

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.²⁹ 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 20th 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.³⁰

Damals wie heute besaßen nur wenige Institutionen in den Kunstzentren des Westens Sammlungen moderner und zeitgenössischer Kunst aus Indien.³¹ 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 auszubauen³² 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"³³ 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.

3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

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-Kode³⁴) 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*innen³⁵ 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 Studien³⁶ 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*³⁷ 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 Förderern³⁸ 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 Jammalal 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 Vernissagen³⁹ 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

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,⁴⁰ 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-Seite⁴¹ 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.⁴² 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:

3 Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Kunstwelt in Mumbai und Delhi

„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.⁴³

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).⁴⁴ 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 lakhs⁴⁵, 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 HEART⁴⁶ 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.⁴⁷ 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. (Khaire 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. Khaire 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“ (Khaire 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.“ (Khaire 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 Institutionalisation 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 Institutionalisation des (trans-)lokalen Kunstmarkts

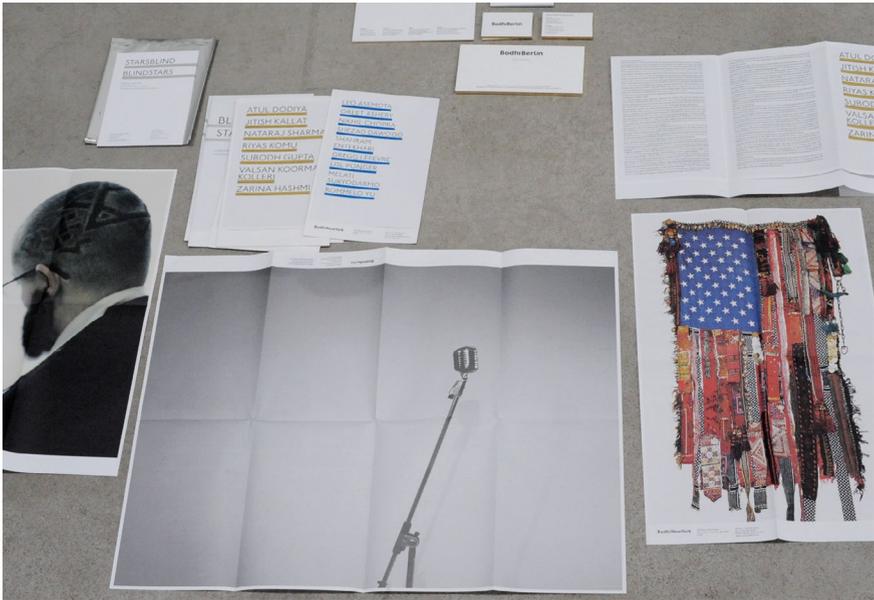


Abbildung 2. Beispiel für Kunst-Publikationen der Bodhi Art Galerie. *Quelle: Jamila Adeli, 2019.*

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.