicke in und Erfahrungen mit westlichen Akteur\*innen und Institutionen der Kunstzentren London und New York. 2.) Sie verfügen durch ihre Zugehörigkeit zur oberen Mittelschicht und Oberschicht sowohl über ausreichend ökonomisches wie auch soziales Kapital, um die Erfahrungen, die sie im westlichen Kunstfeld gemacht haben, in ihrer eigenen Arbeitswelt, meist dem Kunstmarkt und seinen vermittelnden Organisationen, umzusetzen. 3.) Sie konnten durch die wirtschaftlichen Freiräume, die die Liberalisierung bot, nicht nur im indischen Kunstfeld handeln, sondern mit ihren Praktiken auch schnell in Kontakt und damit in den Wettbewerb mit dem globalen Kunstfeld treten. Dies zeigt das Beispiel der Bodhi Art Galerie besonders deutlich: Dadurch, dass das Kunstfeld transnational und translokal ist und die Galerie sich diese Eigenschaften als erste indische Galerie für zeitgenössische Kunst als Geschäftsmodell aneignete, standen die Mitarbeiter\*innen von der Gründung an mit dem Ausland und damit mit dem globalisierten Kunstfeld gleichermaßen in Verbindung und in Konkurrenz um kulturelle Deutungsmacht.

Mit der Öffnung Indiens und der neuen Marktfreiheit durch die ökonomische Liberalisierung war es den befragten Kunstakteur\*innen möglich, selbstbestimmt ihren lokalen Kontext zu wechseln – eine Freiheit, von der sie Gebrauch machten und die als sozialräumliche Autonomie, d. h. als „Chance, den Kontext auf eigenen Wunsch wechseln zu können“ (Weiß 2017 zitiert nach Rehbein [2017: 222]), definiert wird. Sie haben ihr ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital in den Kunstzentren und darin befindlichen Organisationen und Institutionen Mumbais, Delhis und Kochis für den Aufbau einer translokalen Infrastruktur von Kunst eingesetzt. Vor diesem Hintergrund ist herauszuheben, dass die Agency zwar translokalisierend, internationalisierend und transkulturalisierend wirkt, den starken Bezug zu Südasien aber durchgehend aufrechterhält.

In der Analyse der Praktiken von Kunstakteur\*innen in [Kapitel 3](#) bis [5](#) konnte ich zeigen, dass sie als Zugehörige der oberen Mittelschicht und Oberschicht diejenigen sind, die Kultur durch zeitgenössische Kunst in Indien im Sinne der Production-of-Culture-Perspektive von Richard A. Peterson (1976, 2004) und

Paul DiMaggio (1982, 1992) produzieren. Insbesondere im Kontext der *Emerging Art Market Countries* wurden die kaufkräftigen und finanzstarken Akteur\*innen in ihrer Rolle als neue Konsument\*innen zeitgenössischer Kunst als *Investment Asset* und zeitgenössische Kunst als neues Statussymbol betrachtet.

Was bislang jedoch nicht für den indischen Kontext untersucht wurde, ist die Rolle, die (neue) Akteur\*innen der Kunst als Kulturproduzent\*innen im zeitgenössischen Kunstfeld einnehmen. Meine Ergebnisse leisten hier einen ersten Beitrag, indem ich die herausgearbeiteten Praktiken der Kunstakteur\*innen in ihrer Funktion als Kulturproduzenten dimensioniere. Ihre *Art Worlding Practices* sind raumproduzierende Praktiken, die durch die Handlungslogik der Konsekrationsmacht gekennzeichnet sind. Diese Räume sind insbesondere Wissensräume, in denen kulturelles und symbolisches Kapital produziert wird. Die Akteur\*innen, die verantwortlich sind für die Erschaffung dieser neuen Wissensräume und ihrer Verknüpfung untereinander, sind damit diejenigen, die die Genese des indischen Kunstfelds voranbrachten und translokalisierten und damit Schnittstellen zu anderen individuellen und institutionellen Kunstakteur\*innen produziert haben.

Während Globalisierung oftmals als treibende Kraft des Wandels des zeitgenössischen Kunstfelds in Indien gesehen wird, zeigen meine Analyseergebnisse ein weitaus differenzierteres Bild. Die Globalisierung des Kunstfelds in Indien bedeutet zunächst einmal, dass lokale Kunstakteur\*innen mit ihren Praktiken am globalen Kunstgeschehen teilnehmen wollen und können. Anstelle eines kulturellen Globalisierungsprozesses, den das Kunstfeld in Indien durchlaufen oder durchströmt hat (im Sinne von Appadurais *Cultural Flows*, 1996), tritt in meiner Analyse die Handlungsfähigkeit und -macht (Agency) insbesondere der indischen Oberschicht im Kontext der Leerstelle Staat als treibender Kraft der Transformation von Kunstwelt zu Kunstfeld zutage.

Die Akteur\*innen selbst verneinen in den Interviews die Frage, ob die Mittel- und Oberschicht in der Kunst eine Rolle spiele. Zwar sehen sie in der wachsenden Mittel- und Oberschicht einen differenzierteren Käufer\*innentypus für zeitgenössische Kunst, beispielsweise echte Sammler\*innen, Kunstinvestor\*innen oder Kunstkäufer\*innen aus Statusgründen. Darüber hinaus erkennen sie jedoch keine Bedeutung der Mittel- und Oberschicht für die Entwicklung des Kunstfeldes in Indien – und dies, obwohl sie sich über ihre Handlungsfähigkeit (*Private Agency*) im Aufbau der künstlerischen Infrastruktur durchaus bewusst sind. *Private Agency*, mit der ein großer Möglichkeitsraum gestaltet werden kann, ist ein Aspekt, den die Anthropologin Minna Säävälä in ihrer Untersuchung zur neuen Mittelschicht in Indien anführt. Darin arbeitet sie mit einer Analyse zu moralischen Grundsätzen der neuen indischen Mittelschicht („middle class moralities“) in Hyderabad u. a. ein spezifisches Verhältnis von Staat und neuer indischer Mittelschicht heraus: Anders als die „old middle classes“, die als

„state-oriented up to the point to the economic reforms“ (Tenhunen & Säävälä 2012: 136) galten, sei es Kennzeichen der neuen Mittelschicht, unabhängig vom Staat zu agieren. Auch in meiner Forschung tritt dieses Kennzeichen, hier insbesondere der Oberschicht, deutlich hervor: Im Feld der Kunst in Indien ist die *Private Agency* der indischen Oberschicht gekennzeichnet von Praktiken, deren Akteur\*innen mobil, transkulturell und translokal agieren. Kapitel 3 und 4 verdeutlichen dies mittels der geschilderten Arbeitserfahrungen, Wahrnehmungen und Erlebnisse der befragten Kunstakteur\*innen, die zwischen Mitte der 1980er und Beginn der 2000er Jahre in ausländischen Kunstwelten gemacht wurden. Die Kunstakteur\*innen, die meist der Kunstvermittlung des Kunstfeldes, allen voran dem Kunstmarkt, angehören, versuchten zwischen den Jahren 2000 und 2018 den Wert und die Qualität ihrer Künstler\*innen und deren Werke im Kunstfeld zu etablieren. Im Fall der Galerie Bodhi Art transformierte sich ein individueller Akteur, der eine Vision verfolgte, in einen translokalen und institutionellen Akteur, der (inter-)national sichtbar und gut positioniert im globalen Kunstmarkt agierte. Bemerkenswert an dieser Dynamik ist, dass ein individueller und später institutioneller Akteur weder staatlich gefördert noch in seinen Praktiken ermutigt worden war. Solche Akteur\*innen schufen sich im Laufe der 1990er Jahre einen eigenen Handlungsraum, den sie ab 2000 so ausgestalten konnten, dass er Zugänge und Kontaktzonen, Vernetzungslinien und Knotenpunkte mit dem globalen Kunstfeld bot. Was sie verbindet, ist das, was Enwezor als „the will to globality“ (Enwezor 2002) bezeichnet und was als Form der „transcultural mobility“ (Juneja 2011: 285) begriffen werden kann. Aus der Agency der Oberschicht ergibt sich demnach eine lokalisierte Form von Konsekrationsmacht im künstlerischen Feld in Indien. Mittels ihrer guten ökonomischen und symbolischen Kapitalausstattung treten sie immer häufiger und zuverlässiger im globalen Kunstfeld auf, um das indische Kunstfeld zu repräsentieren: Sie avancierten zu mobilen, sichtbaren und interagierenden Agent\*innen des Kunstfeldes in Indien und generierten mediale Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit für die sich darin befindlichen Transformationsprozesse. Hier ist der Bedeutungszuwachs der Stellung von bildender, zeitgenössischer Kunst in der indischen Gesellschaft und im globalen Kunstfeld besonders gut erkennbar.

### Die neue indische Deutungselite

Säävälä zeigt in *Middle Class Moralities. Everyday Struggle Over Belonging and Prestige in India* (2010), dass *Indian Middle Classness* eine Form sozialer und kultureller Zugehörigkeit ist. Anhand der *Middle Classness* im indischen Hyderabad demonstriert sie, wie sich globaler Kapitalismus in den Lokalisierungsprozessen einer spezifischen Kultur niederschlägt, und stellt fest, dass die neuen indischen



Mittelschichten relativ unabhängig von staatlichen Einflüssen agierten. *Middle Classness* wird letztlich als eine Kategorie sozialer und kultureller Zugehörigkeit definiert, was im Umkehrschluss heißt, dass die Mittelschichtzugehörigkeit auch eine Form der sozialen und kulturellen Ausdifferenzierung ebenso wie Abgrenzung ist. Sie proklamiert, dass

[w]hen under pressure from hegemonic outside influences, people tend to create a new sense of conscious culturalism: a conscious mobilisation of cultural differences in the service of a larger national and transnational politics ... we will see how new middle classes in India are creating their cultural distinctiveness in this process of identity formation, a process being replicated globally. Creating cultural particularity is a dialectical process in which identifications are based on conceptualisations of difference. (Säävälä 2010: 4–5)

Sääväläs Forschungsergebnisse können auf die indische obere Mittelschicht und Oberschicht bezogen werden. Im Prozess „Identitätsbildung durch Zugehörigkeit“, in dem sich die obere Mittel- und Oberschicht befindet, fungiert zeitgenössische Kunst als Marker kultureller Abgrenzung bzw. kultureller Besonderheit. Die Prozesse der Abgrenzung und Besonderheit (*Cultural Distinctiveness*) bei gleichzeitiger Bekräftigung des Eigenen sind im künstlerischen Feld in Indien am Beispiel der Praktiken der Kunstakteur\*innen gut zu erkennen. Besonders die indische Oberschicht erschafft mit ihren Praktiken den Nährboden und Anschlussstellen für die Ausbildung sozialer und kultureller Zugehörigkeit. Diese kollektiven Praktiken unterstützen die Bildung eines neuen gesellschaftlichen Teilbereichs, der durch die Mediatisierung des Kunstfelds eine neue Öffentlichkeit für Kunst beinhaltet. Anstatt *Classness* als Distinktionsmittel zu definieren, plädiert Säävälä dafür, *Middle Classness* als Zugehörigkeit bzw. Anerkennung im Sinne einer verbindenden Gemeinsamkeit oder gar der Definition einer neuen Mittelschicht in Indien zu sehen.

