

4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital

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

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

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

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

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

4.1 Die IAF in Delhi

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

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

(Memo aus dem Feld, 10. Februar 2017)

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

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

4.1.1 IAF als (infra-)strukturbildendes Kunstereignis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.3 IAF als privatwirtschaftliche Akteurin

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

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

51 Die Organisation untersteht dem Ministry of Commerce and Industry.

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital



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

4.1 Die IAF in Delhi

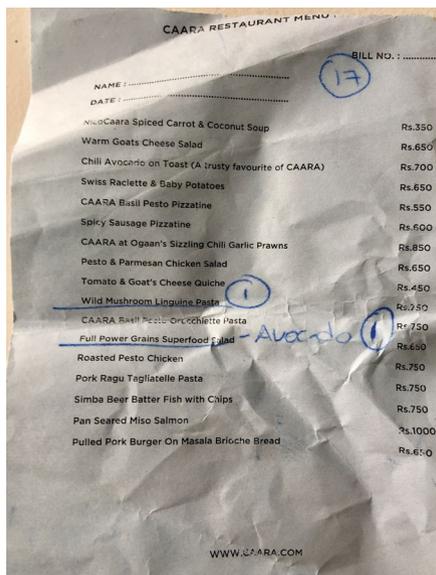
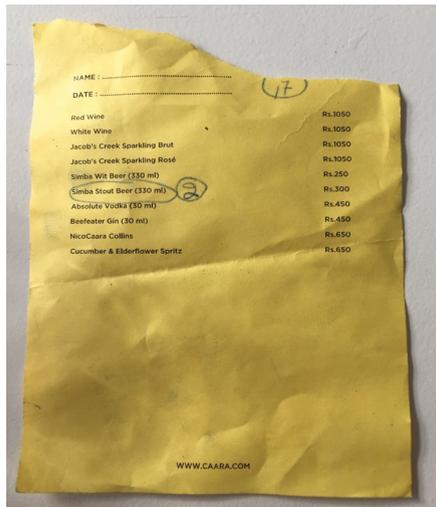


Abbildung 9 (oben) und 10 (unten). Meine Essens- und Getränkebestellung, IAF in Delhi 2018. *Quelle: Jamila Adeli, Januar 2018, Delhi.*

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

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

IAF aus Sicht lokaler Galerist*innen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Regionaler Bedeutungszuwachs: IAF als neues Kunstzentrum in Südasiens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital

Speakers' Forum

Thursday, 26th January 2012

2:00 pm - 3:30 pm

Session 1

Topic : The Postcolonial and the Curatorial

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

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

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

4:00 pm - 5:30 pm

Session 2

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

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

Moderator : Deeksha Nath, Curator, Delhi

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

6:00 pm - 7:30 pm

Session 3

Topic : Corporate Involvement in Art and Culture

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

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

Moderator : Gayatri Sinha, Independent Critic & Curator

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

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

Speakers' Forum

Friday, 27th January 2012

12:00 pm - 1:30 pm

Session 4

Topic : European Reception of Contemporary Indian Art

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

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

In keeping with the distinct profiles of the participants in this panel – Sophie Duplak is a curator at the Centre Pompidou, Ranjit Hoskote is an independent curator and writer, Peter Nagy is the founder of one of the important private galleries in India and Holly Brackebury heads the department of Indian art at Sotheby's, one of the leading auction houses in the world – the title of this panel discussion 'European Reception of Contemporary Indian Art' is perhaps more usefully approached keeping in mind the postcolonial – in the plural – that contemporary Indian has met according to the specific agendas and contexts framing its exhibitors in Europe. So, for example, the section on Biennale in São Moderna: Century XXI exhibition (curated by Oves Kauer and Felipe Buchsbaum) evidently had a different focus than the Serpentine Gallery's exhibition 'Indian Highway', just as the recent exhibition 'Paris, Delhi, Bombay' at the Centre Pompidou is different in approach from 'India Summer' that was co-curated by Deepak Ananth for the Ecole des Beaux Arts in 2009. Ranjit Hoskote will doubtless have much to say about the criteria he had in mind when he was asked to curate the Indian section at the last Venice Biennale and Peter Nagy is well placed to comment on the evolving reception of Indian art, given the international visibility of a number of artists represented by his gallery. Holly Brackebury would be in a position to provide an overview of the changing profile of the collector in view of the records that Sotheby's has made in the market for Indian art – first in India itself and then abroad. The context of presentation of contemporary Indian art have a bearing on its reception (there are other factors at play of course). Questions about the curatorial validity for not showcasing works whose sole common denominator is that they are made by artists who share the same nationality is something that could come up for discussion and whether it is on such occasions that the vested notion of 'national' needs its head. The difference between government-sponsored exhibitions abroad (often undertaken as part of a festival) ostensibly celebrating all things Indian that usually framed by a political agenda and initiatives taken by museums in Europe to show Indian art is a related topic that could be brought up.

1:30 pm - 2:30 pm Lunch

2:30 pm - 4:00 pm

Session 5 Asia Art Archive : Backroom Conversations

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

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

Moderator : Johnson Chang Tsongzang, Curator, Director of Hariart TZ Gallery, and Asia Art Archive Board member

4:30 pm - 6:00 pm

Session 6 Asia Art Archive : Backroom Conversations

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

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

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

Saturday, 28th January 2012

12:00 pm - 1:30 pm

Session 7

Topic : The Arab Spring and the Broadening Gulf

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

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

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

Diskursfokus „Kunstsammeln in Indien“

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

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

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

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

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

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

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

4.1.6 IAF als sozialer Interaktionsraum für *Art Worlding*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ungeachtet, ob man sich auf einer Kunstmesse in Indien, in Köln oder New York befindet: Galerien aus der „Peripherie“, d. h. aus nicht etablierten Kunstzentren, haben es schwer, Zugang zu bekommen. Oftmals scheitern sie nicht nur am Geld für die Miete der Messestände, sondern auch mit ihrem Künstler*innenprogramm, also den Kunstwerken, da sie nicht den Geschmack treffen, den sich Auswahlverantwortliche in der Gatekeeping-Funktion für ihr Publikum vorstellen. Das messeeigene Auswahlgremium sucht nicht nur den*die Galerist*in⁵⁹ aus, sondern auch sein*ihr komplettes Programm und damit auch den

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

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

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

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

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

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

4.1.7 Internationale Anerkennung als lokale Strategie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2 Die KMB in Kochi

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

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

15. März 2015, Kochi, Memo aus dem Feld

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

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

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

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

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

4.2.1 Das Format Kunstbiennale im 21. Jahrhundert und ihre Funktion

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

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

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

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

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

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

4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital

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

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

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

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

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

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

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

Mit dem raschen Erfolg der KMB umfasst die Kunstwelt in Indien nach der IAF nun ein weiteres zentrales Kunstereignis. Dadurch, dass das Biennale-Format den Diskurs im Programm verankert hat und damit insbesondere die (trans-) lokale Bedeutung Kochis als neuen Ort der zeitgenössischen Kunst in Indien in den Vordergrund rückt, hat sich die KMB in einen internationalen Biennale-Diskurs⁶² integriert. Durch die Fokussierung auf die Vermittlung von Diskursen und damit von Inhalten, Debatten und Theorien um die zeitgenössische Kunst aus Indien und ihrer Verbindung mit der internationalen Kunstwelt, ist der KMB ein hoher Grad an internationaler Öffentlichkeit und Bedeutung zugekommen. Die Anerkennung der KMB in und außerhalb Indiens ist ein signifikanter Wendepunkt für die Kunstwelt in Indien.

4.2.2 Die Sehnsucht nach einer lokalen Biennale in Indien

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

Zur gleichen Zeit, um 2010, entwickelte sich in Europa und in den USA ein neuer, kritischer Diskurs zum Phänomen der Kunstbiennale und zu deren Format im Zeitalter der Globalisierung. Als erste ihrer Art machte die umfassende Publikation *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibition of Contemporary Art* (Filipovic et al. 2010) eine größere Öffentlichkeit auf

62 Der internationale Biennale-Diskurs begann 2010 mit dem *The Biennial Reader* (Filipovic et al. 2010) auch außerhalb der Fachwelt sichtbar zu werden. Neuere wissenschaftliche Publikationen wie *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* (2016) von Charles Green und Anthony Gardner fassen die aktuellen Erkenntnisse zur Bedeutung des Phänomens „Biennialisierung“ seit 1950 darin unter geschichtlichen, kontextbezogenen sowie transkulturellen Aspekten zusammen und legen so eine neue Perspektivierung zur Historisierung und den transkulturellen und translokalen Verzahnungen der Überblicksschauen als zeitgenössisches, globales Kunstformat, das eine neue Infrastruktur des globalen Kunstfelds produziert.

den sich formierenden Diskurs aufmerksam. Interessanterweise entstand sie jedoch nicht aufgrund einer Auseinandersetzung mit der weltweiten Verbreitung des Biennale-Formats im globalen Kunstfeld, sondern aus dem konkreten Arbeitsauftrag der Regierung der norwegischen Stadt Bergen für deren Kunsthalle, eine eigene Biennale ins Leben zu rufen. Anstatt dies sogleich zu tun, veranstaltete die Kunsthalle Bergen im Herbst 2009 eine internationale Konferenz mit dem Titel *To biennial or not to biennial?* Die Teilnehmer*innen beschrieben, diskutierten und hinterfragten kritisch die Ebenen, Funktionen, Politiken und Ästhetiken gängiger Biennale-Formate. Es entstand ein umfassender und kritischer Einblick in die gesellschaftlichen, politischen, diskursiven und ästhetischen Ebenen einer Kunstbiennale, zudem legten die Teilnehmer*innen den Grundstein für den Diskurs über das neue und mächtig gewordene Ausstellungsformat. Dieser Diskurs trägt nicht nur dem hohen Stellenwert Rechnung, den eine Biennale in der globalen Kunstwelt hat, sondern verweist gleichzeitig auf die mit ihr einhergehende Verantwortung und Herausforderung, die entsteht, wenn eine Stadt eine Biennale ausrichtet. Dass in *The Biennial Reader* auch Biennalen nichtwestlicher Kunstzentren berücksichtigt und ausführlich besprochen werden, muss hervorgehoben werden, da sie dem Diskurs eine globale Denkrichtung geben, indem sie Kunstakteur*innen aus dem Globalen Süden zu Wort kommen lassen.

Wie bedeutsam eine Kunstbiennale im 21. Jahrhundert für Kunstzentren im Globalen Süden ist, zeigen meine Beobachtungen und Interviewauswertungen zum Thema „Biennale und Indien“. Dieses Thema begleitet mich seit meinen ersten Begegnungen mit indischen Akteur*innen der Kunstwelt, zu einem Zeitpunkt, als es noch keine hörbare Diskussion um Biennalen des Widerstands gab. Als Bodhi Art im Kontext der weltweiten Finanzkrise 2009 ihre Tätigkeiten in Berlin, Mumbai, Delhi, Singapur und New York einstellte, fiel eine*r der anvisierten Hauptsponsor*innen für die Teilnahme Indiens an der 54. Venedig Biennale im Jahr 2011 aus. Viele reagierten enttäuscht auf die Nachricht, dass Bodhi Art als Geldgeberin nicht mehr zur Verfügung stand. Vor dem Hintergrund, dass Indien zuletzt 1954⁶³ mit einem Pavillon an der Venedig Biennale teilgenommen hatte, war der Wegfall zuvor zugesicherten Geldes zermürend, zumal die kuratorische Planung mit der Wahl des Kurators, Ranjit Hoskote, bereits begonnen hatte (vgl. BANDRALF 2010: [00:22:01–6]). Viele Akteur*innen wussten, wie wenig aussichtsreich das Bestreben Indiens danach war, an Biennalen teilzunehmen oder gar eine eigene international ausgerichtete Ausstellung auszurichten, die alle zwei bis drei Jahre

63 Manuela Ciotti hält die erste Teilnahme Indiens an der Venedig Biennale im Jahr 2011 für einen Mythos und entwirft mit ihrer Studie (Ciotti 2021) eine Gegenerzählung, die Indiens erste Teilnahme bereits auf 1954 datiert und die sich bis 1982 fortsetzte.

als Katalysator der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien und mit weltweiter Aufmerksamkeit stattfinden konnte – nicht nur mit staatlichen Mitteln. Ein Blick in die Literatur zeigt, wie schwer sich ein Biennale-Projekt in und für Indien formieren lässt, das im internationalen Ausstellungs- bzw. Biennale-Circuit nicht nur bestehen, sondern ihn auch mitgestalten kann. D’Souza fasst dies so zusammen:

When the Kochi-Muziris Biennale is written about, it is often compared to the Nehru government’s failed attempt at a biennale-type event modeled on the then successes of the Sao Paulo, Venice, and Paris biennales. Nehru’s Triennale-India was launched in 1968 as an initiative sponsored by the Indian Ministry of Cultures, through the Lalit Kala Akademi, with a progressive and international outlook. It was felt, at that time, that “the impact of the style of European modernism was intensified by the belief that its internationalism suited the experience of modernity and would further the modernization of public spaces and cultural life”. (Chaudhuri 2010: 942) The Triennale-India promised an alternative expression of India’s modernization project, with early editions bringing key international experimental and conceptual artists to India. Criticism both internal and external (John Berger sent a letter to the Akademi in 1968 advising they overthrow the hegemony of Europe and North America by rejecting this international event), and ensuing political pressure to support indigenous and traditional arts, forced the Akademi into becoming less experimental, leading to more parochial events and a loss of initial purpose.

This failure due to too much state control of cultural development was replicated in subsequent failed attempts in developing a new biennale format for India centered in Delhi and led by Geeta Kapur. The fruition of the idea of a biennale that was not only a national event but an international one, though predominantly for Indian artists, has finally managed to be realized in Kochi. (D’Souza 2013: 300 f.)

Nicht nur problematisierten die Akteur*innen, dass sich die lokale Kunstwelt bis zur erfolgreichen Ausrichtung der KMB schwer damit tat, in der globalen Kunstwelt über eine eigene funktionierende und öffentlichkeitswirksame Biennale ihren Platz zu finden. Auch dass die indische Kunstwelt vor allem im nicht-kommerziellen Bereich keine institutionalisierte Infrastruktur für zeitgenössische Kunst besaß, sahen sie für die Weiterentwicklung und Stärkung Indiens als Ort für zeitgenössische Kunst als schwierig an. Mehr als einmal merkten sie an, dass es in Indien an der Ausrichtung einer eigenen Biennale fehle (vgl. Audiotranskript, BERTA 2010: 4). Damit zeigten sie einerseits ihr Befremden darüber, dass diese Leerstelle im Vergleich zu anderen Kunsnationen immer noch besteht, und zum anderen ihre Ungeduld, was die Etablierung einer eigenen Biennale angeht. Die anhaltende Relevanz des Themas „Biennale und Indien“ sowie die häufigen Verweise der befragten Kunstakteur*innen darauf, dass die Kunstwelt in Indien eine eigene Biennale brauche, zeigen, wie hoch angesehen

das Ausstellungsformat Biennale als ein Kunstereignis ist, das ein Kunstzentrum nach innen und außen aufwertet.

Die Auswertung der Interviews zur Bedeutung der Biennale für die Konstitution der Kunstwelt in Indien veranschaulicht, dass auch die Galerist*innen, Kurator*innen, Künstler*innen und Kritiker*innen jenseits des Marktes für Kunst aus Indien mittels einer internationalen Biennale wahrgenommen und anerkannt werden wollen.

