

„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 Kunstwelt¹ 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 Praktiken² und ihre künstlerischen Zentren in die Analyse mit einzuschließen, wird es immer dringlicher, die Metaprozesse³ der Mediatisierung⁴ und der Ökonomisierung⁵ 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 Süden⁶ 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

Transformation⁷ 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 Lokalisierungsprozesse⁸ 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 Kunst⁹ in Indien und außerhalb Indiens auf dem Primärmarkt¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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 internationalen¹⁴ 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.¹⁵

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 Kunstfeld¹⁶ 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*¹⁷ 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 Interaktionsraum¹⁸ 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.¹⁹ 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 Agency²⁰, 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-Strategie²¹ 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 Kapital²² (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 hindurchfließen (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.