In Bourdieu's French case, the main issue was the struggle over distinction through maneuvering with good taste in terms of cultural practices such as art, music, and cuisine. In the Indian case, I maintain that class struggle among people identifying themselves as middle class is more about belonging – acceptance – than about distinction, which basically refers more to marking difference than to a struggle over belonging. (Säävälä 2010: 8)

Auch wenn meine Forschung dezidiert die obere Mittelschicht und die Oberschicht fokussiert, so ist die bei Säävälä dargelegte *Classness* auch für die von mir untersuchten Akteur\*innen als verbindende Gemeinsamkeit zu verstehen: Die Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst ist eine sozial verbindende Gemeinsamkeit, die jegliche sozialen Räume miteinander verbindet. Die indische Oberschicht, die im Kunstfeld partizipiert, hat sich mit dem Aufbau der

künstlerischen Infrastrukturen und Institutionalisierung von Kunstmarktpraktiken eine *Culture Classness* im Sinne Peterson und Anands Begriff der „culture classes“ (2004) erarbeitet, in der es weniger um Einkommensunterschiede als um soziokulturelle Zugehörigkeit geht. Sie definieren *Culture Classes* als „groupings of people ranked by their patterns of consumption“ (2004: 324).

Vor diesem Hintergrund erkenne ich im institutionellen Aufbau des translokalen Kunstfelds in Indien eine neue Funktion zeitgenössischer Kunst im Globalen Süden: Anstatt Kunst lediglich als Mittel sozialer und kultureller Distinktion zu sehen, besitzt sie auch die Fähigkeit, soziokulturell zu verbinden und Zugehörigkeiten zu schaffen. Im Bezug auf Lokalisierung als Strategie der Globalisierung bedeuten ihre Kunstpraktiken hier nicht nur die Inkorporierung globaler Strukturen, Ideen und Formate in einen lokalen Kontext – wie ich mit der Transformation von Kunstwelt zu Kunstfeld demonstrieren konnte. Am Beispiel des Kunstfelds in Indien tritt Lokalisierung als eine Handlungsfähigkeit auf, die vor Ort strategisch Ressourcen einsetzt, die den eigenen Interessen dienen. So gesehen ist Lokalisierung die Strategie (Pfaff-Czarnecka 2005), mit eigenen Ressourcen – sprich Konsekrationsstätten und Kapitalien – im globalen Wettbewerb zugehörig, sichtbar und aktiv zu werden.

Am Beispiel der untersuchten Praktiken in Mumbai, Delhi und Kochi wurden Einblicke in die Verflechtungsgeschichte der Gegenwart der lokalen Kunstproduktion gegeben und gezeigt, wie Kultur heute gestaltet wird und welche Bedeutung dies für die Gesellschaft hat – insbesondere für moderne Gesellschaften, die eine koloniale Vergangenheit haben oder in einem *Emerging Market* des Globalen Südens lokalisiert sind. Die Emanzipation indischer Kunstakteur\*innen aus der Abhängigkeit westlicher Deutungsmacht und die Bildung eines neuen künstlerischen Selbstwertgefühls, das in der Zugehörigkeit der indischen Kunstakteur\*innen zur kulturellen Deutungselite besteht, sind die ersten Schritte in Richtung einer strukturellen Dezentrierung des globalen künstlerischen Feldes und einer Partizipation des Globalen Südens.

## Ausblick

Die lokalisierenden Strategien der Kunstakteur\*innen sind ein erster empirischer Anhaltspunkt, dass sich seit 2000 im indischen Kunstfeld eine neue kulturelle Deutungselite formiert, die gleichzeitig kosmopolitisch auftritt und lokal (re)agiert. Da zur Erforschung der kulturellen Globalisierungsprozesse der Aufstieg von Deutungseliten im Globalen Süden ein noch wenig bearbeitetes Forschungsfeld darstellt (vgl. Schneickert 2014), bietet die vorliegende Forschung diverse Anknüpfungspunkte zu weiterführenden Studien. Diese Forschungslücke überrascht vor dem Hintergrund, dass „Eliten über mehr transnationales Kapital

verfügen und sich somit schneller globalisieren als andere sozialstrukturelle Gruppen“ (Schneickert 2014: 1). Mit Eliten sind zunächst Akteur\*innen gemeint, die aufgrund einer breit angelegten und hohen Ressourcenausstattung in der Lage sind, unabhängig von institutioneller und struktureller Beschränkung zu agieren (Schneickert 2014: 2014, Hartmann 2008: 241). Nach Schneickert sind sie

Inhaber von Spitzenpositionen relevanter gesellschaftlicher Sektoren, deren Urteile und Handlungen, wichtige gesellschaftliche Entscheidungen maßgeblich mitbestimmen bzw. beeinflussen oder zur Erhaltung oder Veränderung der Sozialstruktur und der sie tragenden Normen unmittelbar beitragen. (Schneickert 2014: 9)

Eliten werden von der Soziologie nach zwei unterschiedlichen Auffassungen gruppiert: in solche, die sich vom Nationalstaat lösen und damit als globale Elite zu sehen sind, und in solche, die weiterhin eng mit dem Nationalstaat verbunden sind. Schneickert vertritt letztere Auffassung, insbesondere wenn es um Eliten im Globalen Süden geht. Auch meine Forschungsergebnisse zu den lokalisierenden Strategien der kulturellen Deutungselite lassen die Vermutung zu, dass die indische Deutungselite im Bereich der Kultur im lokalen und regionalen Kontext eingebettet bleiben und im indischen Nationalstaat ihre *Private Agency* einsetzen wird.

Nicht nur aus Perspektive der Südasiestudien, auch aus der der Globalen Kunstgeschichte lohnt es sich, den Production-of-Culture-Ansatz (Peterson & Anand 2004) um die Ressource „Lokalität als Ergebnis von Globalisierungsprozessen in Verbindung mit zeitgenössischer Kunst“ zu erweitern. In meiner Arbeit habe ich die Beschäftigung mit Künstler\*innen und Kunstwerken ausgeklammert. Auf Basis meiner Ergebnisse wäre es jedoch erkenntnisführend, sich nicht nur mit der Kunstvermittlung, sondern auch mit der zeitgenössischen Kunstproduktion in Indien zu beschäftigen: Wie steht es um die institutionelle Künstler\*innenausbildung, wie und wo wird Kunst heute gelehrt? Was ist die Bedeutung von Mobilitätsprogrammen wie Artist-in-Residence-Programmen? Und wie haben sich durch die lokalen Strukturveränderungen und die globale Aufmerksamkeit die Inhalte, Formen und Ästhetiken von Kunstwerken selbst verändert? Interessant ist auch hier der Aspekt des Kolonialerbes: Wie verändert sich Künstler\*innenausbildung, die zunächst stark kolonialisiert war (die Briten führten die Praxis der Kunstakademieausbildung in Indien ein) vor dem Hintergrund der jüngsten Verflechtungsgeschichten des globalen Kunstfelds? Wie steht es um die aktuellen Diskurse zu zeitgenössischer Kunst und kulturellen Praktiken, welchen Platz nimmt die koloniale Vergangenheit Indiens darin ein?

Eine weitere Forschungslinie auf der Mikroebene, der es nachzugehen lohnt, sind Einzelfallstudien zur Veränderung von Praktiken durch die Mediatisierung des Kunstfelds in Indien. Wie ich am Beispiel der medialen Kommunikation

über Kunst im Kunstfeld in Indien zeigen konnte, stehen Medien, Markt und das Kunstfeld in einem neuen Verhältnis, das vor allem an jenen neuen Kunstzentren sichtbar wird, wo ein beschleunigter sozialer und medialer Wandel zu beobachten ist. Mit Untersuchungen zu anderen Orten der Kunst im Globalen Süden könnte das bislang westlich orientierte Konzept der medialisierten Welt von Hepp & Krotz (2012) geografisch erweitert werden. Die durch eine neue Aufmerksamkeitsökonomie entstandene mediale Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst wäre zudem besonders lohnend durch die Linse einer kritischen Diskursanalyse zu betrachten, um damit das Potenzial, das Sperling (2014) zum Diskurs als neuen Raum von Globalisierungs- und damit auch Lokalisierungsprozessen festhält, zu beleuchten. Besonders relevant sehe ich hier die Analyse von Vorträgen und Konferenzbeiträgen, die oftmals nicht in Schriftform vorliegen und daher noch keinen Eingang in den globalen Kunstdiskurs gefunden haben.

Anschließende Forschungen zum Verhältnis von staatlicher Kulturpolitik und zeitgenössischer Kunst und Kultur wären wünschenswert, um die Rolle der Kulturpolitik der BRICS-Staaten, in Südasien und generell im Globalen Süden vergleichend zu betrachten. Interessant wäre hierbei der normative Aspekt, welche Rolle der Staat bei der Förderung der zeitgenössischen Kunst (die ja oftmals als Luxusgut kontextualisiert wird) übernehmen sollte – gerade in einem Land wie Indien, das durch massive soziale Ungerechtigkeit und Armut geprägt ist.