Wie in Kapitel 4.1 gezeigt wurde, entstand mit der IAF ein neuer kommerzieller Knotenpunkt in und für Indien im globalen Netz der zeitgenössischen Kunst. Die IAF stärkte den Markt für moderne und zeitgenössische Kunst aus Indien, indem sie neue Spieler*innen ins globale Kunstfeld einbrachte. Aber die Versuche der IAF-Verantwortlichen, den Marktcharakter der Kunstmesse durch die Implementierung von Theorie und Diskursen marktrelevanter Themen abzuschwächen, können dem von den Kunstakteur*innen geäußerten Verlangen nach einem nichtkommerziellen Kunstereignis nicht entgegenwirken: Die Interviews zeigen sogar, dass der Wunsch nach einer eigenen Kunstbiennale mit dem Hype um den indischen Kunstmarkt ab 2000 immer größer wurde. Dabei sehnten sich die Akteur*innen nicht nur nach globaler Anerkennung der Künstler*innen aus Indien und deren Kunstpraktiken – fernab des Kunstmarktes. Sie beklagten zudem die Abwesenheit lokaler Institutionen, die dem Markt Einhalt gebieten und ihn regulieren könnten.

Es verwundert nicht, dass für die Akteur*innen sowohl die Teilnahme Indiens an einer renommierten Biennale im internationalen Ausland als auch die Ausrichtung einer international anerkannten Biennale in Indien immer wieder Thema sind. Hier äußert sich ihr Wunsch nach einer eigenen Kunstkultur, nach einer anerkannten Kunstwelt mit globalen Anschlussstellen in Indien. An dessen Erfüllung scheiterte die *India-Triennale*, dies wird seit Beginn des 21. Jahrhunderts immer deutlicher. Seit ihrer Gründung 1968 versuchten die Verantwortlichen immer wieder, ein Kunstereignis zu etablieren, für das die indische Kunstwelt im In- und Ausland Anerkennung erhält, für ihre künstlerische Ausrichtung und die Wissensproduktion. Daher war die Freude groß, als Indien 2011 mit einem nationalen Pavillon an der 54. Venedig-Biennale teilnahm. Ausrichter war die Lalit Kala Akademi in Delhi, die auch die *India-Triennale* organisiert und präsentiert. Kurator des Pavillons war Ranjit Hoskoté, die ausgestellten Künstler*innen waren Zarina Hashmi, Gigi Scaria, Praneet Soi, The Desire Machine Collective. Die Ausstellung

provides an opportunity to stretch the idea of India. This pavilion will approach that idea through the tropes of transcultural practice, migration and cross-pollination. Indeed, this pavilion is intended to serve as a laboratory in which we will test out certain key propositions concerning the contemporary

4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital

Indian art scene. Through it, we could view India as a conceptual entity that is not only territorially based, but is also extensive in a global space of the imagination.

Hoskote's aim, in making his selection of artists, is to represent a set of conceptually rigorous and aesthetically rich artistic practices that are staged in parallel to the art market. Furthermore, these have not already been valorized by the gallery system and the auction-house circuit.

The Indian manifestation will also focus on artistic positions that emphasize the cross-cultural nature of contemporary artistic production: some of the most significant art that is being created today draws on a diversity of locations, and different economies of image-making and varied cultural histories. (Universes in Universes 2011: o.S.)

Dass es sich – entgegen der gängigen Meinung – nicht um die erste Teilnahme Indiens an der Venedig Biennale handelte, zeigt Ciotti: Indien war bereits 1954 Teil des offiziellen Programms der Venedig-Biennale (vgl. Ciotti 2021). Sie erklärt die anschließende Abwesenheit Indiens an der Venedig-Biennale mit einer kultur-politischen Orientierung Indiens an den ehemals kommunistischen, osteuropäischen Ländern und generell am Globalen Süden. Denn hier kann Ciotti durchaus Teilnahmen an kulturellen, institutionalisierten und staatlich unterstützten Ereignissen in Sao Paulo, Peking oder Mauritius erkennen (vgl. Ciotti 2021). Dass 2012, nur ein Jahr nach der Teilnahme Indiens an der Venedig-Biennale 2011, eine eigene „indische Biennale“ in Kochi ausgerichtet wurde, erfüllte die Kunstwelt in Indien mit Stolz, zumal sich im Lauf der ersten KMB bereits abzeichnete, dass die KMB vom internationalen Kunstfeld nicht nur als eine weitere Biennale auf der globalen Kunstkarte gesehen wurde, sondern eine durchaus bedeutendere Rolle einnehmen würde. Mit dieser Rolle schaffte es die KMB, sich in die aktuelle Debatte um zeitgenössische Biennalen einzuschreiben – wie später in diesem Kapitel gezeigt wird.

Der kosmopolitische Kontext Kochis

Am 12.12.2012 eröffnete das Biennale-Team um die Direktoren Komu und Krishnamachari zusammen mit der Regierung in Kerala sehr feierlich die erste KMB. Dies fand auf dem Areal des Aspinwall House statt, das bis heute Hauptausstellungsort der Biennale ist. Die Eröffnungszeremonie erstreckte sich über eine Woche und wurde mit dem in Kerala typischen Orchesterspiel *Panchavadyam* begonnen, gefolgt von einer Rede des damaligen Ministerpräsidenten Keralas, Oommen Chandy, und traditionellen Darbietungen von Musik und Tanz.

80 Künstler*innen aus 24 Ländern stellten ihre meist neugeschaffenen In-situ-Arbeiten an den unterschiedlichen Schauplätzen der Biennale aus. In Kollaboration

mit der *Biennial Foundation*⁶⁴ veranstaltete die KMB in ihrer ersten Ausgabe ein Symposium zu „emerging platforms for contemporary art in India“ (PR-Material zur Eröffnungswoche der KMB), das namhafte Theoretiker*innen aus Indien als Vortragende einlud: Geeta Kapur, Sarat Maharaj, Ranjit Hoskote, Gayatri Sinha, Pooja Sood und Nancy Adajania. Bereits bei der ersten KMB 2012 existierte die Programmsektion *Let's Talk*, eine Plattform, die angelegt war, Formate wie Gespräche, Präsentationen, Performances, Konversationen und Paneldiskussionen zu und mit Künstler*innen, Akademiker*innen, Kritiker*innen und Kurator*innen der zeitgenössischen Kunstwelt abzuhalten. Weiterhin gab es die große, vom international anerkannten Kurator Alfons Hug kuratierte Ausstellung *The BRICS Project* zu Künstler*innen aus Brasilien, Russland, Indien, China, Südafrika und Deutschland sowie eine Auswahl internationaler Filme, die von Adoor Gopalakrishnan vorgenommen wurde und die als spezieller Programmpunkt kommuniziert wurde.

Die Stadt Kochi ist der lokale Kontext der KMB, den das KMB-Team nicht nur für die erste KMB, sondern für alle folgenden Biennale-Ausstellungen als besonders bedeutsam hervorhob. Kochi ist eine pittoreske und architektonisch außergewöhnliche Hafenstadt, die aus mehreren Inseln und Halbinseln besteht und im Süden Indiens, im Bundesstaat Kerala, liegt. Sie ist mit 600.000 Einwohner*innen die zweitgrößte Stadt Keralas und gilt als Paradebeispiel für eine Hafenstadt, deren Kosmopolitismus von den Anfängen des globalen Handels im 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart strahlt. Besonders die nördlichste Spitze Kochis, Fort Kochi, beherbergt viele Ausstellungsorte der Biennale. Dies ist nicht verwunderlich, da dort eine Mischung aus chinesischen, arabischen, jüdischen, portugiesischen und britischen Bauwerken zu finden ist. Hier ist der jahrhundertalte Geist Kochis als globalem Handelshafen und Ort unterschiedlicher Kolonialmächte wie Portugal, Holland und Großbritannien bis heute erlebbar. Seit Ende des 15. Jahrhunderts ist Kochi einer der wichtigsten Häfen der indischen Westküste. Er galt als Zentrum des globalen Gewürzhandels mit China und dem Nahen Osten. Auch heute noch wird am Hafen Handel betrieben, gut erkennbar an den großen Containerschiffen, die wie in alten Zeiten ihre Waren über den Seeweg vertreiben. Der Blick auf den Hafen von Kochi trägt entscheidend dazu bei, dass auch vom Wasser das kosmopolitische Flair der Stadt erlebbar ist. Die KMB macht sich diesen Ort als Knotenpunkt der Schifffahrt an der südindischen Küste und die daraus resultierende Weltoffenheit zunutze. Sie erreichte dies von Anfang an, indem sie das kuratorische Konzept in der ersten KMB auf das dezidiert kosmopolitische Kochi zuschnitt.

64 „Biennial Foundation is an independent non-profit organization founded in the Netherlands (2009) to create a spirit of solidarity among biennials worldwide, and to facilitate a diversity of platforms for the exchange of information and expertise.“ (Art and Education: o.J.)

Dies wurde im einführenden Katalogtext von der Kunsthistorikerin Geeta Kapur so stark untermauert und war in den speziell für Kochi hergestellten Kunstwerken so intensiv enthalten, dass das Kosmopolitische im Kontext der KMB zu einem fest verankerten Konzept wurde. Alle nachfolgenden kuratorischen Themen basierten auf dieser Zuschreibung und vertieften sie in unterschiedliche Richtungen.

Im Gegensatz zur IAF, die den internationalen Kunstmarkt in Delhi ins Zentrum des Kunstfelds in Indien rückt, steht in Kochi nicht mehr der kommerzielle Aspekt der Kunstvermittlung im Vordergrund. Die KMB ist für das (trans-)lokale Kunstfeld in Indien das erste zeitgenössische Kunstereignis, das zeitgenössische Kunst fernab der Marktstrukturen in den Mittelpunkt stellt. Die Biennale in Kochi hat die Funktion einer Überblicks- und Leistungsschau der Künstler*innen Indiens und der Region Südasiens, die neben mehr und weniger bekannten Künstler*innen des globalen Kunstfelds präsentiert werden, deren Arbeiten durch historische Verbindungen einen Bezug zu Kochi als kosmopolitischer Stadt und Denkraum darstellen. Nicht nur für die zeitgenössischen Kunstakteur*innen in Indien ist damit ein Begegnungs- und Interaktionsraum geschaffen, der seinem Format nach für die inhaltliche Kunstvermittlung steht. Auch Kurator*innen, Kritiker*innen und Künstler*innen, die nicht aus Indien stammen, haben mit der KMB erstmalig aufgrund der wenigen Institutionen für zeitgenössische Kunst die Chance, sich einen Überblick über das zu verschaffen, was derzeit die Werte und Trends des zeitgenössischen Kunstfelds fernab des Kunstmarkts ausmacht.

Die Nennung der antiken Hafenstadt Muziris im Namen der Biennale intensiviert den Eindruck des Anspruches des KMB-Teams, durch zeitgenössische Kunst ein kulturelles Zentrum in Indien im Geist der Geschichte zu schaffen. Muziris war ebenso wie das heutige Kochi ein belebter, weltoffener und kosmopolitischer Ort, der durch den globalen Handel mit Pfeffer und Edelsteinen entstanden war. Die Stadt soll circa 38 km vom heutigen Kochi entfernt gelegen und Mitte des 14. Jahrhunderts bei einer Flutkatastrophe zerstört worden sein. Die Flut soll die geologischen Voraussetzungen für den heutigen Hafen von Kochi geformt haben. Nach dem Untergang Muziris erblühte Kochi zum Handelszentrum. Im Rahmen eines indienweiten Heritage-Projekts beschloss die Regierung in Kerala 2008, das Muziris-Heritage-Projekt ins Leben zu rufen. Es hatte zum Ziel, Muziris wieder auszugraben und die Kultur der Stadt zum Vorschein zu bringen.

4.2.3 Positionierung und Zuschreibungen der KMB

Wie positioniert sich eine neue Biennale im 21. Jahrhundert, die nicht nur lang erwartet war, sondern in die Hoffnung gesetzt wurde, lokal zu bestehen und global Anerkennung und Erfolg zu haben? In einer ihrer ersten Publikationen präsentierte das Gründungsteam die KMB als „India’s largest contemporary

art event“ mit dem Ziel, „[to] transform Kochi into a cultural and artistic hub“ (KMB 2012b: o. S.). Die Gründungsmitglieder sahen sich als Gastgeber für zeitgenössische Kunst und Kunstpraktiken aus aller Welt und waren überzeugt, dass die KMB in den kommenden Jahren zu einer dauerhaften Plattform werden würde, „which will (...) become one of India’s primary artistic and cultural contributions to society“ (ebd.). Strategisch gut durchdachte Formulierungen wie diese setzte die KMB immer wieder ein, um ihr Profil und ihre Ziele zu kommunizieren.

Die erste KMB im Jahr 2012 umfasste 80 Künstler*innen, wovon die Hälfte aus dem Ausland kam. Ihre Kunstwerke waren an den fünf offiziellen Ausstellungsorten in Fort Kochi und Mattanchery zu sehen. Sie gehörten zu den Genres „Skulptur“, „Gemälde“, „Multimedia-Installation“, „Film“ und „Performancekunst“. In ihrer dreimonatigen Laufzeit kamen nach Angaben des Gründungsteams circa 400.000 Besucher*innen. Die Medienresonanz war national und global überwiegend positiv: Auch wenn die anfänglichen logistischen Schwierigkeiten bemängelt wurden, wurde die KMB als großer Erfolg anerkannt.

Die Gründer, Komu und Krishnamachari, kuratierten die erste KMB-Ausstellung selbst. In ihrem Ausstellungskonzept legten sie dar, wie sie die erste KMB örtlich kontextualisierten und welche Ziele sie ihr setzten. Ihre Vision war so offen formuliert, dass ihr Ausstellungskonzept tatsächlich weniger an ein kuratorisches Konzept erinnerte, sondern an einen konzeptuellen und kontextuellen Grundstein für diese und alle kommenden Ausstellungen:

Through the celebration of contemporary art from around the world, the Kochi-Muziris Biennale seeks to invoke the historic cosmopolitan legacy of the modern metropolis of Kochi, and its mythical predecessor, the ancient port of Muziris. (Kochi Biennale Foundation 2012: 3)

Die Stadt Kochi wird als Ort aufgefasst, an dem zeitgenössische Kunst aus allen Teilen der Welt zur Schau gestellt und zelebriert werden kann. In ihrem ersten kuratorischen Statement zur thematischen Ausrichtung der KMB, das Komu und Krishnamachari im Ausstellungskatalog gaben, verdichtet sich der Eindruck, dass die KMB sich daran ausrichtet und beteiligt sein will, die kulturelle Globalisierungsgeschichte multivokal und multilokal neu zu schreiben, wobei die Stadt Kochi die Rolle der Trägerin und der Bewahrerin spielen soll:

We propose to make Kochi the repository of emerging ideas and ideologies, an occasion to explore a mechanism to process, reflect and rewrite history, different histories, local, individual and collective that would confluence at Kochi. The Kochi-Muziris Biennale proposes to open a new discourse, one that will explore a new, hitherto unknown language of narration. (Komu & Krishnamachari 2012: 2)

Die Passage zeigt weiterhin, wie stark das Diskursive in der KMB verankert ist. Dies verhält sich stimmig zur Funktion der Biennale im 21. Jahrhundert, zur Vorstellung, dass das Ausstellungsformat eine „discursive environment“ (Weiss 2011: 14) ist, also ein Diskursraum, in dem die aktuellen Themen des globalen Kunstfelds verhandelt werden. Die KMB fordert die teilnehmenden Künstler*innen konkret zur Diskursbildung, zu einem Dialog zwischen lokalen und globalen Realitäten auf, „to prompt a discourse on immediate and local realities against a global canvas. A discourse that opens a new art route, bringing new people and new ideas from all over India and the world to Kochi“ (KMB 2012b: o.S.). Hier wird deutlich, dass sich die KMB als Raum für Diskurse präsentiert, in dem ein neues Narrativ für die Funktion und Bedeutung der zeitgenössischen Kunst für Indien entwickelt werden kann:

Kochi-Muziris Biennale will be India's largest contemporary art event and will transform Kochi into a cultural and artistic hub. This landmark event will create a vibrant space and an enduring platform which will, in years to come, become one of India's primary artistic and cultural contributions to society. Central to Kochi-Muziris Biennale's purpose is the custodianship of a sustainable platform for contemporary art in India. (KMB 2012b: o.S.)