Bisher haben meine Ergebnisse verdeutlicht, dass der indische Staat im Kontrast zur Zeit der indischen Moderne in der ersten Phase der Wirtschaftsliberalisierung sehr zurückhaltend im Feld der Kunst partizipierte. Wie Hampel in *Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik* (2015) gezeigt hat, ist das Kunstfeld in Indien in klassische und zeitgenössische Künste (vgl. 2015: 94) unterteilt, die unterschiedlich von der indischen Kulturpolitik gefördert werden. Ihrer Ansicht nach besteht zwischen beiden Kunstarten eine Konkurrenz, wobei sich der indische Staat oftmals gegen die neoliberale Kulturpolitik – das bedeutet gegen die zeitgenössische Kunst – und zugunsten der klassischen Kunstwelt entscheidet, da die „nationale Kulturförderung vorrangig auf den Schutz des nationalen Kulturerbes ausgerichtet“ sei (Hampel 2015: 94). Diese Beobachtung ist richtig, doch die jüngsten Entwicklungen im zeitgenössischen Kunstfeld sind nicht unbeobachtet am indischen Staat vorbeigegangen, sondern sie lösen eine neue Phase des staatlichen Interesses an der zeitgenössischen Kunst aus – eine auf meiner Empirie basierende Annahme, die ich im Folgenden als abschließenden Exkurs für weitergehende Forschungen kurz skizzieren werde:

Dem NGMA in Delhi ist es gemäß seiner programmatischen Ausrichtung nicht gestattet, zeitgenössische Kunst zu sammeln: „its protocols do not allow the acquisition of the very ephemeral or conceptual art that forms a large portion of the contemporary art produced in the country.“ (Rajendran 2016: 352) Dennoch

zeigt das NGMA in Delhi seit knapp zehn Jahren ein steigendes Interesse, mit internationalen Ausstellungen an der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien teilzunehmen und so Teil dieser neuen Entwicklung zu werden. Dies gelang ihm zumindest unter dem Direktor Rajeev Lochan mit der Präsentation zeitgenössischer Künstler\*innen aus dem In- und Ausland, eine neue Praxis, die bisher noch nicht untersucht wurde. Doch wäre eine Beschäftigung mit dem NGMA als neuem Akteur in der indischen Kulturpolitik gewinnbringend, um den Einsatz lokaler Deutungsmacht anhand eines staatlichen Kunstakteurs zu erforschen.

Ein weiteres Beispiel für eine veränderte staatliche Museumspraxis sind die Praktiken des Dr. Bhau Daji Lad Museums (BDL Museum) in Mumbai. Das Museum ist das älteste Indiens, und das erste staatliche Museum, das mit der indischen Privatwirtschaft in Form einer Public-Private-Partnership-Kooperation zusammenarbeitet. Es bietet seinen Besucher\*innen ein breit gefächertes Bildungsprogramm an, darunter seit 2012 auch einen postgradualen einjährigen und berufsbegleitenden Diplomkurs in *Modern and Contemporary Indian Art and Curatorial Studies* für 1.00.000 Rupien (vgl. Bhau Daji Lad Museum, Kursbeschreibung). 2008 begann das BDL mit dem Projekt *Engaging Traditions*, einer Art Artist-in-Residence-Programm, Kunst zu sammeln. Das Museum lud Künstler\*innen ein, die sich mit Themen beschäftigen, die auch in der permanenten Sammlung zur Stadtgeschichte Mumbais eine Rolle spielen. Ziel des Projektes war es, dass sich die Künstler\*innen durch die Museumsgeschichte und -sammlungen zu einem In-situ-Kunstwerk inspirieren lassen, das später als Intervention in der permanenten Ausstellung gezeigt wird; es wird dem Museum nach Laufzeitende als Spende überlassen. Hier wird sichtbar, dass der indische Staat im zeitgenössischen Kunstfeld in Indien die nationale Kunstkultur auch im Bereich der zeitgenössischen Kunst wieder finanziell zu fördern beginnt. Auch sehe ich erste Bestrebungen der staatlichen Institutionen, sich zusammen mit Akteur\*innen der Privatwirtschaft der zeitgenössischen Kunstkultur in Indien wieder anzunähern.

Auch Bublitzky (2014) beobachtet im Epilog ihrer Ethnografie zur internationalen Wanderausstellung *Indian Highway*, dass sich der indische Staat immer interessierter an der Entwicklung des zeitgenössischen Kunstfelds zeigt, und beschreibt einen „shift towards a broader government acknowledgement of artistic contemporary practices in the country“ (2014: 323). Die Anerkennung, die Bublitzky seitens der indischen Regierung erwähnt, äußert sich meines Erachtens darin, dass der indische Staat beginnt, sich bei *Art Worlding Practices* einzubringen und Mumbai, Delhi und Kochi als künstlerische Knoten im globalen Netzwerk der zeitgenössischen Kunst sichtbar zu machen. Das erwachende Interesse des Staates an zeitgenössischer Kunst ist aus historischer Perspektive nicht allzu überraschend: Bereits im „historischen Projekt der Nationswerdung wurde der Kunst als imaginärem Raum der Identitätsbildung eine wichtige Position

zugewiesen“ (Hoskoté 2002: 19). Dass die indische Kulturpolitik die lokale Resource „zeitgenössische Kunst“ wiederentdeckt und einzusetzen beginnt, ist im gegenwärtigen Prozess der nationalen Positionierung Indiens nur konsequent.

Die knapp skizzierten neuen Praktiken zeugen von zaghafter Partizipation im Feld der zeitgenössischen Kunst, mit denen der indische Staat wieder in das Kunstfeld einzusteigen scheint. Der Aufbau des Kunstfelds durch die Privatwirtschaft und dessen öffentlichkeitswirksame, translokale Kommunikation bewirken erste Veränderungen der nationalen Kulturpolitik, die im Anschluss an meine Forschungen beispielsweise an indischen kunstbezogenen Institutionen wie zeitgenössischen Kunstmuseen, Stipendienprogrammen oder Ausbildungen weiterführend untersucht werden können. Anscheinend entging es staatlichen Akteur\*innen nicht, welche – wie ich zeigen konnte – wichtiges Kapital die Akteur\*innen der Privatwirtschaft in den Jahren 2000 bis 2018 im zeitgenössischen Feld der Kunst als Teil des Kunst- und Kultursektors der indischen Gesellschaft aufgebaut haben. Auch D’Souza bemerkt: „[t]he impoverished national state sector, which is generally both conservative and slow to respond to rapid change, is now upsurged in terms of recognition and credibility by the new commercial art fairs, private institutions and galleries.“ (D’Souza 2013: 300)

Die Feststellung, dass sich staatliche Museen dem Einzug zeitgenössischer und oftmals auch internationaler Kunst geöffnet haben, und dies nicht nur zu Ausstellungszwecken, sondern auch in Form von Finanzierungspartnerschaften, konnte ich bereits in meinen Untersuchungen erkennen. Aber es bedarf weiterer Forschungen, um das Phänomen „staatliche Akteure und Art Worlding Practices im Kunstfeld in Indien“ so zu beleuchten, dass es in seiner ganzen Relevanz auch erfasst wird. Der Einsatz von zeitgenössischer Kunst und Praktiken im Kontext von *Place Branding* (Anholt 2008) und *Nation Branding* (Szondi 2008) und die Anerkennung von Kunstfeldpraktiken über die Grenzen Indiens hinaus sind hier nur der Anfang für ein Desiderat, das die Kunstgeschichte, die Südasiastudien und die Kunstsoziologie interdisziplinär angehen können: die Rolle und Relevanz zeitgenössischer Kunst in Südasiastudien und im Globalen Süden.

# Literatur- und Quellenverzeichnis

- Ackermann, T. (2013). In Indien darf Kunst endlich wieder Kunst sein. In *Die Welt* (2.3.2013) [online] [www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article114056830/In-Indien-darf-Kunst-endlich-wieder-Kunst-sein.html](http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article114056830/In-Indien-darf-Kunst-endlich-wieder-Kunst-sein.html) (Abruf: 23.3.2014).
- Adeli, J. (2011). Translokale Kunstmärkte im Wandel: Das Beispiel Indien. *Masala – Newsletter der Virtuellen Fachbibliothek Südasiens*, 6(2). [online] <http://crossasia-repository.ub.uni-heidelberg.de/1653/> (Abruf: 26.7.2018).
- Ahuja, N. (2008). Art is my Religion. Anupam Poddar in conversation with Naman Ahuja. In K. Singh et al. (Hrsg.), *Where in the World* (S. 23–28). Delhi: Devi Art Foundation.
- Anand, N., Jones, B. C. (2008). Tournament rituals, category dynamics, and field configuration: The case of the Booker Prize. *Journal of Management Studies*, 45, S. 1036–1060.
- Anand, N., Watson, M. R. (2004). Tournament rituals in the evolution of fields: The case of the Grammy Awards. *Academy of Management Journal*, 47, S. 59–80.
- Anholt, S. (2008). The Importance of National Reputation. In J. Welsh, D. Fearn, (Hrsg.), *Engagement. Public Diplomacy in a Globalised World* (S. 311–34). London: Foreign and Commonwealth Office Books.
- Apollo. The International Art Magazine (2017). *40 under 40. Global Business*. Neha Kirpal. [online] <https://www.apollo-magazine.com/neha-kirpal-apollo-40-under-40-global-the-business/> (Abruf: 5.5.2019).
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Araeen, R. (2000). A New Beginning. Beyond Post-Colonial Cultural Theory and Identity Politics. *Third Text*, 14(50), S. 3–20.
- Archer, R. (2003). Ideas of a Nation – Interview with Robin Archer. In G. Matt et al. (Hrsg.), *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen indischer Kunst*. Wien: Kunstthale Wien, (Ausst. Kat.).
- Art and Education (o.J.). *Biennial Foundation* [online] <https://www.artandeducation.net/directory/78697/biennial-foundation> (Abruf: 30.1.2019).
- Art Asia Pacific (2008). *Devi Art Foundation opens in New Delhi*. [online] <http://artasiapacific.com/Magazine/60/NewDelhiDeviArtFoundationOpensInNewDelhi> (Abruf: 7.5.2019).

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Art Asia Pacific (2018). *Almanac*. [online] <http://artasiapacific.com/Countries/Almanac?country=6m> (Abruf: 10.2.2019).
- Art Bahrain (2013). *Interview with Neha Kirpal*. [online] <http://artbahrain.org/web/?p=2923> (Abruf: 6.5.2019).
- Art India News Magazine (o.J.) *About us*. [online] <http://www.artindiamag.com/about-us/> (Abruf: 10.7.2017).
- Art Net (o.J.). *Collectors Explore Burgeoning Market at India Art Fair* [online] <https://news.artnet.com/market/india-art-fair-2017-845699> (Abruf: 5.5.2019).
- Art Radar (2013). *Impressive first Kochi-Muziris Biennale, despite delays, vandalism and censorship – round up*. [online] <http://artradarjournal.com/2013/01/15/impressive-first-kochi-muziris-biennale-despite-delays-vandalism-and-censorship-round-up/> (Abruf: 1.3.2019).
- Aufenanger, S. (2011). Interview. In R. Ayaß, J. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung* (S. 97–115). Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung.
- Baumann, Z. (1995). *Ansichten der Postmoderne*. Hamburg/Berlin: Argument.
- Beck, U. (1997). *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beckert, J., Rössel, J. (2004). Kunst und Preise: Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 56(1), 32–50.
- Behnke, C. (2012). Ökonomisierung und AntiÖkonomismus. In H. Munder & U. Wuggenig (Hrsg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris* (S. 189–204). Zürich: JRP|Ringier.
- Beinhocker, E. et al. (2007). *Tracking the Growth of India's Middle Class*. *McKinsey Quarterly*, 3(3), S. 51–61.
- Belkin, L. (2011). *Fremde Zeitgenossenschaften*. [online] <https://faustkultur.de/2294-0-Belkin-Fremde-Zeitgenossenschaften.html> (Abruf: 6.5.2019).
- Belting, H. et al. (Hrsg.) (2013). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: MIT Press.
- Belting, H., Buddensieg, A. (Hrsg.) (2009). *The Global Art World Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Bender, C., Zillinger, M. (Hrsg.) (2015). *Handbuch der Medienethnographie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Berger, P.L., Luckmann, T. (2012). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main: Fischer.



- Bergmann, J. (2011). Qualitative Methoden der Medienforschung – Einleitung und Rahmung. In R. Ayaß, J. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung* (S. 13–41). Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung.
- Berking, H. (2006). Raumtheoretische Paradoxien im Globalisierungsdiskurs. In H. Berking (Hrsg.), *Die Macht des Lokalen in einer Welt ohne Grenzen* (S. 7–22). Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Biennale Foundation (o.J.). [online] <http://www.biennialfoundation.org/> (Abruf: 24.2.2017).
- Bode, C. (2002). Die kulturellen Mittlerorganisationen. In C. Bertram, F. Däube (Hrsg.), *Wem dient der Auswärtige Dienst? Erfahrungen von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft* (S. 149–161). Opladen: Leske + Budrich.
- Bodhi Art (o.J.).[online] <https://www.artslant.com/no/venues/show/4724-bodhi-berlin> (Abruf: 7.12.2018).
- Bogner, A. et al. (2014). Einleitung: Das Expertinneninterview – eine Methode qualitativer Sozialforschung. In A. Bogner et al. (Hrsg.), *Interviews mit Experten. Qualitative Sozialforschung* (S. 1–7). Wiesbaden: Springer VS.
- Bogner, A. et al. (Hrsg.) (2005). *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung* (S. 95–111). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bourdieu, P. (1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. (B. Schwibs, A. Russer, Übers.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1983). Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In R. Kreckel (Hrsg.), *Soziale Ungleichheiten* (S. 183–198). Göttingen: Otto Schwartz & Co.
- Bourdieu, P. (1992). *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1993). Über einige Eigenschaften von Feldern. In P. Bourdieu (Hrsg.) *Soziologische Fragen*, (S.107–114). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1996). Die Logik der Felder. In P. Bourdieu & L. Wacquant (Hrsg.), *Reflexive Anthropologie*, (S.124–147). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1999). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. (Schwibs, B., Russer, A., Übers.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (2011). *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter*. Schriften zur Kultursoziologie 4. Konstanz: UVK.
- Brickell, K., Datta, A. (Hrsg.) (2011). *Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections*. London: Ashgate.
- Brosius, C. (2009). Die Vorstellung vom „Neuen Indien“. Anmerkungen zur unfassbaren Mittelklasse. In Landeszentrale der politischen Bildung Baden-Württemberg (Hrsg.), *Der Bürger im Staat. Indien*, 3–4, S. 220–227.
- Brosius, C. (2010). *India Shining. India's Middle Class. New forms of urban leisure, consumption and prosperity*. London: Routledge.
- Brosius, C. (2015). “Catching up” to the World: Positioning the India Art Fair. *Critical Collective*. [online] <http://www.criticalcollective.in/Noticeboard.aspx>, (Abruf: 9.3.2017).
- Brüsemeister, T. (2008). *Qualitative Forschung: Ein Überblick*. Wiesbaden: VS Verlag.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Bublitzky, C. (2014). *Along the 'Indian Highway': An Ethnography of an International Travelling Exhibition*. Dissertation (Microform), Heidelberg Universität.
- Buchholz, L. (2005). *Kultur und Globalisierung. Eine Studie zur Internationalisierung des Feldes der Kunst 1970–2004*. Universität Lüneburg, FB Kulturwissenschaften (Magisterarbeit).
- Buchholz, L., Wuggenig, U. (2005). Cultural Globalization between Myth and Reality: The case of the contemporary visual arts. *Art-e-Fact: Strategies of Resistance*, 4(4). [online] [http://artefact.mi2.hr/\\_a04/lang\\_en/theory\\_buchholz\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm) (Abruf: 6.5.2019).
- Buchholz, L. (2008). Feldtheorie und Globalisierung. In B. von Bismarck, T. Kaufmann, U. Wuggenig (Hrsg.), *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik* (S. 211–238). Wien: Turia + Kant.
- Buchholz, L., Wuggenig, U. (2012). Kunst und Globalisierung. In H. Munder, U. Wuggenig (Hrsg.), *Das Kunstfeld, Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst* (S. 163–188). Zürich: JRP|Ringier.
- Buchholz, L. (2013). *The Global Rules of Art*. Columbia University (Dissertation).
- Buchholz, L. (2016). What is a global field? Theorizing fields beyond the nation-state. *The Sociological Review Monographs*, 64(2), S. 31–60.
- Buchholz, L. (2017). *From National to Global Fields? Transnational Theorizing and Critical Realism*. Webinar. [online] <https://www.youtube.com/watch?v=WLHTT1WHkHY> (Abruf: 23.3.2019).
- Burawoy, M. (2000). Grounding globalization. In M. Burawoy et al. (Hrsg.), *Global Ethnography. Forces, connections, and imaginations in a postmodern world* (S. 337–350). Berkeley: University of California Press.
- Bydler, C. (2004). *The Global Art World, Inc. On Globalization of Contemporary Art*. Uppsala: Uppsala University Press.
- Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Challinor, E. (2012). Staying with the tension: 'estranged intimacy' and gendered expectations in the field. *Etnográfica*, 16(3), S. 569–587.
- Chaudhuri, S. (2010). "Modernisms in India." In P. Brooker et al. (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Modernisms* (S. 942–60). Oxford: Oxford University Press.
- Chopra, K. (2008). My Views on the Current Indian Art Market. *Indian Art Review*. [online] <http://indianartinvest.blogspot.com/2008/> (Abruf: 12.3.2018).
- Ciotti, M. (2017). The Indian Pavilion at Venice in 54. [online] <http://in.blouinartinfo.com/news/story/935952/manuela-ciotti-on-the-indian-pavilion-at-venice-in-54> (Abruf: 16.3.2017).
- Ciotti, M. (2021). India's 'first pavilion' in Venice. In P. Mitter et al. (Hrsg.) *Twentieth-century Indian art*. London: Thames & Hudson (im Erscheinen).

- Citron, B. (2009). *Contemporary Art in Bombay, 1965–1999*. University of Pennsylvania (Dissertation).
- Couldry, N. et al. (2010). *Media events in a global age*. London/New York: Routledge.
- Couldry, N., Hepp A. (2013). Conceptualizing Mediatization: Contexts, Traditions, Arguments. *Communication Theory*, 13(3), S. 191–202.
- Crane, D. (2009). Reflections on the Global Artmarket: Implications for the Sociology of Culture. *Sociedade e Estado*, 24(2), S. 331–362.
- Critical Collective (o.J.). About Us. [online] <https://criticalcollective.in/Aboutus.aspx> (Abruf: 1.3.2019).
- D'Souza, R. (2013). The Indian Biennale Effect: The Kochi-Muziris Biennale 2012. In *Cultural Politics* (S. 296–312). Duke University Press [online] <https://read.dukeupress.edu/cultural-politics/article/9/3/296-312/25931> (Abruf: 6.5.2019).
- D'Souza, R., Manghani, S. (Hrsg.) (2016a). *India's Biennale Effect: A Politics of Contemporary Art*. London: Routledge.
- D'Souza, R. et al. (2016b). The Biennale was not the issue: an interview with Riyas Komu. In R. D'Souza, S. Manghani (Hrsg.) *India's Biennale Effect: A Politics of Contemporary Art*, (S. 76–96). London: Routledge.
- D'Costa, A. P. (Hrsg.) (2010). *A new India? Critical Reflections in the Long Twentieth Century*. Delhi: Anthem Press.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.
- Danto, A. C. (1996). *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München: Fink.
- Dilger, M. (2000). *Grounded Theory: Ein Überblick über ihre charakteristischen Merkmale*. Freie Universität Berlin.
- DiMaggio, P. (1982). Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture and Society* 4(1), S. 33–50.
- DiMaggio, P. (1992). Cultural boundaries and structural change. In M. Lamont, M. Fournier (Hrsg.), *Cultivating Differences* (S. 21–57). Chicago: University of Chicago Press.
- Dossi, P. (2008). *Hype! Kunst und Geld*. München: dtv Verlagsgesellschaft.
- Dr. Bhau Daji Lad Mumbai City Museum. Exhibitions (o.J.). [online] <https://www.bdlmuseum.org/exhibitions/2014/atul-dodiya.html> (Abruf: 10.10.2020).
- Dr. Bhau Daji Lad Mumbai City Museum. About (o.J.). [online] <https://www.bdlmuseum.org/about/museum-trust.html> (Abruf: 10.10.2020).
- Eisenbeis, M. (2002). Die Zukunft des Auktionsmarkts. In L. Pues, E. Quadt, Rissa (Hrsg.) *Art-Investor. Handbuch für Kunst & Investment* (S. 370–381). München: FinanzBuch-Verlag.
- Emmerling, L. (2018). „Meet the Patron“. [online] <https://www.youtube.com/watch?v=aTmNPKgoWVs> (Abruf: 27.3.2019).