Das Narrativ, das die KMB seit der ersten Biennale umgibt, mutet zunächst speziell an, da es das Unfertige, das Nonkonforme und das Authentische des Ausstellungsformates betont. Diese Zuschreibungen der KMB entstanden gleich mit der Eröffnung 2012: Besucher*innen und Künstler*innen standen einer zumindest für westliche Biennale-Verhältnisse ungewohnt unfertigen Ausstellung gegenüber. In Gesprächen schilderten diese, dass auf der ersten KMB die eingeführten Kunstwerke fehlten, weil sie beim indischen Zoll hängen geblieben waren, dass Arbeiten nur halb aufgebaut gewesen seien und es an dem Equipment gefehlt habe, um Kunstwerke im Raum zu positionieren und zu installieren. Interessanterweise diente dieser unfertige Zustand ausländischen Kunst- und Medienakteur*innen nicht dazu, die neue KMB zu kritisieren, sondern dazu, ein neues Narrativ über den Kochi-Spirit aufzubauen, der der KMB innewohne. Im Gegensatz dazu betrachteten die Kunstakteur*innen, die ich in Mumbai, Delhi und Kochi im Gespräch dazu befragte, das „unfertige Ausstellen“ mit Augenzwinkern als sehr „indisch“, im Sinne von „unorganisiert“.

„Biennale under construction“

Über die erste Biennale in Kochi gab es viele euphorische Medienberichte, sogar bereits, als sie noch nicht eröffnet war: *45 Places to Go in 2012* (New York Times), *13 Cultural Events To Be Seen At In 2012* (Forbes), *Biennale will propel Kochi onto*

the cultural map of the world (The Hindu), *Biennale will be beneficial!* (Times of India). Es wurde überwiegend positiv über sie geschrieben, ihr unfertiger Zustand zum Zeitpunkt der Eröffnung wurde dennoch stets erwähnt. Aus der Mischung aus positiven Berichten und den teils chaotischen Zuständen, die kurz vor der Eröffnung vor Ort herrschten, entstand der zuvor erwähnte „Kochi-Spirit“, den der folgende Auszug aus einem journalistischen Text spiegelt:

Draußen geht die Sonne unter, drinnen bekommt Ernesto Neto eine Krise. Der Brasilianer steht auf einer Klappleiter und versucht, die losen Fäden seiner Stoffskulptur mit einem Holzbalken zu verknoten. Das gelingt ihm nur unter Schwierigkeiten, weil es auf dem Dachboden des alten Kokosfaser-Lagerhauses von Minute zu Minute dunkler wird. Etwas hilflos aktiviert der indische Assistent des Künstlers die Taschenlampen-Funktion seines Smartphones und funzelt in Richtung Gebälk.

Prima für Neto wäre es, wenn er in diesem Moment einem Kurator die Schuld für die Misere geben könnte. Doch leider haben die Organisatoren bei der ersten indischen Biennale den Künstlern neben allen denkbaren Freiheiten auch ein unerhörtes Maß an Eigenverantwortung übertragen. Und so muss sich Neto jetzt dringend ein paar vernünftige Scheinwerfer besorgen. Oder das Vernissagenpublikum wird morgen Mittag nur ein paar schlaflaffe Stoffflappen zu sehen bekommen.

Die Stadt Kochi, im südindischen Bundesstaat Kerala gelegen, ist keine klassische Kulturmetropole, sondern ein eher kleinstädtisch anmutendes Tourismusziel inmitten eines urbanen Ballungsgebietes, in dem 2,1 Millionen Menschen leben. Und vielleicht ist es diese relative Randlage im globalen Kunstbetrieb, die bei der ersten Kochi-Muziris-Biennale den kuratorischen Griff etwas lockerer sitzen lässt als gewohnt.

Man kann das durchaus als Gewinn begreifen. Zumindest, wenn man erlebt hat, wie in Berlin und anderswo das Format der Biennale in keimfreien Theoriegebäuden totgepflegt wird. Kunst dient dort oft nur noch zur Illustration kuratorischer Gesten. (Ackermann 2013: o. S.)

Aus dem Zitat lässt sich ableiten, wie dank mangelnder Infrastruktur Kunst wieder mehr Bodenhaftung und mehr Mündigkeit bekommt. Die Kunstwerke befinden sich in Ausstellungsräumen, die das Gegenteil von steril oder funktional sind. Sie sind oft so lose im Raum platziert, dass sie weniger als die Visualisierung der Ideen von Kurator*innen erscheinen, sondern einen eigenen Kontext zu dem Kontext herstellen, in den sie physisch verortet wurden. Dass die Kunst scheinbar improvisiert und nicht ausschließlich im White-Cube-Format inszeniert wurde, führte dazu, dass die KMB als junge Biennale mit „DIY ethos“ (Art Radar Journal 2013: o. S.) und als „biennale under construction“ (Hoskoté 2013) bezeichnet wurde:

The Kochi-Muziris Biennale has not already taken shape. It is under construction. International biennale folklore is full of stories of paint still wet at the

opening, videos not yet running, photographs still wrapped and technicians fiddling with projectors as the first visitors stream in. But Kochi-Muziris has turned the 'biennale under construction' into an existential condition. It is a heroic effort that deserves our support. (Hoskoté, zitiert in Art Radar Journal 2013: o.S.)

Ranjit Hoskoté, der neben Geeta Kapur Indiens bekanntester Kulturtheoretiker im Bereich der zeitgenössischen Kunst ist, stellt hier das Prozesshafte einer Biennale-Positionierung heraus, das mit der Gründung eines solch großen Ausstellungsformats stets einhergeht. Er schreibt der KMB allerdings darüber hinaus die Rolle des Neuaufbaus des Biennale-Formats zu. Darunter ist nicht nur die Etablierung eines neuen Kunstereignisses in Kochi zu verstehen. Hoskoté geht meines Erachtens noch einen entscheidenden Schritt weiter: Mit „Kochi-Muziris has turned the 'biennale under construction' into an existential condition“ dekonstruiert er die Vorstellung des bis dato gängigen, westlichen Biennale-Formats. Dass die KMB als ein auf der globalen Landkarte der Kunst auftauchendes Ereignis offen und selbstbewusst mit Makeln in der Logistik und Installationspraxis umgeht, dass ein renommierter, kritischer Kulturtheoretiker wie Hoskoté sie positiv aufnimmt und als zukunftsweisend betrachtet, initiierte ein neues Narrativ zur KMB und zu dem Kochi-Spirit; seitdem wird Unfertigkeit bzw. „under construction“ als authentische Inszenierung eines neuen Biennale-Formats ausgelegt und als Besonderheit (und nicht als Schwäche) des Biennale-Formats im Globalen Süden gesehen.

„Artist-led Biennale“

Ein weiterer Teil des Narrativs ist die Rolle der Kunstwerke auf der Biennale. In Gesprächen mit Kunstakteur*innen wurde immer wieder hervorgehoben, dass sich zeitgenössische Kunst auf der KMB weder Kurator*innen noch dem Format einer Biennale unterordnen muss. Als Erklärung wurde oftmals darauf verwiesen, dass die KMB eine Biennale von Künstler*innen für Künstler*innen sei. Es scheint in kürzester Zeit Übereinstimmung unter den Kunstakteur*innen in Indien gegeben zu haben, dass die Kunstwerke auf der KMB eine Freiheit genießen, die sie auf anderen Biennalen nicht hätten, da sie dort dem kuratorischen Thema untergeordnet würden.⁶⁵ Namhafte Kurator*innen

65 Manche meiner Gesprächspartner*innen führen die Freiheiten für die Kunstwerke jedoch auch den losen kuratorischen Konzepten zu. Kritische Stimmen behaupten gar,

und Kulturtheoretiker*innen⁶⁶ des globalen Kunstbetriebs wie beispielsweise Okwui Enwezor werten die KMB zur emanzipatorischen Biennale auf und deklarieren sie als Ort der Differenz im globalen Kunstfeld – Zuschreibungen, die im Kontext der kulturellen Homogenisierung durch Globalisierung viel symbolisches Kapital mit sich bringen. Auch wenn die zweite und dritte KMB in den Jahren 2014 und 2016 etwas von ihrem Under-Construction-Status verloren hatten, zieht sich das dekonstruierende Narrativ, das die KMB als neues Ausstellungsformat aus der sogenannten Peripherie des globalen Kunstfelds heraus konstruiert, weiterhin durch die Berichterstattung und die Literatur über die KMB. In der aktuellsten Forschung zur KMB wird sogar gefragt, ob sie als Ort gesehen werden könne, an dem „difference and resistance to the forces of globalization“ (D’Souza & Manghani 2016a: 11) ausgetragen werden und diese somit zukünftig als alternative, der Globalisierung trotzbare Kunstarena dienen könne.

Mit der zweiten KMB verfestigte sich der Ruf einer sehenswerten und positiv anderen Biennale im globalen Kunstfeld. Die zweite KMB zählte 94 Künstler*innen aus 30 verschiedenen Ländern. Knapp die Hälfte von ihnen lebte und arbeitete in Indien. Die Zahl der Ausstellungsorte, die das Hauptprogramm zeigten, erhöhte sich von fünf auf acht. Obwohl mehr Künstler*innen vertreten waren, wurde in persönlichen Gesprächen mit Kunstakteur*innen von weitaus weniger Schwierigkeiten bei Logistik und Aufbau berichtet. Aber auch wenn diese KMB sehr viel organisierter und regelkonformer ablief, schwächte dies ihr bereits mit der ersten Ausgabe festgeschriebenes, nonkonformes Biennale-Narrativ nicht in seiner Intensität. Mit der zweiten Ausgabe verfestigten Komu und Krishnamachari den Ruf der KMB, eine Biennale von Künstler*innen für Künstler*innen zu sein, z. B., indem sie den in Indien und international bekannten Künstler Jitish Kallat zum Kurator ernannten. Mit diesem Schritt, dem „artist-led approach“ (D’Souza 2013: 303), einem Ansatz, den sie bis dato beibehalten haben, unterscheiden sie die KMB maßgeblich von anderen Biennalen.

Bereits die Berufung von Künstler*innen anstelle von Kunst- und Kulturmanager*innen zu Organisator*innen der KMB stärkte die Stellung von Künstler*innen. Dies erweckte den Anschein, die Biennale wäre eine Ausstellungs- und Diskursplattform von Künstler*innen für Künstler*innen. Dass nun noch ein international bekannter, erfolgreicher Künstler aus Mumbai Kurator wurde,

dass die Künstler*innen-Kurator*innen keine wirklichen kuratorischen Konzepte hätten, da sie eben Künstler*innen und keine Kurator*innen seien.

66 Okwui Enwezor bezeichnete die KMB als das neue Biennale-Format des 21. Jahrhunderts (Interview mit KRISHNAMACHARI 2015:1).

intensivierte diesen Eindruck und bestätigte, dass es bei der KMB nicht um ein Schaulaufen von Kurator*innen geht, sondern wirklich um Kunst, also darum, die Kunst beinahe unvermittelt mit ihren eigenen Ausdrucksformen „zu Wort“ kommen zu lassen.

Das kuratorische Konzept von Kallat im Jahr 2014 basierte auf dem, was Komu und Krishnamachari in der vorherigen Biennale 2012 zu den Verbindungen zwischen Kochi und der Welt als Ausstellungskonzept vorgelegt hatten. Auch Kallat richtete den Fokus darauf, diese Verbindungen in und mit der zeitgenössischen Kunst zu veranschaulichen und diskutieren zu lassen. Unter dem Titel *Whorled Explorations* lud er Künstler*innen ein, sich von Kochis Kosmopolitismus, seiner frühen Globalität und einer Wissenschaft, die den Mensch im Kosmos zu positionieren suchte, inspirieren zu lassen:

From the 15th century, the shores of Kochi were closely linked to the maritime chapter of the 'Age of Discovery' – a tale of grit, greed and human ingenuity as a string of navigators, collaborating with astronomers, cartographers, cosmographers, mathematicians, seamen and soldiers, arrived here after traversing large uncharted portions of the planet seeking spices and riches. The era heralded an age of exchange, conquest, coercive trading and colonialism, animating the early processes of globalization. This drama of search, seduction and subjugation decisively altered the cartography of the planet. Within the shifting geography were sharp turns in history where we find, in an embryonic form, several of the themes we inherit in our world today. (Kallat 2014: 14)

Das erneute Hinzufügen von Ausstellungsorten an der dritten KMB im Jahr 2016/17 von acht auf zwölf Orte zeigt, dass die KMB als Ort der zeitgenössischen Kunst in und für Kochi funktioniert und gut in der Stadt integriert ist – auch wenn es kritische Gegenstimmen gab (Abb. 14).

Das Ziel, Kochi 2016 zum neuen Zentrum für zeitgenössische Kunst zu machen, wurde durch die Erweiterung der offiziellen Ausstellungsräume räumlich schnell in die Tat umgesetzt. An dieser Ausgabe nahmen 97 Künstler*innen aus 31 Ländern teil, „a healthy mix of both international and local artists“ (Kochi-Muziris Biennale 2016: o.S.). Wie in der vorherigen KMB wählte das die Biennale beratende Kunstkomitee einen Künstler aus Indien als Kurator aus, der international anerkannt ist: Sudarshan Shetty. Ebenso wie Kallat orientierte er sich in seinem Debüt als Kurator am kosmopolitischen, offenen Geist der Stadt Kochi. In seinem kuratorischen Konzept *Forming in the pupil of an eye* referiert er auf die Perspektivenvielfalt, die durch Kunstpraxis entsteht und die es zu wahren gilt:

Reflecting back into the world as much as it takes in, the eye is a mirror for the world. *Forming in the pupil of an eye* is not an image of one reality but a



Abbildung 14. Protest-Wandmalerei am Strand, Fort Kochi, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

reflection of multiple realities and of multiple possibilities in time. *Forming in the pupil of an eye* brings that multiplicity of experience together within the space of Kochi-Muziris Biennale. It was therefore important for this, my first curation of the biennale, that we address multiple artistic art forms. (Shetty, zitiert in e-flux 2016: o.S.)

Die künstlerische Vielfalt verknüpfte er mit der enormen Perspektivenvielfalt, die sich ergibt, wenn man die Welt durch und mit der Geschichte von Kochi-Muziris sieht und in dieser eine „multiplicity of experience“ (ebd.) erkennt und wertschätzt. Dies solle sich in den unterschiedlichen Kunstwerken und ihren diversen formal-ästhetischen Ausführungen spiegeln, die die 97 „visual artists, architects, poets, musicians and performance professionals from diverse cultural and artistic traditions“ präsentierten (e-flux 2016: o.S.). Die von Shetty kuratierte KMB zeigte besonders deutlich, dass es nicht um einen Themenschwerpunkt geht, unter dem Kunstwerke zu verorten sind, sondern um die Absicht der Gründer und der verantwortlichen Kurator*innen, die historisch bedeutenden Orte, Architekturen in Kochi und die unterschiedlichen, trans-lokalen Auffassungen zum Kosmopolitismus und zur Kunstproduktion zu beleuchten.