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Enwezor, O. (2002). The Black Box. In *Documenta 11: Platform 5* (S. 42–55). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Feldstein, M. (1991). Introduction to “The Economics of Art Museums”. In M. Feldstein (Hrsg.), *The Economics of Art Museums* (S. 1–12). Chicago: University of Chicago Press.
- Ferguson, B. W., Hoegsberg, M. (2010). Talking and thinking about biennials: the potential of discursivity. In E. Filipovic et al. (Hrsg.), *The Biennial Reader* (S. 360–376). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Fernandes, L. (2000). Restructuring the New Middle Class in Liberalizing India. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 20(1), S. 88–104.
- Fernandes, L. (2006). *India’s New Middle Class. Democratic politics in an era of economic reform*. New Delhi: Oxford University Press.
- Filipovic, E. et al. (2010). Biennialogy. In E. Filipovic et al. (Hrsg.), *The Biennial Reader* (S. 16–31). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Filipovic, E. et al. (Hrsg.) (2010). *The Biennial Reader*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Fillitz, T. (2014). The Booming Global Market of Contemporary Art. *Focaal – Journal of Global and Historical Anthropology*, 69, 84–96. Stichting Focaal and Berghahn Books.
- Fink, K. (2016). *Die öffentliche Kommunikation über Kunst. Kunstberichterstattung zwischen Ästhetisierung und Politisierung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Flick, U. (1995). *Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- Flick, U. (2007). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Reinbek: Rowohlt.
- Fraser, A. (2002). The Present Conditions of Art Criticism. *October Magazine*, 100, S. 200–228.
- Freitag, U., von Oppen, A. (2010). Introduction. “Translocality” – an approach to connection and transfer in area studies. In U. Freitag, A. von Oppen (Hrsg.), *Translocality. The Study of Globalising Processes from a Southern Perspective* (S. 1–24). Leiden: Brill.
- Frey, B. S., Meier, S. (2011). Cultural Economics. In S. Macdonald (Hrsg.), *A Companion to Museum Studies* (S. 398–414). Singapur: Wiley-Backwell.
- Fröhlich, G. (1994). Kapital, Habitus, Feld, Symbol. Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu. In I. Mörth, G. Fröhlich (Hrsg.), *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu* (S. 31–54). Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Fröhlich, G. (2014). Norbert Elias. In G. Fröhlich, B. Rehbein (Hrsg.), *Bourdieu Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 36–43). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Fuchs, L. (2014). *The Indian Art Market: Change with Continuity. A research into the Indian art consumer*. Rotterdam: Erasmus University (Masterarbeit).

- Gad, D. (2012). *Die Kunst der Entwicklungszusammenarbeit. Konzeptionen und Programme einer auswärtigen Kulturpolitik nordischer Staaten*. Dissertation. Universität Hildesheim.
- Gallery 7 (o.J.). *The Indian Art Market*. [online] <https://www.gallery7.com/indian-art-market.php> (Abruf: 07.05.2019).
- Gebesmair, A. (2010). Die Erfindung der Hochkultur. Institutionalisation und institutioneller Wandel in der Kultursoziologie Richard A. Petersons und Paul DiMaggios. In S. Bekmeier-Feuerhahn et al. (Hrsg.), *Theorien für den Kultursektor. Jahrbuch für Kulturmanagement 2010* (S. 77–95). Bielefeld: transcript.
- Gerharz, E. (2014). *The Politics of Reconstruction and Development in Sri Lanka. Transnational commitments to social change*. London/New York: Routledge.
- Giddens, A. (1979). *Central Problems in Social Theory. Actions, Structure and Contradition*. Berkeley [u. a.]: University of California Press.
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Berkeley [u. a.]: University of California Press.
- Ginsburg, V. A., Throsby D. (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Girtler, R. (2001). *Methoden der Feldforschung*. Wien [u. a.]: Böhlau Verlag.
- Glaser, B. G., Strauss, A. L. (2005). *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung* (2. Ausg.). (A. T. Paul, S. Kaufmann, Übers.) Bern: Huber.
- Glynn, M. A. (2008). Configuring the field of play: How hosting the Olympic games impacts civic community. *Journal of Management Studies*, 45, 1117–1146.
- Goffman, E. (1977). *Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Berlin: Suhrkamp.
- Gowan, T., Riain, S. O. (2000). Preface. At home with the Global Ethnographer. In M. Burawoy et al. (Hrsg.), *Global Ethnography. Forces, connections, and imaginations in a postmodern world* (S. ix–xv). Berkeley: University of California Press.
- Graw, I. (2008). *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: DuMont.
- Greiner, C., Sakdapolrak, P. (2013). Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives. *Geography Compass*, 7, 373–384.
- Habermas, J. (1990). *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Habermas, J. (1992). *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hampel, A. (2015). *Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik*. Wiesbaden: VS Springer Verlag.
- Hannerz, U. (1990). Cosmopolitans and Locals in World Culture. In M. Featherstone (Hrsg.), *Global Culture* (S.237–251). London: Sage.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Hardy, C., Maguire, S. (2009). Discourse and deinstitutionalization: The decline of DDT. *The Academy of Management Journal*, 52, 148–178.
- Hardy, C., Maguire S. (2010). Discourse, Field-Configuring Events, and Change in Organizations and Institutional Fields: Narratives of DDT and the Stockholm Convention. *The Academy of Management Journal*, 53 (6), S. 1365–1392. [online] <http://www.jstor.org/stable/29780263> (Abruf: 12.3.2018).
- Hassler, K. (2017). *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Haus der Kulturen der Welt (2018). [online] [http://archiv.hkw.de/de/Pressearchiv/body.city\\_PK/c\\_index.html](http://archiv.hkw.de/de/Pressearchiv/body.city_PK/c_index.html) (Abruf: 6.3.2018).
- Hausmann, A. (2014). *Akteure, Management und Vermittlung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Hepp, A. (2010). *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS.
- Hepp, A. (2013). *Medienkultur. Die Kultur mediatisierter Welten*. Wiesbaden: VS Springer Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hepp, A., Krotz, F. (Hrsg.) (2012). *Mediatisierte Welten. Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hepp, A. et al. (2014). *Mediatisierte Welten der Vergemeinschaftung Kommunikative Vernetzung und das Gemeinschaftsleben junger Menschen*. Wiesbaden: VS.
- Hepp, A. et al. (2015). Mediatization: Theorizing the Interplay Between Media, Culture and Society. *Media, Culture & Society*, 37(2), 314–324.
- Herchenröder, C. (1990). *Die neuen Kunstmärkte*. Düsseldorf: Verlag Wirtschaft und Finanzen.
- van Hest, F., Vermeylen, F. (2015). Has the Art Market Become Truly Global? Evidence from China and India. In W. de Been et al. (Hrsg.), *Crossroads in New Media, Identity and Law* (S. 177–196). London: Palgrave Macmillan.
- Hildebrand, B. (2004). Gemeinsame Ziele, verschiedene Wege: Grounded Theory und Objektive Hermeneutik im Vergleich. *Sozialer Sinn*, 2, 177–194.
- Hillebrandt, F. (2014). Ökonomie (économie). In G. Fröhlich, B. Rehbein (Hrsg.), *Bourdieu Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 186–193). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hjarvard, S. (2013). *The mediatization of culture and society*. London [u. a.]: Routledge.
- Hollein, M. (1999). *Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom*. Wien [u. a.]: Böhlau Verlag.
- Hoskoté, R. (2002). Im Wandel. Überlegungen zur zeitgenössischen indischen Kunst. In A. Fitz et al. (Hrsg.), *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen indischer Kunst* (S. 30–44). Wien: Kunsthalle Wien.
- Hoskoté, R. (2010). Biennials of resistance: Reflections on the seventh Gwangju Biennial. In E. Filipovic et al. (Hrsg.), *The Biennial Reader* (S. 306–321). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Hülst, D. (2010). Grounded Theory. [online] [http://www.fallarchiv.uni-kassel.de/backup/wp-content/plugins/old/lbg\\_chameleon\\_videoplayer/lbg\\_vp2/videos//huelst\\_grounded\\_theory.pdf](http://www.fallarchiv.uni-kassel.de/backup/wp-content/plugins/old/lbg_chameleon_videoplayer/lbg_vp2/videos//huelst_grounded_theory.pdf) (Abruf: 1.5.2019).

- India Art Fair. Catalogue 2008. (Messe- und Ausstellungskatalog).
- India Art Fair. Catalogue 2013. (Messe- und Ausstellungskatalog).
- India Art Fair. Catalogue 2017. (Messe- und Ausstellungskatalog).
- India Art Fair. Catalogue 2018. (Messe- und Ausstellungskatalog).
- Jaffrelot, C., van der Veer, P. (Hrsg.) (2008). *Patterns of Middle Class Consumption in India and China*. New Delhi: Sage.
- Janssen, S., Verboord, M. (2015). Cultural Mediators and Gatekeepers. In J. D. Wright (Hrsg.) *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2(5), 440–446.
- Jecker, C. (2016). *MCH Group beteiligt sich an der India Art Fair*. [online] <https://www.mch-group.com/de-CH/news/medienmitteilungen/2016/09/india-art-fair-160912.aspx> (Abruf: 7.7.2018).
- Jhala, K. (2019). *MCH Group 'indefinitely' committed to India Art Fair despite decision to pull out as majority shareholder* [online] <https://www.theartnewspaper.com/news/future-of-india-art-fair-uncertain-as-majority-stake-holder-pulls-out> (Abruf: 7.2.2019).
- Jodhka, S., Prakesh, A. (2011). Die indische Mittelschicht. Aufstrebende politische und wirtschaftliche Kultur. In G. Wahlers, *Auslandsinformationen* 12/2011. Konrad-Adenauer-Stiftung.
- Jordan, J. (2014). Negotiating values in the creative industries: fairs, festivals and competitive events. *Cultural Trends*, 23(1), 73–75. [online] <https://doi.org/10.1080/09548963.2014.862005>
- Juneja, M., Falser, M. (2013). Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung. In M. Juneja, M. Falser (Hrsg.), *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis* (S.17–34). Bielefeld: transcript Verlag.
- Juneja, M., Koch, F. (2010). Multi-Centred Modernisms. Reconfiguring Asian Art of the Twentieth and Twenty-First Centuries. *Transcultural Studies*, 1, 38–41.
- Juneja, M. (2011). Global Art History and the 'Burden of Representation'. In H. Belting, et al. (Hrsg.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture* (S. 274–297). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Juneja, M. (2012). Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung. *Kritische Berichte*, 40(2), 6–12.
- Juneja, M. (2015a). "All Things Transregional?" In *Trafo: Blog for Transregional Research*. [online] <https://trafo.hypotheses.org/2487> (Abruf: 26.7.2017).
- Juneja, M. (2015b). Circulations and Beyond: The Trajectories of Vision in Early Modern Eurasia. In T. DaCosta et al. (Hrsg.), *Circulations in the Global History of Art* (S. 59–77). London: Routledge.
- Kallat, J. (2014). „Curatorial Note“. In *Kochi-Muziris-Biennale. Whorled Explorations* (S. 14–16). Mumbai: JAK Printers Private Ltd.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Kapur, G. (2000). *When Was Modernism? Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. New Delhi: Tulika Books.
- Kastner, J. (2012a). Wider die „Verleugnung des Sozialen“. Zur Rezeption der Kunsttheorie Pierre Bourdieus im deutschsprachigen Raum. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 37(1), 23–44.
- Kastner, J. (2012b). *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Kepplinger, H. M. (2008). Was unterscheidet die Mediatisierungsforschung von der Medienwirkungsforschung? *Publizistik*, 53(3), 326–338.
- Kepplinger, H. M. (1998). *Die Demontage der Politik in der Informationsgesellschaft*. Freiburg im Breisgau: Verlag Karl Alber.
- Khullar, S. (2015). *Worldly affiliations: artistic practice, national identity, and modernism in India, 1930–1990*. Berkeley: University of California Press.
- Kiran Nadar Museum of Modern Art. About. [online] <http://www.knma.in/about> (Abruf: 7.5.2019).
- KMB (2012a). *Mission Statement*. PR-Broschüre der Kochi Biennale Foundation, inzwischen auch einsehbar unter: <http://www.kochimuzirisbiennale.org/foundation/#> (Abruf: 2.8.2018).
- KMB (2012b). *India's First Biennale 12/12/12*. PR-Broschüre der Kochi Biennale Foundation.
- Kochi Biennale Foundation (2012). *India's First Biennale 12/12/12*. (Ausst. Kat zur 1. Kochi-Muziris Biennale). Kerala: Kochi Biennale Foundation.
- Kochi-Muziris Biennale (2014/2015). *Whorled Explorations*. Mumbai: JAK Printers Private Ltd. (Ausst.Kat.).
- Kochi-Muziris Biennale (2016). *Kochi-Muziris Biennale. Forming in the pupil of an eye*. [online] <https://www.e-flux.com/announcements/59641/kochi-muziris-biennale-forming-in-the-pupil-of-an-eye>. (Abruf: 7.5.2019)
- Komarova, N., Velthuis, O. (2018). Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets. *Consumption, Markets & Culture*, 21(1), 1–21.
- Kravagna, C. (2013). Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld. In ARGE Schnittpunkt (Hrsg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis* (S. 51–64). Wien [u. a.]: Böhlau Verlag.
- Krotz, F. (2007). *Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Krotz, F. (2008). M wie Mediatisierung. *Aviso*, 47, 13.
- Krotz, F. (2012). Mediatisierung als Metaprozess. In J. Hagana, H. Meulemann (Hrsg.), *Mediatisierung der Gesellschaft* (S. 19–41). Münster: LIT.
- Kuckartz, U. (2003). Qualitative Daten computergestützt auswerten: Methoden, Techniken, Software. In B. Friebertshäuser, A. Prengel (Hrsg.), *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft* (S. 584–595). Studienausgabe. Weinheim: Beltz Juventa.



- Kumoll, K. (2014). Strategie. In G. Fröhlich, B. Rehbein (Hrsg.), *Bourdieu-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 225–227). Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Lachenmann, G. (2010). Methodische / methodologische Herausforderungen im Globalisierungskontext: komplexe Methoden zur Untersuchung von Interfaces von Wissenssystemen. In *Working Papers in Development Sociology and Social Anthropology*, 364. Bielefeld: Universität Bielefeld, Fak. für Soziologie, AG Sozialanthropologie. [online] <https://nbnresolving.org/urn:nbn:de:0168-ssaoar-427286> (Abruf: 1.4.2019).
- Lampel, J., Meyer, A. D. (2008). Field-configuring events as structuring mechanisms: How conferences, ceremonies, and trade shows constitute new technologies, industries, and markets. *Journal of Management Studies*, 45(6), 1025–1035.
- Lanz, S. (2015). Über (Un-)Möglichkeiten, hiesige Stadtforschung zu postkolonialisieren. *sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung*, 3(1), 75–90. [online] <https://zeitschrift-suburban.de/sys/index.php/suburban/article/view/170> (Abruf: 5.5.2019).
- Lee, S., Lee, J. (2016). Art Fairs as a Medium for Branding Young and Emerging Artists: The Case of Frieze London. *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 46(3), 95–106.
- Legewie, H. (2006). Rezension: Jörg Strübing (2004). Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 7(2), Art. 1. [online] <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/105/219> (Abruf: 1.5.2019).
- Lewellen, T. (2002). *The anthropology of globalization: cultural anthropology enters the 21<sup>st</sup> century*. Westport [u. a.]: Bergin & Garvey.
- Long, N. (2001). *Development Sociology. Actor Perspectives*. London: Routledge.
- LONJA (2011). Unveröffentlichter Vortrag des Sammlers „LONJA“ auf der India Art Fair 2011 in Delhi.
- Luhmann, N. (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- van Maanen, J. (1988). *Tales of the Field. On writing ethnography*. Chicago: Chicago University Press.
- Maletzke, G. (1996). *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Marchart, O. (2008). *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*. Köln: Buchhandlung Walther König.
- Marchart, O. (2010). Hegemonic Shifts and the Politics of Biennialization: The Case of Documenta. In E. Filipovic et al. (Hrsg.), *The Biennial Reader* (S. 466–490). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Marchart, O. (2014). The globalization of art and ‘Biennials of Resistance’. A history of the biennials from the periphery. *World Art* (4)2, 263–76.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Marchart, O. (2017). Zehn Thesen zur Globalisierung der Kunst anhand der Biennalen des Widerstands. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 26(1), 94–99.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage Publications.
- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Matt, G. et al. (Hrsg.) (2002). *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen indischer Kunst*. Wien: Kunsthalle Wien (Ausst. Kat.).
- McAndrew, C. (2009). *Emerging Economies and the Art Trade in 2008: Globalisation and the Art Market*. Helvoirt: The European Fine Art Foundation.
- McAndrew, C. (2011). *The Global Art Market in 2010. Crisis and Recovery*. Helvoirt: The European Fine Art Foundation.
- McAndrew, C. (2012). *The international art market in 2011: observations on the art trade over 25 years*. Helvoirt: The European Fine Art Foundation.
- McCann, E. et al. (2013). Urban pulse. Assembling / worlding cities. *Urban Geography*, 34(5), 581–589.
- MCH Group (2017). [online] <https://www.mch-group.com/de-CH/mch-group/activities.aspx> (Abruf: 22.3.2017).
- MCH Group (2018a). 10 years India art fair. [online] <https://www.mch-group.com/en-US/news/blog/2018/02/india-art-fair-2018-kirpal-jagpal.aspx> (Abruf: 8.2.2019).
- MCH Group (2018b). Regional Art Fairs. [online] <https://www.mch-group.com/en-US/exhibitions-events/designandregionalartfairs/regionalartfairs/faq-raf-neu.aspx> (Abruf: 30.11.2018).
- MD NICHE Media Consultants (2016). Biennale shapes up as major driver of art and culture in Kerala and India: KPMG report. [online] [http://www.mdniche.com/media\\_des\\_view.php?var=MTQ5NA](http://www.mdniche.com/media_des_view.php?var=MTQ5NA) (Abruf: 22.12.2016).
- Mehta, T. (2016). Meet the Testies. Presseerklärung der IAF in einer unveröffentlichten Broschüre für Galeristen.
- Mercer, K. (1998). Intermezzo Worlds. *Art Journal*, 57(4), 43–45.
- Meuser, M., Nagel, U. (2009). Experteninterviews und der Wandel der Wissensproduktion. In A. Bogner et al. (Hrsg.). *Experteninterviews: Theorien, Methoden, Anwendungsfelder* (S. 35–60). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mey, G., Mruck, K. (2009). Methodologie und Methodik der Grounded Theory. In W. Kempf, M. Kiefer (Hrsg.), *Forschungsmethoden der Psychologie. Zwischen naturwissenschaftlichem Experiment und sozialwissenschaftlicher Hermeneutik*, 3, 100–152. Berlin: Regener.
- Mick, C. (2012). Das Agency Paradigma. In U. Bauer, et al. (Hrsg.), *Handbuch Bildungs- und Erziehungssoziologie* (S.527–541). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mills, C. W. (1959). *The sociological imagination*. New York: Oxford University Press.
- Moeran, B., Pedersen, J. S. (2011). Introduction. In B. Moeran, J. S. Pedersen (Hrsg.), *Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events* (S. 1–35). Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press.

- Mosquera, G. (2011a). The Third Bienal de La Habana in Its Global and Local Contexts. In R. Weiss et al. (Hrsg.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989* (S. 70–80). London: Afterall Books.
- Mosquera, G. (2011b). Beyond anthropophagy: art, internationalization and cultural dynamics. *Global Art Symposium*. [online] [www.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf](http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf) (Abruf: 1.3.2019)
- Moulin, R. (2003). *Le Marche de l'Art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion.
- Müller-Jentsch, W. (2012). *Die Kunst in der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Munshi, S. (Hrsg.) (2001). *Images of the 'Modern Woman' in Asia: Global Media, Local Meanings*. London: Curzon.
- Nadarajan, G. (2006). *Between Production and Exhibition: Media Arts Biennales*. A Lecture at II International Symposium on art Critics organized by Associació Catalana de Critics d'Art (ACCA) and held at Macba. Barcelona: Museum for Contemporary Art. National Gallery of Modern Art. History (o.J.). [online] <http://ngmaindia.gov.in/history.asp> (Abruf: 1.3.2019).
- Newsweek (2006). Investing in India's Art. [online] <https://www.newsweek.com/investing-indias-art-109523> (Abruf: 23.7.2018).
- Nye, J. (2004). The Benefits of Soft Power. [online] <http://tinyurl.com/y84c5z> (Abruf: 4.1.2014).
- O'Doherty, B. (1996). Die weiße Zelle und ihre Vorgänger. In W. Kemp, et al. (Hrsg.), *Inside the White Cube – In der weißen Zelle*, (S. 7–33). Berlin: Merve Verlag.
- Oguibe, O. (2004). *The Culture Game*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oliver, A., Montgomery, K. (2008). Using field-configuring events for sense making: A cognitive network approach. *Journal of Management Studies*, 45, 1147–1167.
- Ong, A. (2011). Introduction. Worlding cities, or the art of being global. In A. Roy, A. Ong (Hrsg.), *Worlding Cities. Asian Experiments and the Art of Being Global* (S. 1–26). West Sussex: Wiley Blackwell.
- Parimoo, R. (1997). Book Review: The Flamed Mosaic, Indian Contemporary Painting by Neville Tuli. [online] <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/ratan-parimoo-archive-manuscripts-of-essays-and-articles/object/book-review-the-flamed-mosaic-indian-contemporary-painting-by-neville-tuli> (Abruf: 4.9.2020).
- Parnell, S., Oldfield, S. (Hrsg.) (2014). *Handbook on Cities of the Global South*. London / New York: Routledge.
- Pätzold, H. (2005). Sekundäranalyse von Audiodaten. Technische Verfahren zur faktischen Anonymisierung und Verfremdung. *Forum Qualitative Sozialforschung/*