4.2.4 Bildung von kulturellem Kapital in diskursiven Räumen

2016 setzte sich das Biennale-begleitende Rahmenprogramm aus der *Students' Biennale*, der *ABC* (Art By Children), der *Let's Talk*-Serie, dem *Artists' Cinema*, dem *Video Lab* und dem *Pepper House Residency and Exhibition Programme* zusammen. Das Rahmenprogramm der KMB hat eine besondere Stellung inne: die Einschreibung lokaler und regionaler Diskurse in den internationalen Diskurs um die zeitgenössische Kunst. Die unterschiedlichen Vorträge renommierter Akteur*innen des globalen Kunstfelds, Filmbeiträge, Musik- und Tanzperformances sind dazu da, dem Ausstellungsprogramm einen diskursiven Kontext und der Biennale einen wissenszentrierten Schwerpunkt zu geben. Hier bestätigt sich die Einschätzung Marcharts, dass auf den zeitgenössischen Biennalen ein „discursive turn“ (Ferguson & Hoegsberg 2010) zu erkennen sei, der insbesondere im Rahmenprogramm um die ausgestellten Kunstwerke liege.

Schon in [Kapitel 4.1.5](#) wurde die Bedeutung des *Speakers' Forum* der IAF als neuem Raum für die Wissensproduktion zu zeitgenössischer Kunst hervorgehoben. Doch während es bei der IAF trotz der Bestrebungen, lokale an internationale Debatten zu knüpfen, um eine diskursive Aufwertung bzw. Ästhetisierung des Ökonomischen im Kunstfeld geht, untermauert das Rahmenprogramm der KMB die Gründungsidee der KMB: Kochi zum Ort einer (trans-)lokalen Biennale zu machen und diese nachhaltig in Kochi und damit in Indien zu verankern. Darüber hinaus wird die Besonderheit der KMB, ihr Kosmopolitismus und ihre gleichzeitige Lokalität als neuartiges Biennale-Format des 21. Jahrhunderts, und damit die Globalisierung des Kunstfelds hervorgehoben. Das Rahmenprogramm trägt dazu bei, dass am Ort der Biennale kulturelles und symbolisches Kapital produziert wird. Damit ähnelt es der Wirkungsweise des Rahmenprogramms der IAF, die mit dem *Speakers' Forum* eine diskursive Plattform erhielt, um Kapital durch die Produktion von Kunstwissen zu akkumulieren.

Die Programmplanung der KMB zeugt jedoch von einer anderen Intensität und Schwerpunktsetzung, als es bei der IAF der Fall ist.⁶⁷ Inhalte, Themen und Diskurse zur zeitgenössischen Kunst werden nicht nur während der Laufzeit der Biennale dem lokalen Publikum zugänglich gemacht, sondern sollen fest, d. h. beständig und institutionalisiert, über die Ausstellungslaufzeiten hinaus in Kochi verbleiben. Damit erfüllt die KMB, was im globalen Diskurs zur Biennale-Forschung insbesondere in *India's Biennale Effect. A Politics of Contemporary Art*

67 Seit 2018 wirbt nun auch die IAF damit, ihr Rahmenprogramm ganzjährig im Angebot zu haben. Das zeigt wiederum, wie wichtig den Akteur*innen der Kunstwelt in Indien die Institutionalisierung von Angeboten, Wissen und Räumen für zeitgenössische Kunst in Delhi ist.

(D'Souza & Manghani 2016a) kritisch herausgearbeitet wurde: Die nachhaltige Verzahnung zwischen Kunst, Ausstellungsformat und lokalen Strukturen und lokalem Publikum am Ort der Biennale. Die Publikation zeigt, wie bedeutsam die KMB für den Biennale-Diskurs ist. Die KMB wird als Ort der Produktion und Rezeption zeitgenössischer Kunst im globalen und indischen Kunstkontext aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus beleuchtet. Auch in der Presse und in Fachartikeln wird sie als alternatives oder gar neues Modell der Biennalen zeitgenössischer Kunst besprochen. Die Zuschreibungen, die die KMB dabei erhält, lauten „biennale of resistance“ oder „discursive biennale“. Solche Zuschreibungen machen das Potenzial sichtbar, das der Biennale zugesprochen wird, und deuten darüber hinaus darauf hin, dass eine Theoretisierung des Biennale-Formats mittels der KMB im Gange ist, die deren Organisatoren mit Stolz erfüllt und eine immense Aufwertung der KMB für das globale Kunstfeld bedeutet.

Das, was im internationalen Biennale-Diskurs kritisiert und gefordert wird, ist eine der Stärken der KMB: die Vernachlässigung des Ereignischarakters einer Biennale und stattdessen die Fokussierung auf die permanente Verankerung der diskursiven Formen einer Biennale als Künstler*innen-unterstützende Infrastruktur am Austragungsort (vgl. Tang 2011). Die KMB scheint in ihren letzten drei Ausstellungen genau dies zu forcieren, und zwar mit Erfolg. Die intern gewählten PR-Slogans *It's our Biennale* und *A People's Biennale* referieren auf die im Biennale-Diskurs geforderte Kontextualisierung der Kunst im Ausstellungs-ort und -publikum und bilden eine Identifikationsfläche mit der kosmopolitischen Kultur Kochis und deren Relevanz für das globale Feld der Kunst, die es sonst nicht geben würde. So zeigt z.B. die frühe Fokussierung der KMB auf ein eigenes Kinderprogramm, wie überzeugt die Programmdirektoren davon waren, dass Kinder der lokalen, indischen Gesellschaft mit der zeitgenössischen Kunst zusammengebracht werden sollten. Die Eröffnungsausstellung der *Children's Biennale*⁶⁸ im Jahr 2014 ist ein gutes Beispiel für das Streben nach einer tiefen lokalen und regionalen Verankerung der KMB im Ausstellungsort und Land der Biennale. Unter dem Titel *Clint Memorial Exhibition* zeigte sie 300 Zeichnungen von Edmund Thomas Clint, die er mit knapp sieben Jahren von Kochi gezeichnet hatte. Clint lebte in Kochi und galt als außergewöhnliches Talent: In seinem kurzen Leben (1976–1983) fertigte er 25.000 Bilder an. Nicht nur ist die Menge an Bildern beeindruckend, sondern vor allem deren Motive und die Bandbreite der Darstellungstechniken: Beide liegen weit über dem Niveau eines malbegabten Kindes und zeugen von Clints sehr ausgeprägter Gabe für die Beobachtung von Flora und Fauna und seiner unmittelbaren natürlichen und sozialen Umgebung.

68 Das Programm wurde 2016 in *ABC, Art By Children* umbenannt.

KMB-Gründer Komu, der für die Programmentwicklung und -organisation verantwortlich war, schlug mir bei meinem Besuch im März 2015 vor, vor unserem Interview zusammen einige Ausstellungen anzusehen. Es war ihm ein sehr großes Anliegen, mir die *Children's Biennale* zu zeigen, dorthin gingen wir zuerst. Zu sehen war eine außergewöhnliche Ausstellung von Kinderzeichnungen (Abb. 15).

Zu erkennen waren unterschiedlichste Bildmotive mit enormer Spannweite an Darstellungsweisen und -formen aus der Wahrnehmung eines Kindes, das seinen Lebensraum bildlich darzustellen vermochte. Komu erklärte mir, warum er diese Ausstellung als offiziellen Teil der Biennale für so wichtig erachte: Er sehe sie als besonderen Bildungsort für Kinder, als einen Raum, um sich mit Kunst zu beschäftigen. Dieser Ort sei so wertvoll, da es weder in Kochi noch anderswo in Indien eine institutionelle Kunstbildung für Kinder gebe. Diesen Missstand versuche die Biennale in Kochi mit der *Clint Memorial Exhibition* zu ändern. Ziel der Ausstellung sei es, Kinder zu ermutigen, kreativ zu werden und der Wahrnehmung ihrer Welt mit Formen und Farben Ausdruck zu verleihen – losgelöst von vorherrschenden Konventionen. Zudem wolle die Biennale mit einem solchen Projekt Kindern die Gelegenheit geben, die Welt durch die Augen von Künstler*innen kennenzulernen und zu verstehen. In vielen indischen Schulen werde diese Form künstlerischer Bildung und Wahrnehmung nicht ausreichend gefördert, sondern beispielsweise darauf geachtet, dass die Realität naturgetreu erzeugt und abgebildet wird.

Diese Aussage bestätigten auch zwei meiner Interviewpartner*innen aus Mumbai. Eine ehemalige Galeriemitarbeiterin in Mumbai erklärte, dass die Galerie, in der sie gearbeitet habe, sich der Aufgabe verschrieben hätte, verstärkt mit Schulklassen zusammenzuarbeiten, indem sie sie in die Ausstellungsräume einlud und ihnen die Exponate kindgerecht näherbrachte (vgl. Audiotranskript, CHIMERINA 2010: 4). Eine Galeristin aus Mumbai kritisierte, dass Schüler*innen kaum an die moderne und zeitgenössische Kunst herangeführt würden (vgl. Audiotranskript, BERTA 2010: 23). Auch auf der IAF ist zu beobachten, dass Schulen die Messe verstärkt als Ort nutzen, um Kindern und Jugendlichen einen Zugang zu zeitgenössischer und internationaler Kunst zu ermöglichen. Komu führte aus, dass die KMB plane, für und mit Kochi ein permanentes Clint-Memorial-Museum zu errichten, damit die Stadt eine Gedenkstätte für Edmund Clint und gleichzeitig einen Raum bekomme, in dem Kinder sich mit Kunst beschäftigen könnten. Die geplante institutionalisierte Erinnerung an das Wunderkind von Kochi habe allerdings nicht nur die Funktion, Ort und Raum für die künstlerische Wissensvermittlung für Kinder zu sein, sondern die Aufgabe, einen dezidierten lokalen Bezug zwischen der Bevölkerung Kochis und der Biennale herzustellen (vgl. Audiotranskript, KOMU 2015: 2). Damit scheint Komus Programmkonzeption der KMB zu erfüllen, was ein oft kritisch diskutierter Punkt im Diskurs um das Biennale-Format des 21. Jahrhunderts ist: die nachhaltige und reziproke Verankerung von Biennalen in einer Stadt und im Bewusstsein ihrer Bewohner*innen.



Abbildung 15. *Children's Biennale*, Innenansicht der Ausstellung, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

Biennalen sollten die Städte, die sie austragen, nicht mehr als leere Hülle nutzen, um kuratorische Inhalte aus der Kunstwelt für die Kunstwelt zu inszenieren (vgl. Bydler 2004, vgl. Tang 2011). Vielmehr sollte sich mit der Biennale eine lokale urbane Identität ausbilden oder zumindest ausgehandelt werden.

Zeitgenössische Kunst und die lokale Bevölkerung

Eine führende Rolle im Kontext von Zuschreibungen spielt die Kommunikationsstrategie der KMB. Wie zuvor gezeigt wurde, positioniert sich die KMB seit ihrer Eröffnung als neuer Ort für zeitgenössische Kunst, der den historischen Geist des kosmopolitischen Kochis wiederbelebt und für Kerala, Indien und Südasien einen diskursiven Raum für Kunst erschafft. Dieser Raum besteht aus einem Diskurs, einem Narrativ, das der zeitgenössischen Kunst zu einer neuen Funktion in Indien verhilft. Die Publikationen, PR-Slogans und Praktiken der KMB binden die lokale Bevölkerung und lokale Diskurse in den Entstehungsprozess einer jeden Ausgabe ein – und dies nicht als bloße Rahmung, sondern als wichtigen, tragenden Teil des Ganzen.

Hierin unterscheidet sich die KMB von anderen zeitgenössischen Biennalen: Obwohl auch deren Verantwortliche den Anspruch haben, den lokalen Kontext einzubeziehen, geht die KMB dieses Unterfangen sehr viel sichtbarer und öffentlichkeitswirksamer an und nutzt den öffentlichen Raum, um das integrative und kollektive Moment einer „People’s Biennale“ zu betonen. Der Erfolg der KMB zeigt sich besonders daran, dass deren Ausrichtung auf die Partizipation kunstinteressierter Bewohner*innen Kochis und Indiens der zeitgenössischen Kunst einen Platz gegeben und sie in der indischen Gesellschaft verankert hat. Dies untermauert zum einen die ganzjährige Ausführung ihres Rahmenprogramms, denn mit einer ganzjährigen Programmkonzeption, die Künstler*innengespräche oder Filmscreenings beinhalten, arbeitet die KMB wie eine Institution und wirkt damit dem Ereignischarakter der KMB entgegen. Vor allem die kulturpolitische Entscheidung, ein Max Mueller Bhavan Institut im Februar 2015 in Kochi zu errichten, zeigt die Anziehungskraft von institutionalisierter und lokalisierter zeitgenössischer Kultur: „The success of our activities over the past years and the emergence of Kochi as an art and industrial destination of Kerala have prompted us to start a branch in Kochi as well.“ (Syed Ibrahim, zitiert in *The Hindu* 2015: o. S.)

Die Eröffnung einer neuen Dependence des renommierten Instituts in Kochi zeugt davon, dass das KMB-Profil eine überzeugende kulturpolitische Strategie hat. Das Max Mueller Bhavan Institut verlegte nicht nur einen seiner Sitze und kulturelle Tätigkeiten nach Kochi, sondern unterstützt die Biennale seit ihren Anfängen. In einem knapp dreiminütigen Videostatement, das die KMB mit dem Direktor des Südasiensprogramms der Max Mueller Bhavan Institute, Leonhard Emmerling, produzierte und das auf YouTube ausgestrahlt wird, wird das Narrativ, das die KMB formt, pointiert zusammengefasst:

We support the Kochi Biennale because we think it’s important that it’s an artists’ initiative, that it is initiated and established by artists for artists. They still only choose artists as curators which is quite unique, I think in the world of the Biennials. And they grew in an amazing way, from an artists’ initiative into a kind of international platform for international art and it’s the only Biennial of its kind in South Asia.

So that’s relevant for us, just the status of that Biennial but then also it is an initiative from – how can you say – an actor from civil society, that it’s not state initiated, it’s not an initiative from a big, rich patron. It comes from the crowd. And our interest is to support and to work with civil society (...)

Also the unique point about Kochi is that it’s a Biennial for the people, it’s done by the people for the people and I don’t know of any Biennial in the world who has that kind of profile. They manage to produce a Biennial the people of Kochi identify with but it’s equally interesting for an international audience, so they somehow manage to make that stunt where we often struggle or fail – how is it locally relevant and internationally of any importance. And they managed that, and this is quite amazing. (Leonhard Emmerling 2018: o. S.)

Auch hier wird noch im Jahr 2018, sechs Jahre nach der Gründungsidee, betont, wie außergewöhnlich („quite unique“) die KMB angelegt sei und wie gut die Gleichzeitigkeit von lokaler Relevanz und internationalem Interesse ineinandergreife und als bewährtes Biennale-Profil aufgehe. Mit kommunikativen Strategien wie dieser lädt die KMB besonders viel symbolisches Kapital auf, denn die Hervorhebung ihres Anspruchs, dass sie eine Biennale „from the crowd...for the people by the people“ (vgl. Emmerling 2018: o.S.) sei, wird seitens einer der wichtigsten Kulturinstitutionen Indiens untermauert. D’Souza verortet die kommunikative Strategie der KMB mit ihren volksnahen und identifikatorischen Slogans in den kommunistischen Kontext von Kerala und beginnt damit eine eigene Forschungslinie zur KMB:

I also wanted to explore how the regional legacy of communism would affect India’s opportunity on this global stage, even as the country recovered from the 2008 deflation of India’s overheated art market, which had generated debates concerning the future of Indian art, especially the economics of Indian art both nationally and globally. (D’Souza 2013: 298)

Während die IAF den lokalen Kunstmarkt in Indien und Südasiens an den globalen Kunstmarkt anschließt bzw. sich der globale Kunstmarkt auch nach Indien und Südasiens translokalisiert und mit Delhi einen neuen Knoten im Netzwerk der zeitgenössischen Kunst bekommt, fokussiert die KMB mit ihrer Positionierung als lokale Biennale und ihrer Bedeutung im globalen Biennale-Diskurs die inhaltliche Kunstvermittlung und Wissensproduktion zu zeitgenössischer Kunst aus und in Indien und lädt sie mit beachtlichem kulturellem und symbolischem Kapital auf. In Kombination mit dem transformatorischen Potenzial, das die Gründer ihr zuschreiben, ist die KMB derzeit das wichtigste Kunstereignis für Indien und die Region Südasiens. Dies wird nicht nur in rezenten Publikationen (D’Souza 2013, D’Souza & Manghani 2016a), sondern auch von Mitarbeiter*innen der Biennale so eingeschätzt. So sei die KMB ein „new chapter in the history of India“ (FENNA 2015: 1) und ein notwendiger, lang ersehnter Austausch zwischen internationalen Künstler*innen und deren Praktiken und dem Ort, der Geschichte und der Bevölkerung Kochis bzw. Indiens.