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Forum: Qualitative Social Research*, 6(1). [online] <http://tinyurl.com/qclo23c> (Abruf: 3.10.2013).
- Pedrosa, A. (2012). The Biennial. The centrality of the peripheral biennial. *The Exhibitionist*, 6, 43–44.
- Pekron, V. (2014). *Das Hamburger Feld der Kunst. Eine deskriptiv-explorative Untersuchung*. Bamberg: Difo-Druck GmbH.
- Peterson, R. A. (1976). The Production of Culture: A Prolegomenon. *American Behavioral Scientist*, 19(6), 669–684.
- Peterson, R. A., Anand, N. (2004). The production of culture perspective. *Annual Review of Sociology*, 30, 311–334.
- Peterson, R. A. (2005). Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorousness. *Poetics* 33, 257–282.
- Pfaff-Czarnecka, J. (2005). Das Lokale als Ressource im entgrenzten Wettbewerb: Das Verhandeln kollektiver Repräsentationen in Nepal-Himalaya. In *Zeitschrift für Soziologie (Sonderheft.) Weltgesellschaft. Theoretische Zugänge und empirische Problemlagen*, (S. 479–499). Stuttgart: Lucius & Lucius.
- Politik und Zeitgeschichte (2020). Die BRICS-Staaten auf einen Blick. [online] <https://crp-infotec.de/organisationen-brics-staaten/> (Abruf: 10.10.2020)
- Poulsen, N. (2010). Creative Tensions: Contemporary Fine Art in the ‘New’ India. In D. Nayyar, A. D’Costa (Hrsg.), *A New India?: Critical Reflections in the Long Twentieth Century* (S. 179–194). Anthem Press. [online] <https://doi.org/10.7135/UPO9780857286529.010>
- Prinz, S., Wuggenig, U. (2012). Die charismatische Disposition und Intellektualisierung. In H. Munder, U. Wuggenig (Hrsg.), *Das Kunstfeld – Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris* (S. 194–217). Zürich: JRP|Ringier.
- Przyborski, A., Wohlrab-Sahr, M. (2014). *Qualitative Sozialforschung*. München: Oldenburg Verlag.
- Quemin, A. (2006). The Illusion of an International Contemporary Art Scene without Borders: The Positions of Different Countries in “the Age of Globalization and Mixing”. An Empirical Survey of “High Culture” and Globalization. *International Sociology*, 21(4), 523–551.
- Quemin, A. (2013). International Contemporary Art Fairs in a ‘Globalized’ Art Market. *European Societies*, 15(2), 162–177.
- Querol, N. (2021). *Transcultural Curating. Contemporary Indian Art in a Global Context*. Liverpool University Press (im Erscheinen).
- Rajan, M. S. (2009). The worst kept secret. [online] <http://www.openthemagazine.com/article/art-culture/the-worst-kept-secret> (Abruf: 7.5.2019).

- Rajendran, A. (2016). The Museum of Conflict: An Alternative Model of Social Engagement. *Collections: A Journal for Museum and Archive Professionals*, 12(3), 347–367.
- Randeria, S. (2002). Entangled histories of uneven modernities: civil society, caste solidarities and legal pluralism in post-colonial India. In Y. Elkana et al. (Hrsg.), *Unraveling ties: from social cohesion to new practices of connectedness* (S. 284–311). Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Reckwitz, A. (2004). Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler. In K. H. Hörning (Hrsg.), *Doing Culture. Zum Begriff der Praxis in der gegenwärtigen soziologischen Theorie* (S. 40–54). Bielefeld: transcript Verlag.
- Reckwitz, A. (2006). *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Reckwitz, A. (2010). Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus. In M. Wohlrab-Sahr (Hrsg.), *Kultursoziologie: Paradigmen – Fragestellungen – Methoden* (S. 179–205). Wiesbaden: VS Verlag.
- Reddy, D.S. (2009). Caught! The predicaments of Ethnography in Collaboration. In G. E. Marcus, J.D. Faubion (Hrsg.), *Fieldwork is not what is used to be. Learning anthropology's method in a time of transition* (S.89–112). Ithaca/London: Cornell University Press.
- Rehbein, B. (2003). Sozialer Raum und Felder. Mit Bourdieu in Laos. In B. Rehbein et al. (Hrsg.), *Pierre Bourdieus Theorie des Sozialen. Probleme und Perspektiven* (S. 77–95). Konstanz: UVK.
- Rehbein, B. (2007). Globalisierung, Soziokulturen und Sozialstruktur. Einige Konsequenzen der Anwendung von Bourdieus Sozialtheorie in Südostasien. *Soziale Welt (SozW). Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis*, 58(2), 187–202.
- Rehbein, B. (2014). Reproduktion und Wandel. In G. Fröhlich, B. Rehbein (Hrsg.), *Bourdieu-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 210–215). Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Rehbein, B. (2017). Physischer Raum und Herrschaft. Kommentar zu Loïc Wacquants „Mit Bourdieu in die Stadt“. *sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung*, 5(1/2), 221–224.
- Rehbein, B., Saalman, G. (2014a). Feld. In G. Fröhlich, B. Rehbein (Hrsg.), *Bourdieu Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 99–103). Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Rehbein, B., Saalman, G. (2014b). Habitus. In G. Fröhlich, B. Rehbein (Hrsg.), *Bourdieu Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 110–118). Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Roberts, G. (2006). History, Theory and the Narrative turn in IR. *Review of International Studies* 32(4), 703–714.
- Robertson, I., Chong, D. (Hrsg.) (2008). *The Art Business*. New York: Routledge.
- Robertson, R. (1998). Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In U. Beck (Hrsg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft* (S. 192–220). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Robin, J. (2003). *India's Newspaper Revolution. Capitalism, Politics and Indian-Language Press, 1977–99*. New Delhi: Oxford University Press.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Robinson, J. (2006). *Ordinary Cities. Between Modernity and Development*. London: Routledge.
- Roueff, O. (2017). Elite Delights: The Structures of Art Gallery Networks in India. *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*. [online] <http://journals.openedition.org/samaj/4271> (Abruf: 15.3.2019).
- Roy, A., Ong, A. (2011). *Worlding Cities: Asian Experiments and the Art of Being Global*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Säävälä, M. (2010). *Middle-class moralities: Everyday struggle over belonging and prestige in India*. New Delhi: Orient Blackswan.
- Sawant, S. (2008). Material Means. In K. Singh et al., D. Mulgund, et al. (Hrsg.), *Where in the World* (S. 17–23). Delhi: Devi Art Foundation.
- Saxer, U. (1995). Kunstberichterstattung als kommunikationswissenschaftlicher Forschungsgegenstand. In E. Hollander et al. (Hrsg.), *Communication Culture Community* (S.165–180). Liber Amicorum James Stappers: Nijmegen.
- Schatzki, T.R. (1996). *Social Practices. A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scheps, M. et al. (Hrsg.) (1999). *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart* (S. 324–329). Museum Ludwig Köln (Ausst. Kat.)
- Schlehe, J. (2006). Transkulturalität in der Ethnologie: neue Forschungsbeziehungen. [online] [https://www.uni-heidelberg.de/md/zaw/akh/akh\\_texte/04schlehe240605.pdf](https://www.uni-heidelberg.de/md/zaw/akh/akh_texte/04schlehe240605.pdf) (Abruf: 1.3.2019).
- Schneider, N.-C. (2005). Die „revolutionäre“ Expansion des indischen Zeitungssektors. *Südasiens-Informationen*, 9. [online] [http://crossasia-repository.ub.uni-heidelberg.de/65/1/nr9\\_indienpress.pdf](http://crossasia-repository.ub.uni-heidelberg.de/65/1/nr9_indienpress.pdf) (Abruf: 17.3.2018)
- Schumacher, F. (2011). *Bourdieu's Kunstsoziologie*. Konstanz: UVK.
- Schumacher, F., Wuggenig, U. (2009). Kunst. In G. Fröhlich, B. Rehbein (Hrsg.), *Bourdieu-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 261–265). Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Schütze, F. (1983). Biographieforschung und narratives Interview. *Neue Praxis*, 13(3), 283–293. [online] <https://nbnresolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0ar-53147> (Abruf: 1.3.2019).
- Schütze, F. (1984). Kognitive Figuren des autobiographischen Stegreiferzählens. In M. Kohli, G. Robert (Hrsg.), *Biographie und soziale Wirklichkeit. Neue Beiträge und Forschungsperspektiven* (S. 78–117). Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Schütze, F. (2016). Das Konzept der Sozialen Welt Teil 1: Definition und historische Wurzeln. In M. Dick et al. (Hrsg.), *Handbuch Professionsentwicklung*. (S. 74–87). Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt.
- Seegers, U. (2014). Galerien und ihre Bedeutung im Kunstmarkt. In A. Hausmann, *Akteure, Management und Vermittlung* (S. 135–150). Bielefeld: transcript Verlag.
- Seth, S. (2012). Art Attack by Swapan Seth. *The Wall Magazine. The World of Art, Lifestyle & Pleasure*. [online] [http://www.thewallartmag.com/art\\_attack\\_2012/seth](http://www.thewallartmag.com/art_attack_2012/seth).