Komu und Krishnamachari luden mit dem Austragungsort Kochi und der starken Referenz auf Muziris den Standort und Namen der ersten Biennale Indiens nicht nur historisch stark auf, sondern verliehen dem Kunstereignis einen symbolträchtigen Rahmen: Die globale Gegenwartskunst findet neuerdings an und im Dialog mit einem Ort und dessen Bewohner*innen statt, der seit Jahrhunderten Globalität und Kosmopolitismus kennt – zumindest laut eigener Wahrnehmung und Positionierung in der Biennale-Publikation (vgl. KMB Ausst.-Kat. 2012: 5). Die Verantwortlichen schreiben der KMB die Fähigkeit zu, durch ihre Präsenz die Gegenwart historisch zu verankern. Der Rückbezug auf das Historische klingt zunächst wie ein logischer Schritt, der von einigen renommierten

Kunsthistoriker*innen und Theoretiker*innen, die zur indischen Kunstgeschichte arbeiten, so gefordert wird. Unabhängig von der strategischen Historisierung des Geistes der KMB verleiht die pittoreske und ästhetisch sehr eindrucksvolle Stadtkulisse der ausgestellten Kunst einen Rahmen, der auch den Seheindruck der Kunst beeinflusst. Die Kunstwerke sind eingebettet in die Architektur ehemaliger Kolonialmächte, die aufgrund ihres Alters von der Natur und den lokalen und kulturellen Gepflogenheiten der Bewohner*innen vereinnahmt wurde. Im Gegensatz zur Ausstellungspraxis des White Cube, den Ausstellungsraum zu neutralisieren und damit das Kunstwerk ästhetisch hervorzuheben, interagieren die Kunstwerke mit Kochi und den Biennale-Besucher*innen. Die Interaktion zwischen Kontext, Werk und Betrachter*in geht in unterschiedliche Richtungen. Sie besteht zum einen darin, dass sich die Kunstwerke visuell gut in den Ausstellungskontext einfügen, so sehr, dass man sie fast nicht als solche erkennt. Und zum anderen, dass sie in starkem Kontrast zu Ausstellungsraum und -kontext stehen und dadurch ganz deutlich hervortreten. Im folgenden Kapitel werden diese beiden Seheindrücke anhand ausgewählter Kunstwerke demonstriert, die in Kochi 2015 ausgestellt wurden.

4.2.5 Die Präsentation von Kunst in Kochi

Wie sehr sich die Kontexte für Kunst – je nach Inhalt und Form des Kunstwerks – auf der KMB unterscheiden, soll am Beispiel ausgewählter Kunstwerke gezeigt werden, die ich im März 2015 bei meinem Besuch der KMB gesehen habe. Zunächst betrachtete ich die Skulpturen, die am Strand von Fort Kochi im Rahmen eines *Collateral Events* neben der Hauptausstellung präsentiert wurden. Wie beim Bewegen durch indische Städte üblich, orientiert man sich als Besucher*in eher an visuellen Fixpunkten als an einer Karte. Dadurch, dass die meisten Rikschafahrer gut darüber Bescheid wussten, welche Kunstwerke und Ausstellungen wo zu finden waren (eine Tatsache, die mich während meines Aufenthalts sehr überraschte, da dies in Delhi und Mumbai beim Aufsuchen von Kunstorten nicht der Fall ist), gelangte ich relativ schnell an den Ort, an den ich wollte. Dort angekommen, musste ich das Kunstwerk oftmals zunächst einmal suchen, denn auf den ersten Blick war es als solches nicht ohne weiteres zu erkennen (Abb. 16 und 17). Dies lag nicht etwa an der Skulptur selbst, sondern am Ausstellungskontext – und daran, dass die starken visuellen Eindrücke, die ich schon aus der Rikscha heraus gesammelt hatte, bereits eine gewisse Ermüdung des Auges bewirkt hatten. Die Skulpturen fügten sich mit ihrem Material aus Holz und dunklem Stahl gut in die Landschaft Kochis ein. Während die Skulptur aus aufgetürmten Holzstühlen so aussah, als wäre sie soeben aus dem Haus im Hintergrund, das gerade renoviert wurde, geschaffen worden, hätte man die Stahlskulptur am



Abbildung 16 (oben) und 17 (unten). In-situ-Installationen, Fort Kochi, KMB 2015.
Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.



Abbildung 18. Sahej Rahal, *Harbinger* (2014), Ausstellungsansicht, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

Strand für einen Ort für das Trocknen oder Umladen von Textilien halten können. Hätten die Kunstwerke in einem Ausstellungsraum gestanden, der nach den Prinzipien des White Cubes gestaltet gewesen wäre, wäre ihre skulpturale Eigenschaft viel augenscheinlicher gewesen.

Ein anderes Beispiel dafür, wie Kochi die Praxis des Kunstbetrachtens und auch das Kunstproduzieren beeinflusst, war die Arbeit von Sahej Rahal im Aspinwall House (Abb. 18). Für seine Installation und Performance mit dem Titel *Harbinger* sammelte er über Monate hinweg kleine Gegenstände aus Kochi.

Die Art der Präsentation erinnerte an die Zurschaustellung antiker Grabungsprojekte in Museen: Obwohl sich üblicherweise eine gewisse Performanz einstellt, wenn solche Objekte in einen White-Cube-Kontext gestellt werden, traf dies auf Rahals Arbeit nicht zu. An ihrem Ausstellungsort, der das Gegenteil eines typischen White-Cube-Raumes war, wirkte Rahals Arbeit, die aus vielen kleinen Tonobjekten bestand, kaum mehr wie ein Kunstwerk, das im Kontext einer internationalen Biennale ausgestellt wird, sondern wie *Found Footage*, das am Ausstellungsort drapiert wurde.

Darüber hinaus entdeckte ich Arbeiten, bei denen sich bei der Betrachtung das Gegenteil ereignete: Ausstellungsraum und darin präsentierte Arbeit standen



Abbildung 19. Guido van der Werve, *Nummer acht: everything is going to be alright* (2007), KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

in starkem Kontrast zueinander, so stark, dass dies das Erleben des Kunstwerks entweder intensiviert oder sehr abschwächte. Dazu gehört die Videoarbeit von Guido van der Werve (Abb. 19); bei ihr nahm ich die Intensivierung des Gezeigten am stärksten wahr.

Die Arbeit zeigte einen einsamen Menschen, der zehn Meter vor einem riesigen Schiff, einem fahrenden Eisbrecher, welcher Maschinenlärm erzeugt, direkt auf den*die Betrachter*in zuläuft, auf dem eisbedeckten finnischen Meer. Die Bilder kreierte neben einer gewissen Komik einen Spannungsbogen zwischen Kraft, Kälte und Einsamkeit, der zum Nachdenken über das Verhältnis zwischen Maschine, Natur und Mensch anregte. Wie bei Videopräsentationen üblich fand auch diese Projektion in einem kleinen, mit schwarzen schweren Vorhängen abgedunkelten Raum statt, der sich in einem der offiziellen KMB-Ausstellungsorte, der David Hall, befand. Unüblich war – und dies trifft bis auf eine Ausnahme auf alle Ausstellungsräume der KMB zu –, dass der Raum sehr heiß und voller Moskitos war.⁶⁹ Durch die für Südindien typische feuchte Hitze und die Moskitos, die sonst in Ausstellungsräumen nicht zu finden sind, intensiviert sich der Inhalt des Films. Die Kälte, die von dem zugefrorenen Meer ausging, und die Einsamkeit des Mannes, der vor dem gewaltigen, harsch tönenden eisbrechenden Schiff direkt in die Wirklichkeit

⁶⁹ Eine Klimatisierung der Kunsträume gab es ausschließlich in der Durbar Hall in Ernakulam, dem einzigen Ausstellungsort, der der Ausstellungspraxis eines White Cubes entsprach.

des Betrachters fliehen zu wollen schien, stand in starkem Kontrast zum tropisch feuchten Klima und dem mit vielen unterschiedlichen Gegenständen, Menschen, Lauten und Gerüchen angereicherten Kochi. Der Kontrast zwischen dem, was vor der Tür existierte und hinter der Tür auf der Leinwand gezeigt wurde, war so stark, dass ich sogar das Summen der Moskitos eher angenehm als lästig fand.

Neben diesen beiden Arten der Seherfahrung von Kunstwerken, die beschreiben, wie sich Kunst entweder ganz mit dem räumlichen Kontext vermengt oder sich davon extrem abgrenzt, konnte ich noch eine dritte Seherfahrung erleben, die die KMB von anderen Biennalen abgrenzt. Angesichts der Ästhetik der Kochi-Kulisse konkurrierten auf der KMB die ausgestellten Arbeiten mit dem Ausstellungsort. Kochis Landschaft, das Treiben der Menschen und die Allgegenwart besonderer Gegenstände, die sich in der Stadt und am Strand befinden, waren so dominant, dass einige Kunstwerke es schwer hatten, sich vor diesem Hintergrund ästhetisch zu behaupten. Ein Beispiel hierfür war die Arbeit *Descension* (2014) Anish Kapoor⁷⁰ im Aspinwall House (Abb. 20).

Die Installation war ein runder Behälter, der einige Meter tief in den Betonboden der Warenlieferungsstelle von Frachtschiffen verbaut wurde. Darin war Wasser, das fast die Höhe des Bodens, auf dem der*die Betrachter*in stand, erreichte. Das Wasser wurde durch einen Motor erst langsam, dann immer schneller bewegt. Es bildete einen Strudel, der durch die Zentrifugalkräfte in der Mitte des sich drehenden Wasserkreises ein schwarzes Loch zeigte. Danach verlangsamte sich der Strudel wieder, das Wasser kam zum Stehen, bevor der Vorgang von vorne begann. Die kinetische Installation hatte eine Anziehungskraft, die nicht nur dem Bekanntheitsgrad des Künstlers geschuldet war, sondern durch das ästhetische, leichte und doch gewaltige Spiel mit dem Wasser entstand. Das Betrachten des Wasserstrudels zog leicht in einen unwiderstehlichen visuellen Sog. Und dennoch war die Kulisse, vor der Kapoors *Descension* stattfand, so eindrucklich, dass der Blick oft von der Kunst abwich und über die Umgebung schweifte: die Aussicht auf das Meer, auf die Wellen, die durch vorbeiziehende Schiffe entstanden, die Aktivitäten am gegenüberliegenden modernen Hafen mit seinen Ladekränen, die sich elegant vom Festland aus über Schiffe und Wasser beugten (Abb. 21).

Vor dieser organischen, natürlichen Kulisse trat bei Kapoors Arbeit etwas in Erscheinung, das in einem White Cube nicht sofort präsent gewesen wäre: Der Wasserstrudel war ein Konstrukt, das einen stark gewollten Gestus besaß, ein Verweisen-Wollen auf ein Phänomen, das es in der Natur mit so viel mehr

70 Anish Kapoor ist einer der bedeutendsten Künstler der Gegenwart. Er ist ein in Großbritannien lebender Künstler indischer Abstammung, der in Mumbai erst im Jahr 2011 erstmalig ausstellte. Seine Anwesenheit auf der KMB wurde als erfolgreiche Wiederkehr des Künstlers nach Indien gefeiert.



Abbildung 20. Ausstellungsansicht von Anish Kapoor, *Descension* (2014), KMB 2015.
Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.



Abbildung 21. Ausblick aus den Ausstellungsräumen der Arbeit *Descension* (2014) von Anish Kapoor, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

Anmut und Funktion gibt. Beim Aufeinandertreffen von kinetischer Installation und Kochi konkurrierte die konstruierte Ästhetik der Kunst mit der gewachsenen Ästhetik des Lokalen, bei der meiner Meinung nach letztere die Oberhand behielt. Obwohl einige Besucher*innen und Mitarbeiter*innen in der Installation vornehmlich eine Intervention sahen, die auf Kochi und dessen Zentrifugalkräfte in der Weltgeschichte rekurrierte, interpretiere ich sie als sehr gelungene Umsetzung des kuratorischen Konzepts *Whorled Explorations*. Meines Erachtens spielte jedoch die Platzierung der Arbeit (im offenen Warenlager, mit Blick zum Meer) keine bedeutende Rolle für die Lesbarkeit der Arbeit.

Anders verhielt es sich bei Gigi Scarias Installation *Chronicles of the Shores Foretold*, die direkt, d.h. physisch, mit dem Wasser und der Geschichte Kochis in Verbindung stand (Abb. 22 und 23).

Die In-situ-Installation befand sich am Ufer hinter dem Pepper House, einem der Hauptausstellungsorte. Sie zeigte eine große Glocke, die über dem Wasser angebracht war. Aus kleinen Löchern in ihren Wänden floss Meerwasser, das über ein Pumpsystem aus dem Meer unter der Glocke in die Glocke hineingepumpt wurde. Neben anderen Deutungsmöglichkeiten referierte die Glocke besonders auf den christlichen Glauben, der im Zuge der Kolonialisierung über



Abbildung 22 (oben) und 23 (unten). Gigi Scaria, *Chronicles of the Shores Foretold* (2014), KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

den Hafen Kochis nach Indien kam. Scaria bezog sich auf eine Geschichte, die sich während der Kolonialisierung zugetragen haben soll und seitdem in Kochi zirkuliert: Ein europäisches Schiff sank vor der Malabarküste auf den Grund des Meeres und mit ihm eine schwere Kirchenglocke. In der Geschichte steigt diese Glocke einmal im Jahr mitten in der Nacht an die Oberfläche und beginnt zu läuten. Indem Scaria die Glocke an den Ufern Kochis über das Wasser hängte, suggerierte er die Vollendung der kolonialen Mission, eine Kirchenglocke als Symbol des Christentums nach Kochi zu bringen. Anstelle eines Glockentons floss aus der Skulptur Meerwasser. Scaria erinnerte nicht nur an die lokale Geschichte und machte ihr Sujet sichtbar, er nutzte, erinnerte und inszenierte auch die Arbeitskraft, die es noch immer an den Häfen der Malabarküste gibt: Anstatt einen modernen Kran zu nutzen, der die 2,5 Tonnen schwere Installation mechanisch aufgerichtet hätte, arbeitete er mit den Männern der *Khalasis*-Kommune zusammen. Diese sind eine Berufsgruppe, die in jahrhundertealter Tradition Schiffe und Boote ohne motorisierte Maschinen nur mit ihrer Muskelkraft ins Meer befördert. Da die Arbeit während der Eröffnungswoche der KMB vor Publikum stattfand, ist sie als Performance zu sehen. Scaria wollte damit stellvertretend die traditionellen Arbeitsweisen und Arbeitsfähigkeiten vieler Männer und Frauen in Kerala wertschätzen (vgl. Ausstellungskatalog *Whorled Explorations*, KMB 2014/15: 183).

Mit den Ausführungen zu den ausgestellten und ausgewählten Kunstwerken auf der KMB konnte gezeigt werden, dass die Kunstpräsentation in einer mehr oder weniger natürlichen, mit Realität aufgeladenen Umgebung stattfand. Sie wurde gezeigt in einem Kontext, der sein Verankertsein in der Lokalität von Kochi nicht ausblendete, d. h. keine Neutralität vorgaukelte, sondern im Gegenteil Kochi regelrecht einblendete.

4.2.6 Lokalisierung kommunizieren

Die KMB wird von dem Organisationsteam und den Akteur*innen des internationalen Kunstfelds als dezidiert lokales Kunstereignis gesehen und als solches kommuniziert. Dieses Profil, das ich im Folgenden Lokalisierung der KMB nenne, definiere ich als eine strategische Praxis, die im größeren Zusammenhang des *Place Branding*⁷¹ (Anholt 2008) bzw. *Nation Branding* (Szondi 2008) und eines neuen Narrativs der Rolle der zeitgenössischen Kunst darin steht.

71 Die Markierung einer Nation als Marke bzw. Zuschreibung mit einem Image, das die Identität einer Nation umfasst (vgl. Maletzke 1996: 108).

Die Kommunikation der KMB zu ihrem Profil folgt einer Strategie, die die lokale und regionale Bedeutung des Kunstereignisses über dessen Internationalität stellt. Wie später dargestellt wird, spielte bei der Gründung der KMB auch die Absicht eine Rolle, Indien als Nation wieder ins Bewusstsein der Welt zu bringen und das neue Potenzial der Kunst und deren Stellung für die Gesellschaft zu zeigen. Die Publikationen zur KMB, ob Informationsbroschüren, Webseite oder Kataloge zur ersten Biennale 2012, kreierten ein eigenes, d. h. ein von innen heraus starkes Narrativ über das Potenzial der KMB und die Funktion zeitgenössischer Kunst in Indien: die zeitgenössische Kunst als wichtiges Moment in der Bildung eines neuen nationalen, aber auch weltoffenen Selbstbewusstseins Indiens. Das *Mission Statement* zur Eröffnung der Biennale 2012 spielt bei der Konstruktion dieses Narrativs eine zentrale Rolle, es kann als Leitbild der KMB verstanden werden und liegt in verschiedenen Versionen und Publikationsformen vor. Komu und Krishnamachari bauen darin auf ihrer kommunikativen Agenda auf, die es braucht, um ein nationales Narrativ zur Stellung der Kultur in Indien aufzubauen.

Auf der ersten Seite des ersten offiziellen *Mission Statements* als PDF-Broschüre finden sich kurze Statements fünf einflussreicher Politiker Indiens und Keralas, die damals im Amt waren: Geleitworte und Glückwünsche von Manmohan Singh, dem indischen Premierminister, K. V. Thomas, dem indischen *State Minister of Food, Consumer Affairs and Public Distribution*, K. Balakrishnan, *Minister for Home, Vigilance and Tourism* (Kerala), T. Isaac, *Minister of Finance* (Kerala), und M. A. Baby, *Minister for Education and Culture* (Kerala) (vgl. KMB 2012a: 1). Darin preisen sie die Stadt Kochi, den mythischen Ort Muziris und den beiden Orten innewohnenden, kosmopolitischen Geist und verbinden ihn mit der KMB. Sie beschreiben beide Städte als bis heute historisch wichtige, kulturell und ethnisch vielschichtige Stätten, die aufgrund ihrer Geschichte und ihres andauernden Kosmopolitismus den perfekten Ort für die Biennale darstellten. Mit der zeitgenössischen Kunst solle die frühere Weltoffenheit und Globalität Kochis als kulturelles Vermächtnis herausgehoben, wiederbelebt und vor den Augen der (Kunst-)Welt weitergeführt werden. Die Biennale in Kochi solle zum Tor werden, durch das die zeitgenössische Kunst und der Kosmopolitismus und die Globalität der Gegenwart wieder nach Indien kämen:

Kochi, the queen of Arabian sea, has remained an important centre on the international trade route for centuries past. It was through Kochi that many cultures, customs and cuisines came to India for the first time. There existed a highly liberal society in this port town that opened its doors to knowledge ... it is therefore appropriate that we plan to showcase here the world of art, from far and wide, through the country's first biennale. (K. V. Thomas, zitiert in KMB 2012a: 1)

Das *Mission Statement* der KMB Informationsbroschüre definiert die Biennale als Ereignis, das den kosmopolitischen Spirit der modernen Metropole Kochi und ihrem mythischen Vorgänger Muziris wiederbeleben soll (vgl. KMB 2012a: 2). Die KMB wird als Plattform beschrieben, „that will introduce contemporary international visual art theory and practice to India, showcase and debate new Indian and international aesthetics and art experiences and enable a dialogue among artists, curators and the public“ (ebd.). Durch sie sollen Zugänge zwischen Indien und der zeitgenössischen internationalen Theorie und Praxis der visuellen Künste gebildet werden. Aber die Biennale ist auch dafür konzipiert, dass an einem etablierten Ort in Indien ein Raum für neue indische Ästhetik und Praktiken entsteht, an dem ein institutionalisierter und öffentlichkeitswirksamer Dialog zwischen Künstler*innen, Kurator*innen und der Öffentlichkeit stattfinden kann. Damit wird der KMB die Funktion zugeschrieben, den kosmopolitischen Geist Kochis wiederzubeleben und vor den Augen der globalen Kunstwelt vorzuführen. Diese Zuschreibung erinnert daran, wie eng *City Branding* mit Biennalen verbunden ist. Kunstbiennalen verhelfen ihren Austragungsorten und -ländern zu einer neuen Sichtbarkeit innerhalb der globalen Kunstwelt und einer Sichtbarkeit ihrer „creative industries“ (Moeran & Pedersen 2011). Im *Mission Statement* zur KMB und in anderen Publikationen geht es vornehmlich darum, die KMB als Kunstereignis ohne Marktaffinität oder Kunstmarktzusammenhang zu legitimieren.

Anders als bei der Kommunikation über die IAF wird die Kunstwelt in Indien nicht in den Kontext „*Emerging Art Market Country*“ gestellt. Indien, konkret Kochi, wird als Gastgeber für internationale bzw. globale Kunst und deren Praktiken positioniert. Dabei werden Kochi und Muziris als Orte und Ideen präsentiert, die seit Jahrhunderten kosmopolitische und damit globale Schmelztiegel waren, wo unterschiedliche Kulturen, Ästhetiken, Praktiken und Artefakte aufeinandertrafen. Auch wenn die KMB als internationale Plattform für zeitgenössische Kunst in Indien kommuniziert wird, so unterscheidet sie sich in ihrem PR-Jargon von anderen neuen Biennalen und Kunstereignissen. Während sonst – z.B. im Kontext der IAF – von einem globalen Ereignis mit globalem Anspruch und Auswirkungen gesprochen wird, wird im *Mission Statement* der KMB besonders auf die Verankerung mit und auf die Rolle der Biennale für Indien rekurriert. Tatsächlich kommt der Ausdruck „global“ nur einmal vor, und die wenigen Referenzen auf das Globale oder das Internationale werden mit Metaphern umschrieben und als Nebenschauplätze definiert:

It is necessary to explore and, when necessary, retrieve memories of this past [pre-colonial traditions of cultural pluralism in Kochi and Muziris], and its present, in the current global context to posit alternatives to political and cultural discourses emanating from the specific histories of Europe and America. A dialogue for a new aesthetics and politics rooted in the Indian experience, but receptive to the winds blowing in from other worlds, is possible. (KMB 2012a: 1)

Die Passage zeigt, dass es sich bei dem Wort „global“ um die Benennung des globalen Kontextes handelt, in dem sich alternative Diskurse zur europäischen und amerikanischen Geschichtsschreibung formieren sollen. Neben der impliziten Aufforderung zu einem translokalen und -kulturellen Dialog über Kunst zeigt der letzte Satz des Zitates, wie sehr die KMB darauf bedacht ist, ein Kunstereignis für Indien und die indische Gesellschaft und deren Diskurse zu sein, anstatt sich – wie z.B. die IAF – um die Anschlussfähigkeit an die globale Kunstwelt zu bemühen. Wie Kochi, das im Kontext der Biennale Weltoffenheit symbolisiert, ist die KMB empfänglich für Einflüsse aus anderen Welten bzw. Kontexten (vgl. ebd. 2012: 2). Der Fokus auf die Auswirkungen der KMB auf Indien und den Subkontinent ist jedoch klar gesetzt: Zwar soll es einen Austausch zwischen zeitgenössischen indischen und internationalen Künstler*innen über Diskurse und Praktiken geben, aber die Funktion der Biennale ist viel weiter gefasst:

The Kochi-Muziris Biennale seeks to reflect the new confidence of Indian people who are slowly, but surely, building a new society that aims to be liberal, inclusive, egalitarian and democratic. The time has come to tell the story of cultural practices that are distinct to the Indian people and local traditions, practices and discourses that are shaping the idea of India. These share a lot with the artistic visions emerging from India's neighbourhood. The Biennale also seeks to project the new energy of artistic practices in the subcontinent. (KMB 2012a: 1)

Hier wird angedeutet, welche Funktionen der KMB zugeschrieben werden: Sie soll das neue Selbstbewusstsein der indischen Bevölkerung, das sich langsam, aber stetig in eine neue liberale, inklusive, egalitäre und demokratische Gesellschaft transformiert, reflektieren. Dazu gehört, dass sich die Gesellschaft mit zeitgenössischer Kunst und deren Praktiken beschäftigt, die bis dato noch überwiegend fremd und in der Gesellschaft nicht sichtbar waren. Es geht dabei nicht nur um internationale kulturelle Praktiken, sondern auch um die der Nachbarländer Indiens. In dieser Lesart wird zeitgenössischer Kunst die Funktion zugesprochen, den Gemütszustand und Status quo einer Gesellschaft widerzuspiegeln. Gleichzeitig wird der KMB das Potenzial zugeschrieben, mittels Kunst eine Gesellschaft weiterentwickeln zu können.

Dieses Potenzial beschrieb Komu in einem 2015 mit mir geführten Interview in Kochi während der Biennale. Kochi sei ein „ideal place“, wirklich kosmopolitisch, denn es gebe „32 different communities through trade in Cochi, through the exchange of material. (...) Cochi was never ruled, never colonized, not manipulated“ (Audiotranskript, KOMU 2015: 13). Die Verwendung des Begriffes „ideal place“ betonte er so stark, dass sich der Eindruck verfestigte, Komu sehe die Kochi-Muziris Biennale als Utopie: eine Utopie im Sinne Thomas Morus', d.h. als idealen Ort für eine ideale Gesellschaft. Hier könne sich Kunst entfalten und

positiv auf die Gesellschaft wirken. Komu betonte immer wieder, dass der Ort der KMB so einzigartig sei, dass es keines kuratorischen Konzeptes für die erste Ausgabe der Biennale bedürfe, sondern der Ort selbst das Thema sei: „We didn't have a theme other than the site itself.“ (Audiotranskript, KOMU 2015: 2)

Auch mit Krishnamachari führte ich während meines Kochi-Besuches ein Interview zur Bedeutung der KMB für Indien. Interessant war, dass er das Gespräch zunächst damit begann, die Einschätzung des international anerkannten Kurators Okwui Enwezor zur KMB zu wiederholen: Sie sei die Biennale des 21. Jahrhunderts, wobei Enwezor hier auf das Format der KMB referierte (vgl. Audiotranskript, KRISHNAMACHARI 2015: 2). Ebenso wie Komu sah Krishnamachari die Stadt Kochi als einzigartigen und idealen Ort („Kochi is an ideal place in the world“) und hob den indischen Bundesstaat Kerala und dessen Andersartigkeit im Vergleich zu anderen indischen Bundesstaaten hervor, ohne jedoch dies konkret zu begründen („Kerala is another land in India“). Krishnamachari betonte die Zusammenarbeit der KMB mit „local craftsmen“ und war stolz darauf, dass die Kunstwerke der KMB von Einheimischen aufgebaut wurden („The local public has installed“). Er zeigte sich selbst überrascht vom enormen Erfolg der KMB, den er klar in der Partizipation des Volkes sah („the people's participation“). Er ging in seinen Ausführungen zum Erfolg der KMB noch einen Schritt weiter als Komu und deklarierte die KMB zu einem Ereignis, das gut für die indische Nation und deren Gesellschaft sei: „We have done something good for the nation and its people.“ (Audiotranskript, KRISHNAMACHARI 2015: 7) Hier klingt eine Referenz auf die Verbindung zwischen Marxismus, Kerala und Kunst an, die von der umfassenden Analyse zur KMB von D'Souza (2013) bestätigt und weiter ausgeführt wird.

In *The Indian Biennale Effect: The Kochi-Muziris-Biennale* führt D'Souza den Gedanken aus, dass die KMB nicht zufällig im ehemals sozialistischen Kochi etabliert wurde: „Setting the biennale in Kerala acknowledges the important relationship that Marxism has had with Indian art and the effects of this relationship in the contemporary Indian situation.“ (D'Souza 2013: 301) Die Partizipation der indischen Bevölkerung und der lokalen Bevölkerung Keralas bzw. Kochis am Aufbau der KMB, die Krishnamachari als herausragende Errungenschaft der KMB sieht, passt in das Narrativ, dass die KMB eine lokale Biennale sei, eine „People's Biennale“, die gut im Kontext des sozialistischen Staates Kerala verankert sei. Die Referenz Krishnamacharis auf die lokalen Arbeiter und deren Installationsarbeiten deckt sich mit den Ausführungen D'Souzas, der es als folgerichtig beschreibt, dass eine Biennale im sozialistischen Kontext die Bedeutung der Arbeiter*innen und des Volkes für das Ereignis hervorstelle. Die avantgardistische Haltung, die seitens der medialen Berichterstattung insbesondere durch das Ausland dieser Positionierung zugeschrieben wird, liegt in der Platzierung der KMB im sozialistischen Kochi:

It seemed apt in this deeply socialist state to see the visibility of the labor needed in the ‘production’ of art, which, in other circumstances, might have been a less effective avant-garde gesture or performance but here seemed both honest and a welcome antidote to the self-conscious performance of reality. (D’Souza 2013: 308)

Gegen Ende des Interviews fiel bei Krishnamachari noch der Satz: „The KMB continues the national building project that has begun in India’s Triennale.“ (Audiotranskript, KRISHNAMACHARI 2015: 20) Während des Gespräches fiel dieser Satz mir nicht weiter auf, außer dass ich ihn als interessante Aussage betrachtete, die es wert ist, weiterverfolgt zu werden. Bei der Auswertung der Interviews traf ich dann in einem Text von D’Souza auf eben diesen Gedanken – was mich verblüffte und dazu veranlasste, mir die Frage zu stellen, inwieweit der Diskurs, der sich um die KMB gebildet hatte, bereits Teil des nationalen Narrativs war. Die Annahme, dass die KMB letztlich die Weiterführung des „national building projects“ sei, das mit der India Triennale begonnen habe, die 1968 auf das Bestreben Nehrus hin gegründet wurde, ist einer der Zuschnitte, über die D’Souza die KMB analysiert und in den soziopolitischen Kontext einordnet. In diesem Licht – und dies deutet D’Souza mit einer Referenz auf den Philosophen Jacques Rancière im Text an – kann Kunst als eine „active social force“ (ebd.: 298) betrachtet werden, die die KMB mit „radical potential (...) in India“ (ebd.) ausstattet.