- Shah, G. R. (2010). India's Online Auction Pioneers. In *New York Times* (7.9.2010).  
[online] <http://www.nytimes.com/2010/09/08/arts/08iht-rartsafron.html?mcubz=0>  
(Abruf: 7.5.2019).
- Shetty, S. (2016). Curator Note. [online] [http://kochimuzirisbiennale.org/kmb\\_2016\\_curatornote/](http://kochimuzirisbiennale.org/kmb_2016_curatornote/) (Abruf: 1.3.2019).
- Shivadas, V. (2011). Mapping the Field of Indian Art Criticism: Post-Independence. In *Asia Art Archive*. [online] <https://aaa.org.hk/en/resources/papers-presentations/mapping-the-field-of-indian-art-criticism-post-independence> (Abruf: 17.2.2019).
- Shubik, M. (2001). Dealers in Art. *SSRN Electronic Journal*. [online] [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=294380](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=294380) (Abruf: 13.2.2019).
- Simone, A. (2010). *City Life from Jakarta to Dakar. Movements at the Crossroads*. New York: Routledge.
- Singh, K. (2008). Where in the World. In Devi Art Foundation (Hrsg.), *Where in the World* (S. 5–15). New Delhi: Devi Art Foundation (Ausst.Kat.).
- Singh, K. (2009). Material Fantasy: The Museum in Colonial India. In G. Sinha (Hrsg.), *India: Art and Visual Culture, 1857–2007* (S. 40–57). Mumbai: Marg Publications und Bodhi Art Gallery.
- Singh, K. (2010). A History of Now. *The Art News Magazine of India*, XV(I), 26–33.
- Sooudi, O.K. (2012). Art Patron as 'Taste Scapegoat'? Complicity and Disavowal in Mumbai's Contemporary Art World. *Etnofoor*, 24(2), 123–43.
- Sooudi, O.K. (2015). Morality and exchange in the Mumbai contemporary art world. In O. Velthuis, S. Baia Curioni (Hrsg.), *Cosmopolitan canvases: the globalization of markets for contemporary art* (S. 264–284). Oxford: Oxford University Press.
- Sooudi, O.K. (2016). Making Mumbai's Emerging Art World through Makeshift Practices. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 39(1), 149–166.
- Southworth, B., Lingamfelter, B. (2008). Great Expectations: The Rise of the Indian Middle Class. *The Chazen Web Journal of International Business*. [online] [https://www0.gsb.columbia.edu/mygsb/faculty/research/pubfiles/3021/Great%20Expectations\\_The%20Rise%20of%20the%20Indian%20Middle%20Class.pdf](https://www0.gsb.columbia.edu/mygsb/faculty/research/pubfiles/3021/Great%20Expectations_The%20Rise%20of%20the%20Indian%20Middle%20Class.pdf). (Abruf: 2.7.2020).
- Sperling, K. (2014). *Nur der Kannibalismus eint uns. Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Spieß, C. (2009). *Tradition und Aufbruch. Die deutsch-indischen Kulturbeziehungen. Bestandsaufnahme und Empfehlungen*. Stuttgart: ifa.
- Spivak, G. C. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge / London: Harvard University Press.
- Stengel, O. (2011). *Suffizienz. Die Konsumgesellschaft in der ökologischen Krise*. München: oekom Verlag.
- Strauss, A., Corbin, J. (1996). *Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Beltz Psychologie VerlagsUnion.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Strübing, J. (2004). *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Szondi, G. (2008). Public Diplomacy and Nation Branding: Conceptual Similarities and Differences. In Netherlands Institute of International Relations "Clingendael": Discussion Papers in Diplomacy. [online] <http://www.kamudiplomasasi.org/pdf/nationbranding.pdf> (Abruf: 1.3.20019).
- Tabor, J. (2010). Zur sozialen Logik der Kunstindustrie. *Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion*, (S. 1–49). [online] [http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/78/1/Tabor\\_Kunstindustrie.pdf](http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/78/1/Tabor_Kunstindustrie.pdf) (Abruf: 23.6.2014).
- TAKE on Art Magazine (o.J.). [online] <http://www.takeonartmagazine.com/history> (Abruf: 30.04.2019).
- Tang, J. (2007). Of Biennials and Biennialists: Venice, Documenta, Münster. *Theory, Culture & Society*, 24(7–8), 247–260.
- Tang, J. (2011). Biennialization and its discontents. In B. Moeran, J. S. Pedersen (Hrsg.), *Negotiating values in the creative industries: Fairs, festivals and competitive events* (S. 73–93), Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Tarq (2017). Mumbai Gallery Weekend. A Walk Through. [online] <http://www.tarq.in/event/60/mumbai-gallery-weekend-2017-walk-throughs> (Abruf: 4.5.2018).
- Tenhunen, S., Säävälä, M. (2012). *An Introduction to changing India: culture, politics and development*. London: Anthem Press.
- The Hindu (2015). „Max Mueller Bhavan for Kochi“. [online] <https://www.thehindu.com/news/cities/Kochi/max-mueller-bhavan-for-kochi/article6907422.ece> (Abruf: 23.3.2019).
- Thomas, S. A. (2017). Collectors Explore Burgeoning Market at India Art Fair. *Artnet*. [online] <https://news.artnet.com/market/india-art-fair-2017-845699> (Abruf: 21.9.2018).
- Thomas, N. (1997). Collectivity and nationality in the anthropology of art. In H. Morphy, M. Banks, (Hrsg.), *Rethinking visual anthropology* (S. 256–275). New Haven: Yale University Press.
- Tiampo, M. (2018). *Co-Constituting the Global*. ICI Berlin. [online] <https://www.ici-berlin.org/events/co-constituting-the-global/> (Abruf: 20.12.2018).
- Trinkhaus, S., Völker, S. (2014). Reproduktion und Wandel. In G. Fröhlich, B. Rehbein (Hrsg.), *Bourdieu-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 210–2015). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Universes in Universes (2011). Presstext, [online] <https://universes.art/de/biennale-venedig/2011/info/india/> (Abruf: 16.3.2017).
- Upadhyay, V. (2013). The Times of India to close Crest edition. [online] <http://www.livemint.com/Companies/PqgpWU1dkyLTQibejxKkpI/The-Times-of-India-to-close-Crest-edition.html> (Abruf: 1.3.2018).



- Urmersbach, B. (2020). Statistiken zu Indien. [online] <https://de.statista.com/themen/1274/indien/> (Abruf: 10.9.2020).
- Vadehra Art (o.J.). [online] <http://www.vadehraart.com/about/> (Abruf: 30.04.2019).
- Velthuis, O. (2003). Symbolic Meanings of Prices: Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries. *Theory and Society*, 32(3), S. 181–215.
- Velthuis, O. (2007). *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Velthuis, O. (2011). Art Dealers. In R. Towse (Hrsg.), *A Handbook of Cultural Economics*, (S. 28–32). Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited.
- Velthuis, O., Baia Curioni, S. (Hrsg.) (2015). *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Verdaasdonk, H. (2001). Reviews, Critics, and Cultural Gatekeepers. In N. J. Smelser, P. B. Baltes (Hrsg.), *International Encyclopedia of Social & Behavioral Sciences* (S. 13295–13299). Amsterdam: Pergamon.
- Vermeylen, F. (2015). The India Art Fair and the Market for Visual Arts in the Global South. In O. Velthuis, S. Baia Curioni, (Hrsg.), *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art* (S. 31–54). Oxford: Oxford University Press.
- Vogel, S. (2010). *Biennials – Art on a Global Scale*. Wien/New York: Springer.
- Vogel, S. (2013a). Interview mit Sandy Angus. [online] <http://sabinevogel.at/interview-mit-sandy-angus-januar-2013-in-delhi/> (Abruf: 4.5.2019).
- Vogel, S. (2013b). Bridging The World – Die Rolle der Kunstkritik heute. [online] <http://whstnxt.net/164> (Abruf: 10.2.2019).
- Ward, M. (1994). From Art Criticism to Art News: Journalistic Reviewing in Late-Nineteenth-Century Paris. In M. Orwicz (Hrsg.), *Art Criticism and its Institutions in the Nineteenth Century France* (S.162–181). Manchester: Manchester University Press.
- Weiß, A. (2017). *Soziologie Globaler Ungleichheiten*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Weiss, R. (2011). A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition. In R. Weiss et al. (Hrsg.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989* (S. 14–69). London: Afterall Books.
- Welsch, W. (1997). Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In I. Schneider, C. W. Thomsen (Hrsg.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste* (S. 67–90). Köln: Wienand Verlag.
- Welsch, W. (2012). Was ist eigentlich Transkulturalität? In D. Kimmich, S. Schahadat (Hrsg.), *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität* (S. 25–40). Bielefeld: transcript Verlag.
- Wenz, L. (2015). Wording – zwischen theoretischer Annäherung, kritischer Intervention und gelebter (Forschungs-)Praxis. Kommentar zu Stephan Land‘ „Über (Un-)Möglichkeiten, hiesige Stadtforschung zu postkolonialisieren“. *suburban.zeitschrift für kritische stadtforschung*, 3(1), 97–102.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Wood, D. C. (Hrsg.) (2010). *Economic Action in Theory and Practice: Anthropological Investigations*. Bingley, UK: Emerald.
- Wu, C.-T. (2009). Biennials Without Borders? *New Left Review*, 57, 107–115.
- Wuggenig, U. (2009). Kunst. In G. Fröhlich, B. Rehbein (Hrsg.), *Bourdieu-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (S. 261–265). Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Wuggenig, U. (2011). Vorwort. Bourdieu und die Liebe zur Kunst. In F. Schumacher, *Bourdieu's Kunstsoziologie* (S. 9–21). Konstanz: UVK.
- Wuggenig, U. (2012a). Kunstfeldforschung. In H. Munder, U. Wuggenig (Hrsg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris* (S. 27–51). Zürich: JRP|Ringier.
- Wuggenig, U. (2012b). Symbolisches Kapital und Subjektaffekte in der Reputationsökonomie. In H. Munder, U. Wuggenig (Hrsg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris* (S. 279–313). Zürich: JRP|Ringier.
- Wuggenig, U. (2012c). Die Kunstkritik in der Aufmerksamkeitsökonomie. In H. Munder, U. Wuggenig (Hrsg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris* (S. 361–423). Zürich: JRP|Ringier.
- Zahner, N. T. (2006). *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Zarobell, J. (2017). *Art and the Global Economy*. Oakland: University of California Press.
- Zijlmans, K., Van Damme, W. (2008). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz.
- Zitzewitz, K. (2006). *The Aesthetics of Secularism: Modernist Art and Visual Culture in India*. Columbia University.
- Zitzewitz, K. (2017). Infrastructure as Form. Cross-Border Networks and the Materialities of 'South Asia' in Contemporary Art. In *Third Text*, 31(2–3), 341–358. [online] <https://doi.org/10.1080/09528822.2017.1380984>

## Media and Cultural Studies, Band 2

Zeitgenössische bildende Kunst findet längst nicht mehr nur in westlichen Kunstzentren statt. Insbesondere „emerging art markets“ wie Indien oder China mit aufstrebenden Mittel- und Oberschichten ziehen seit Beginn der 2000er Jahre verstärkt die Aufmerksamkeit des globalen Kunstfelds auf sich. Diese Kunstmärkte fügen sich jedoch nicht einfach in den westlichen Kunstbetrieb ein, sondern differenzieren sich zu (trans)lokalen Kunstfeldern aus.

Das Buch zeichnet nach, wie sich (trans)lokale Kunstinstitutionen, Wissensräume und Ressourcen in Indien zwischen 2000 und 2018 entwickelt haben und legt nahe, den Wandel der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien als dezidierten Lokalisierungsprozess zu verstehen.

Anhand der *India Art Fair*, der *Kochi-Muziris-Biennale* und den Positionierungen und Praktiken lokaler Kunstakteur\*innen in Mumbai, Delhi und Kochi wird ein neues Selbstverständnis der kunstinteressierten indischen Gesellschaft sichtbar, das zunehmend zur Emanzipation von westlichen Kunstzentren führt.