Ob die KMB tatsächlich radikales Potenzial in sich trägt und ihre Kunst eine aktive gesellschaftliche Kraft hat, wird sich in den nächsten Jahren zeigen. Die Kommunikation, dass Kunst in der Gesellschaft wichtig sei, da sie das Potenzial für Veränderungen in sich trage, erscheint jedoch bereits jetzt schon als Strategie. Während der Laufzeit der Biennale wird im öffentlichen Raum an Hauswänden, auf Rikschas, Autos, Booten oder in Zeitschriften für die KMB Werbung gemacht, die Kunst als *Active Social Force* andeuten (Abb. 24 und 25).

Die KMB richtet ihre Strategie darauf aus, dem interessierten indischen Publikum Kunst zugänglich zu machen, sei es im öffentlichen Raum, in historischen und traditionellen lokalen Bauten oder in museumsähnlicher Architektur und Ästhetik aus Indien. Der Zugang geschieht nicht nur über Ausstellungsorte, sondern auch über die lokale Sprache Malayalam, über das für den Kunstbetrieb etablierte Englisch⁷² auf Informationstafeln der KMB, und

72 Gerardo Mosquera sieht das Englische im globalen Feld der Kunst als eine Form von Homogenisierung und Ausgrenzung für diejenigen, die die englische Sprache nicht beherrschen (vgl. Mosquera 2011b: 266).

4 IAF und KMB: Bildung von kulturellem und symbolischem Kapital



Abbildung 24. Auto mit PR-Slogan *It's our Biennale*, KMB 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

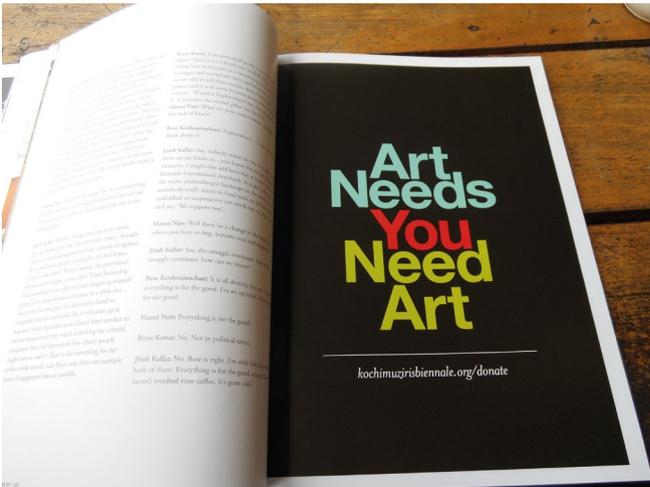


Abbildung 25. Anzeige der KMB in einem indischen Kunstmagazin (2015) in Kochi. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

über niedrige Eintrittspreise, die für alle Besucher*innen gleich sind.⁷³ An einem historisch bedeutungsvollen und kosmopolitischen Ort in Indien wird ein künstlerischer Knotenpunkt im Netzwerk der Gegenwartskunst erschaffen, der die globale Dimension eines lokalen Ereignisses der künstlerischen Gegenwart beispiellos nach außen kehrt. An dieser Form von Globalität sind alle Interessierten seitens der KMB eingeladen teilzunehmen, um sie zu erfahren. Die Einladung dazu erfolgt insbesondere über die Kommunikation im öffentlichen Raum Kochis, die vornehmlich an die lokale Bevölkerung gerichtet ist.

It's Our Biennale

Kurz vor Ende der zweiten Biennale erreichte ich im März 2015 Kochi. Mein erster Kontakt in Kochi war Joseph, der Manager der Unterkunft Villa Grace, in der ich während meines Aufenthaltes wohnte. Joseph war außergewöhnlich gut über die KMB informiert. Er erzählte mir, wem welches Gebäude in Kochi gehöre, das an der KMB teilnehme. Binnen weniger Minuten wusste ich, dass der Eigentümer der Villa Grace, Alexander, auch Eigentümer des Pepper House ist – und damit einen der interessantesten zentralen Hauptveranstaltungsorte der KMB besitzt. Weiterhin erfuhr ich, dass Alexander ein respektierter Mann mit großem Immobilienbesitz in Kochi sei, der jeden Freitag an die Armen von Kochi ein warmes Essen ausbebe. Auch das Aspinwall House, der offizielle Hauptveranstaltungsort der Biennale, gehört einer Privatperson, wobei es sich hier nicht um einen Bewohner Kochis handelt, sondern um einen US-Bürger. Beide Orte, so erzählte mir Joseph, seien durch den Privatkauf vor einer Umwandlung in Hotels gerettet worden.

Keine dieser Nachrichten aber verkündete Joseph so stolz wie die folgende: Ein junger, unentdeckter und aus bescheidenen Verhältnissen stammender Kunststudent aus Kerala, der offiziell an der KMB teilnahm, sei von der Kunstdelegation der etablierten Sharjah Biennale in den Vereinigten Arabischen Emiraten auf der KMB kurz vor meiner Ankunft entdeckt und sogleich eingeladen worden, seine Kunst in der diesjährigen Sharjah-Biennale auszustellen.⁷⁴ Diese Nachricht habe in allen Zeitungen gestanden. Joseph fügte hinzu, dass das Interesse lokaler Künstler*innen aus Kochi an

73 In Indien werden von Ausländern oftmals bis zu 8fach höhere Eintrittspreise für Museumseintritte verlangt.

74 Dabei handelt es sich um Unnikrishnan, C aus Pezhumpara, Kerala.

der Ausstellung ihrer Kunst auf der KMB so hoch gewesen sei, dass es keine freien Plätze mehr für sie gegeben habe. Deshalb seien die Straßen in Kochi nun so bemalt.⁷⁵ Durch die Begegnung mit Joseph und seine Begeisterung für die KMB wurde mir schnell klar, dass die Slogans *A People's Biennale* und *It's Our Biennale* (Abb. 26), die auf zahlreichen Plakaten in Kochi und in indischen Kunstmagazinen und Zeitungen zu lesen gewesen waren, zwar zur Kommunikationsstrategie gehörten, aber dennoch erfolgreich bei Teilen der lokalen Bevölkerung ankamen.

Dass die KMB nicht nur internationale Besucher*innen von ihrem Programmkonzept zu überzeugen versucht, sondern sich auch sehr um die indische Bevölkerung bemüht, bestätigte sich an den beiden darauffolgenden Tagen meines Biennale-Besuchs. Am Eingang der Ausstellung im Aspinwall House fiel mir eine Gruppe von zwölf Frauen auf, die ich aufgrund ihrer Kleidung und ihres Habitus der oberen indischen Mittelklasse zuordnete. Die Art und Weise, wie sie sich vor den ausgestellten Kunstwerken verhielten, faszinierte mich, und ich beschloss, ihnen eine Zeitlang durch die Ausstellung zu folgen. Es waren vor allem ihre Neugier, ihre Geduld und ihre Freude am Betrachten zeitgenössischer Kunst, die mich zu diesem Schritt bewegten. Die Gruppe nahm vor der Videoinstallation des chinesischen Künstlers Yang Zhengzhou auf einer langen Bank Platz. Die Arbeit zeigte einige Hühner in Nahaufnahme, die Reiskörner vom Boden picken. Die Frauen sahen aufmerksam zu und begannen nach wenigen Minuten laut zu lachen. Sie sprachen miteinander und amüsierten sich sichtlich über die Hühner. Nach Ende des Films gingen sie zu einer Wandtafel, auf der Informationen zum Künstler und zur Videoarbeit standen. Der Text war in Englisch und Malayalam, der offiziellen Sprache Keralas, verfasst. Die Frauen entschieden sich für den englischen Text und lasen ihn auf eine Weise vor, die sich bei anderen Kunstwerken wiederholte: Eine Frau las laut und sehr langsam, fast bedächtig vor, während die anderen zuhörten und versuchten, Wort für Wort zu verstehen. Diejenige, die las, hielt wiederholt inne, um kompliziertere Wörter zu buchstabieren oder sie zwei- bis dreimal laut zu sprechen. Währenddessen drehten sich einige immer wieder zum Kunstwerk um, um das Gelesene mit dem Werk abzugleichen. Sie schienen sich gegenseitig ihre Lesart der Kunstwerke zu erklären und halfen sich bei Verständnisschwierigkeiten. Dabei machten sie unzählige Bilder mit ihren Handykameras. Ihr Habitus verriet, dass der Besuch auf der KMB und die Beschäftigung mit dieser Form zeitgenössischer Kunst zwar etwas nicht Alltägliches war, sie sich aber dennoch in der Rolle der Kunstbetrachterin sichtlich wohl fühlten. Ihre Reaktionen spiegelten die Freude

75 Persönliches Gespräch mit dem Manager der Villa Grace (Joseph, 10.3.2015, Kochi).



Abbildung 26. KMB-Werbung im öffentlichen Raum, Eingangstür zur Student's Biennale, Kochi 2015. *Quelle: Jamila Adeli, März 2015, Kochi.*

wider, die sie am Sehen von neuer künstlerischer Ästhetik und Form hatten. Der rege Austausch und das sorgfältige Lesen der Tafel zeugten von dem Willen, das Kunstwerk zu verstehen.

Der Kontext, der mit der KMB für zeitgenössische Kunst geschaffen worden war, schürte meiner Beobachtung nach keine Berührungängste in der Beschäftigung mit Kunst, im Gegenteil, er baute sie ab. Das Beispiel zeigt, dass Interessierte an zeitgenössischer Kunst, die aus anderen Teilen Indiens ange-reist waren, dort abgeholt wurden, wo sie standen, als interessierte Laien, vor allem hinsichtlich der zeitgenössischen Kunst außerhalb Indiens. Dies erleichterte ihnen den Zugang zur zeitgenössischen Kunst enorm. Wie ich beobachten konnte, ermöglichten ihnen das Englische und ein leicht verständlicher Schreibstil, den Ausführungen ohne eine spezielle Kunstvorbildung zu folgen.⁷⁶ Für den niedrigschwelligen Zugang ist weiterhin entscheidend, dass auf der KMB Kunst nicht in neutralisierten und klimatisierten Räumen (mit Ausnahme der David Hall) gezeigt wird, d. h. nicht dem Ausstellungsprinzip des White Cubes gefolgt wird.

Eine weitere Begegnung zeigt, wie erfolgreich die KMB lokalen Kontext durch die Einbeziehung der Bewohner*innen Kochis erschafft. Im Aspinwall House traf ich bei meinem Rundgang zufällig einen jungen Mann, um die zwanzig Jahre alt, der als Freiwilliger bei der KMB arbeitete. Er stand am Kunstwerk von Anish Kapoor und erteilte jedem sehr freundlich Auskunft, der sich dem Kunstwerk näherte und fragend umherblickte. Als er mich an der Installation stehen sah, begann er sofort zu erzählen: Er sei aus Kochi, habe einen „engineer background“, und er habe den Produktionsprozess der Arbeit Kapoors begleitet. Bei der KMB habe er sich online beworben, als Freiwilliger. Kapoor sei ein wirklich sehr netter und einfacher Mensch, den er bei der Deinstallation der Arbeit am Ende der Ausstellungslaufzeit unbedingt noch treffen möchte. Er sprach über die Besucherzahlen der Biennale („We will have almost four Lakhs of visitors by the end of the Biennale“) und dass es sich bei den Besucher*innen entgegen der offiziellen Meinung nicht wirklich um „Kochi locals“ handele, sondern um Menschen aus Mumbai, Gujarat oder dem Norden Indiens. Auch über die einzelnen Gebäude der KMB wusste er Details. Er erzählte mir sichtlich stolz, dass das Aspinwall House von einer Privatperson finanziert worden sei, die keinerlei Miete erhebe. Sie sei ein „Kochi local“. Der junge Mann beendete unser Gespräch damit, dass die KMB „the perfect platform for the visibility of Kochi to the world“ sei.

76 Nachdem ich die Gruppe eine Zeitlang beobachtet hatte, gab ich mich als Forscherin zu erkennen und befragte sie nach dem Ort und ihrem Bezug zur zeitgenössischen Kunst. Sie kamen aus dem Norden Indiens und waren interessierte Laien.

Diese kurze Begegnung zeigt, wie erfolgreich die hoch gesteckten Ziele aus dem *Mission Statement* der KMB bereits umgesetzt worden waren: Bei meinem Gesprächspartner hatte die intendierte Identifikation mit der zeitgenössischen Kunst und dem Ereignis als nationalem und lokalem Gemeinschaftsprojekt stattgefunden. Seine Begeisterung, seine Offenheit und sein Aktionismus zeigen, dass er von der Vorstellung, es handele sich auch um „seine“ Biennale, überzeugt war. Dass er in seiner Wortwahl seine Zugehörigkeit zur Biennale ausdrückte („We will have“), zeugt von seiner Identifikation mit der KMB und ihren Zielen.

Eine ähnliche Beobachtung konnte ich bei meinem Interview mit einer Mitarbeiterin der KMB machen, die eng mit der künstlerischen Leitung und der Programmleitung zusammenarbeitete. Während unserer Tour durch die *Students' Biennale* und das *Residency Programme* wurde deutlich, wie sehr die Organisator*innen im Team um Krishnamachari und Komu daran glaubten und dafür arbeiteten, dass das Potenzial zeitgenössischer Kunst für Kochi, Indien und den Subkontinent im Rahmen der KMB voll entfaltet wird. In unserem Gespräch erklärte die Mitarbeiterin mir, dass sie zwar keinen „social impact“ durch die KMB ausmachen könne, wohl aber einen „world wide impact“, da mit der KMB Kunst auf eine neue, andere Weise erfahren werden könne. Auf meine Frage, woran sie diesen „world wide impact“ festmache, antwortete sie mir, dass sie es in ihren VIP-Führungen mit internationalen Besucher*innen so erlebe (vgl. FENNA 2015: 2). FENNA betonte die gelungene Darstellung und Positionierung der KMB als globales Kunstereignis mit lokaler Einbettung und Relevanz, war jedoch kritisch, was die vielbeschworene Teilnahme der lokalen Bevölkerung an der KMB angeht – auch wenn sie davon überzeugt war, dass Kochi mehr als andere Biennalen die Ressourcen des Austragungsortes mit in die Konzeption einschleife. Insgesamt ist zu erkennen, dass der Kochi-Spirit, der mit der KMB beworben wird, mit gut platzierter Werbung und strategischer PR effektiv verbreitet wird. Zumindest im knapp 20-köpfigen erweiterten Programm- und Organisationsteam der KMB ist der Kochi-Spirit bereits zum inkooperierten, d.h. verinnerlichten, kulturellen Kapital geworden.

4.2.7 Die Bedeutung der KMB als neues lokales Kunstereignis

Neben der Kunstmesse in Delhi ist die KMB das zweite international ausgerichtete institutionelle Kunstereignis, das die Infrastruktur des (trans-)lokalen Kunstfelds in Indien stärkt, sichtbar und zugänglich macht. Auch in ihrer Funktion als Produzentin kulturellen und symbolischen Kapitals sind ihre Erfolge bedeutend. Ihre bislang größte Errungenschaft ist jedoch, dass sie vom globalen

Feld der zeitgenössischen Kunst anerkannt wird, womit sie symbolisches Kapital akkumuliert. Dies ist bemerkenswert, gab es doch in den letzten Jahrzehnten weltweit einen enormen Anstieg an neu gegründeten Kunstbiennalen, insgesamt bis heute circa 200⁷⁷.

Weiterhin ist festzuhalten, dass trotz des nach dem Markthype um zeitgenössische Kunst aus Indien sinkenden globalen Interesses die KMB weiterhin Aufmerksamkeit erhält. Einen Grund dafür vermute ich darin, dass sie eine wegweisende Rolle bei der kritischen Betrachtung des Genres „globale Kunstbiennale“ einnimmt. Im Diskurs um zeitgenössische Kunstbiennalen besteht die von Marchart vertretene Argumentation, dass die Ausbreitung der Biennalen in den Globalen Süden eine Dezentrierung des Westens innerhalb des globalen Kunstfelds bewirkt (Marchart 2014: 1). Die KMB wird in diesen Kontext verortet und als „Biennial of Resistance“ (Hoskoté 2010) betrachtet, die im Globalen Süden auf das Phänomen „Globaler Süden“ im globalen Netzwerk der zeitgenössischen Kunst aufmerksam macht:

(...) a network of sites of cultural production sharing common questions, themes, and indeed a common precariousness. Observe that these platforms take their stand on the ground of newly evolving regionalities – whether mobilized under the sign of Latin American and Caribbean solidarity, of Afro-Asian unity, of a post-Cold War position of Asia-Pacific solidarity or of an emancipatory politics that has transcended long standing antagonisms, as in post-apartheid South Africa. (Hoskoté 2010: 312)

Hoskotés Beschreibungen treffen auf die KMB insofern zu, als dass diese in der Peripherie angesiedelte Biennale neue Praktiken einführt, die auf die Havanna Biennale aus dem Jahr 1989 hinweisen, die ihre Ausstellungspraxis mit den Diskursen der Stadt und des Globalen Südens verband und damit den Kontext des Ausstellungsortes thematisierte und ihn an Ort und Stelle diskutierte. Auch die KMB fokussiert auf den Kontext des kosmopolitischen Kochis und bindet den Ort und seine unterschiedlichen Architekturen in das kuratorische Konzept ein. Die Fokussierung der KMB auf das Lokale, ihre lokalen und regionalen Diskurse und ihre ästhetische Ausstellungspraxis, die sich stark von der der Venedig-Biennale unterscheidet, ist meines Erachtens dafür verantwortlich, dass sich die KMB in den internationalen Biennale-Diskurs bereits im ersten Jahr einschrieb. Gemäß der Forderung nach einer Provinzialisierung des Westens und einer Theoretisierung aus den damit einhergehenden Praktiken des Globalen Südens heraus (Chakrabarty 2000), beginnt mit der Diskussion um die „Biennials of Resistance“

77 Allerdings sind solche Neugründungen kaum mehr öffentlichkeitswirksam, es ist sogar beinahe irrelevant, ob sich die Biennale in Afrika, Asien oder Europa befindet.

ein neuer inhaltlicher Strang im Biennale-Diskurs: Das Kochi-Format und dessen Lokalisierungsstrategien dienen als Vorbild für ein neues, inspirierendes und wegweisendes globales Ausstellungsformat, das nicht nur die Austragungsorte verändern kann, sondern auch Einfluss nimmt auf die Produktion von Kunstwerken. Was mit der KMB entstanden ist, ist ein kollaboratives und kollektives Ereignis, das das Prozesshafte betont. Kunst und Ausstellung entstehen in einem Miteinander, das sich zwischen den Kurator*innen, Künstler*innen, Direktor*innen, Mitarbeiter*innen und den Bewohner*innen Kochis auf Augenhöhe abspielt. Anstatt den eingeladenen Künstler*innen ein „Care-Paket“ zu bieten, geht es beim KMB-Spirit um eine neue, echte Gemeinschaft in der Kunstwelt, die neben den Kunstwerken auch Wissensräume aufbaut:

It's almost like an artist camp. [...] And what was particularly exciting was that everybody was learning at work. People were being introduced to art, art making and its history as they were working and engaging with artist. We didn't have the luxury of a team that were already inducted to contemporary art. Even we were learning. (Komu, zitiert in D'Souza 2016b: 84)

Im selben Interview mit D'Souza spricht Komu davon, dass die KMB kein fertiges Format sei, das lediglich mit Kunst gefüllt wird, sondern das sie mit jeder Ausgabe neu entsteht und dadurch zu einem Labor wird, in dem sich die Kunst ausprobieren kann: „The Biennale gets made again, each time: ‘What happens in every edition of the Biennale is that risk comes back. Every edition of the Biennale is almost a new project. [...] We start afresh every time.’“ (Komu, zitiert in D'Souza 2016b: 84)

Eine sich abzeichnende Bedeutung der KM-Biennale lässt sich in ihrer Impulssetzung sehen: für den Mut zu einem anderen, prozesshaften Biennale-Format, für das „Counter-Venetian“-Modell⁷⁸ und damit das Widerständige und den Moment der Dezentrierung westlicher Ideen im Feld der Kunst. Akademiker*innen und Kurator*innen nehmen sie als Vorbild für eine neue Ausgestaltung eines globalen Biennale-Formats, das das Lokale nicht nur in sich trägt, sondern selbstverständlich konzeptionell und organisatorisch mit einbezieht und betont. Diese kommunikative und künstlerische Ausrichtung, d. h. die spezielle Positionierung der KMB ist im globalen Kunstfeld mit seinen (trans-)lokalen

78 Mit dem sogenannten „Counter-Venetian“-Modell ist ein kuratorischer und organisatorischer Gegenentwurf zur traditionellen Konzeption Venedig Biennale gemeint. Der Gegenentwurf beinhaltet, das Konzept der Kunstpräsentation durch teilnehmende Nationalstaaten zugunsten eines translokalen und transkulturellen Ansatzes jenseits des nationalen Container-Modells und zugunsten einer diskursiven Ausstellungspraxis zu ersetzen.

Infrastrukturen deutlich sichtbar hervorgetreten und als Erfolg anerkannt worden. Für das globale Kunstfeld fungiert die Inklusion der KMB in den Diskurs um das Format der globalen Biennale als wichtiger Marker für die Anerkennung zeitgenössischer Kunstpraktiken aus Indien. Hier entsteht ein dynamisches Wechselspiel aus Akkumulation von symbolischem Kapital und Erstarren eines neuen künstlerischen Selbstbewusstseins in Indien: Mit der Anerkennung institutioneller, aber auch individueller Akteur*innen, die im Feld der Kunst hohes symbolisches Kapital besitzen, erhält die Positionierung der KMB einen modellhaften Charakter, der im internationalen Biennale-Diskurs auf hohes theoretisches und empirisches Interesse stößt. Diese Anerkennung von außen, aber auch die positive mediale Berichterstattung festigt die Position der KMB nach innen sehr stark.

Die KMB ist eine lokale Kunstbiennale mit globalem Anspruch und Prestige und wird auch vom internationalen Kunstfeld als solche anerkannt (vgl. D'Souza 2013). Ihre Positionierung ist dabei eine lokale, wie die obige Analyse zeigen konnte. Die Kunsthistorikerin Sonal Khullar sieht die lokale Positionierung der KMB vor allem als Kritik an bestehenden Machtverhältnissen in der indischen Kunstwelt: Durch die Etablierung Kochis im südlichen Indien könne der Marginalisierung südindischer Künstler*innen in der nordindisch geprägten Kunstwelt mit ihren Zentren in Mumbai und Delhi sowie der Migration vieler Künstler*innen aus ganz Indien in die Kunstzentren beigegeben werden. Khullar belegt dies mit der Teilnahme vieler indischer Künstler*innen aus Kerala an der ersten KMB (vgl. Khullar 2015: 224).

Mit Kochi und der KMB kommt nun ein weiteres Kunstzentrum zur Infrastruktur der zeitgenössischen Kunst in Indien hinzu, das nicht nur als neuer Referenzpunkt für das Kunstfeld des Globalen Südens gelten muss, sondern die Kunstakteur*innen in Indien mit der Ausrichtung einer translokalen Biennale in den Kontext des zeitgenössischen globalen Biennale-Diskurs einbindet. Neben der Beteiligung am globalen Diskurs kann die KMB aber auch dafür wichtig werden, ein alternatives Biennale-Format im globalen Kontext zu positionieren. Bereits in ihren ersten Biennalen ist die KMB mit ihrer avantgardistischen Vorreiterrolle aufgefallen, zwar einen internationalen bzw. globalen Anspruch zu haben, aber gleichzeitig eine lokale Gemeinschaft in die Produktion des Ereignisses einzubinden und es für sie auszurichten. Durch die neuen translokalen und regionalen Bezüge, die die Biennale nach und nach aufbaut, wird das emanzipatorische Potenzial der KMB ersichtlich. Damit zählt die KMB zu denjenigen Kunstereignissen, die sich allmählich von der Deutungsmacht und den Anbindungen an den westlichen Kunstbetrieb emanzipieren: „Some biennials no longer strive for this ‘affiliation with the West’ but rather back a regional community.“ (Vogel 2010: 112) Neben ihrer Bedeutung für die Dezentrierung der globalen künstlerischen Infrastruktur hebt die KMB das ausgestellte Kunstwerk in besonderer

Weise hervor: Die Inszenierung der ausgewählten Werke folgt dem Prinzip des Dialogischen bzw. des Diskursiven; anstatt kuratorische Thesen und Theorien mit dem Werk zu belegen, suchen Künstler*innen als Kurator*innen künstlerische Positionen aus, die in und mit Kochi, Indien, und dem globalen Kunstbetrieb Überlegungen zum Kosmopolitismus und der Weltoffenheit in Indien darstellen und anregen.

4.3 IAF und KMB als feldkonfigurierende Kunstereignisse

Die Analyse beider Ereignisse veranschaulicht, dass die zeitgenössische Kunstwelt in Indien nicht mehr nur als BRICS-Hype bzw. Trend des globalen Kunstmarkts angesehen werden kann. Sie zeigt, dass in Delhi und Kochi in Zusammenarbeit mit dem lokalen Publikum Orte und Räume für zeitgenössische Kunst entstanden sind, die Anschlüsse bzw. „interfaces“ (Long 2001: 1) zu anderen Kunstwelten bilden. Die Wirkkraft, die sich durch beide Kunstereignisse entfaltet, ist jedoch mit Longs *Interface*-Konzept und der Wissensproduktion durch soziale Interaktion nicht genügend erfasst. Die oben analysierte Relevanz von Kunstmarkt und Kunstmesse für die Infrastruktur der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien definieren beide Kunstereignisse als *Field Configuring Events* – ein Konzept, das den *Interface*-Ansatz von Long erweitert und seit 2008 eine eigene transdisziplinäre Forschungslinie (vgl. dazu Anand & Jones 2008, Anand & Watson 2004, Lampel & Meyer 2008, Oliver & Montgomery 2008, Hardy & Maguire 2009, Glynn 2008) bildet.

Die Organisationssoziologen Lampel und Meyer (2008) bezeichnen feldkonfigurierende Ereignisse als Handlungsorte und soziale Arenen, an denen sich unterschiedliche Akteur*innen eines gemeinsamen Feldes an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit treffen und die zukünftigen Entwicklungen darin bestimmen: „settings where actors from across a sector meet and shape future developments within the industry“ (Jordan 2014: 73). Die Akteur*innen, die zu diesen orts- und zeitgebundenen Ereignissen zusammen kommen, „become aware of their common concerns, join together, share information, coordinate their actions, shape or subvert agendas, and mutually influence field structuration“ (Anand & Jones 2008: 1037). Diese Aushandlungsprozesse betreffen nicht nur die (Re-)Konfiguration von Infrastrukturen aller Art, sondern auch die Produktion von Bedeutung, von Reputation sowie deren Verteilung. Dadurch beeinflussen *Field Configuring Events* nicht nur, wie ein Feld operiert, sondern auch, welche Werte es für einen Bereich generiert und wie diese hierarchisiert sind. Besonders die Konstitution von diskursiven Räumen, die in [Kapitel 4.1](#) und [4.2](#) am Beispiel der IAF und der KMB vorgestellt und analysiert wurden, bringt neue Narrative ins Feld, die für die Akteur*innen, deren Praktiken und

Bedeutungszuschreibungen in Bezug zu ihrem Arbeits- und Wirklichkeitsbereich identitätsbildend sind (vgl. Hardy & Maguire 2010: 1365).

Auf Kunstmesen und Kunstbiennalen wie die IAF und KMB trifft die Bezeichnung der *Field Configuring Event* zu, da sie soziale Aushandlungsräume im Kunstfeld sind, in denen Akteur*innen eines gemeinsamen Felds (hier die zeitgenössische Kunst) „in temporally and geographically bounded situations“ (Jordan 2014: 74) zusammenkommen. Es handelt sich um Ereignisse, die die unterschiedlichen Akteur*innen alljährlich oder zweijährlich in ihren unterschiedlichen Praktiken stärken und das Feld strukturell und inhaltlich neu ausrichten.

Als *Field Configuring Events* haben Kunstmesen und Biennalen die Funktion, das Kunstfeld zu gestalten, indem sie neue Werte und Trends des Felds bekräftigen, verhandeln oder neu setzen. Damit bilden sie eine wichtige Deutungsinanz des Kunstfelds, die über den Wert und die Zirkulation von Kunstwerken entscheidet. Während Kunstbiennalen inzwischen gut erforscht sind, wurde bislang trotz des rapiden Anstiegs an Kunstmesengründungen die Erforschung der Kunstmesse und ihrer Rolle für das Kunstfeld und dessen Netzwerke eher vernachlässigt.⁷⁹

Mit zunehmender Forschung zur Globalisierung des Kunstfelds tritt nicht nur die Kunstbiennale, sondern auch die Kunstmesse als neuer Forschungsbereich hervor, der das Feld der Kunst hinsichtlich der Funktion einer Kunstmesse beleuchtet. Die Kunstmesse wird nicht mehr nur als „a meeting place, an economic cluster“ (Robertson & Chong 2008: 10) untersucht, sondern als „most important institutions that have developed“ (Velthuis 2011: 29) erachtet.

Hierin liegt die Wichtigkeit der IAF und der KMB: die Funktion beider Ereignisse als Institutionen. Beide sind maßgeblich daran beteiligt, Kunstwerken Wert zuzuschreiben und damit auch junge und aufstrebende Künstler*innen in das Kunstfeld aufzunehmen (vgl. Lee & Lee 2016). Sie sind demnach Ereignisse, die Kulturgüter in den Konsekrationskreislauf aufnehmen und ihnen damit eine Wertigkeit geben, d.h. einen Wert zuschreiben (vgl. Moeran & Pedersen 2011: 10 f.) Während die Wertbildungsprozesse, die sich auf Kunstmesen vollziehen, nur schwer erkennbar sind, verdeutlicht der Blick auf die dort und auf der Kunstbiennale stattfindenden Diskurse um zeitgenössische Kunst die Mechanismen und Machtverhältnisse, die im globalen Feld der Kunst existieren:

79 Kunstmarktforschungen aus regionaler, lokaler und globaler Perspektive nehmen seit kurzem deutlich zu und beginnen eine neue Forschungslinie außerhalb der Kunstsoziologie zu etablieren. So wurde beispielsweise im Juli 2016 das Netzwerk *International Art Market Studies Association* (TIAMSA) gegründet, das Forscher*innen, Praktiker*innen und Interessierte vereinigt, die die Praktiken, Strukturen und Konzepte des Kunstmarkts aus unterschiedlichen Disziplinen heraus betrachten.

4.3 IAF und KMB als feldkonfigurierende Kunstereignisse

Im Diskurs werden nicht allein die äußerlichen räumlichen Globalisierungsdimensionen sichtbar, sondern die wechselseitigen Einflüsse kulturell unterschiedlicher Positionen und Traditionen. Zudem offenbaren sich die damit verbundenen Kontroversen und nicht zuletzt die impliziten Machtverhältnisse im globalen Feld der Kunst. Durch die Aufschlüsselung der Diskurse werden Globalisierungsmechanismen in ihrer Komplexität greifbar. (Sperling 2014: 40)

Wissen zur zeitgenössischen Kunst wird nicht mehr nur in Katalogen produziert, sondern in den neuen Wissensräumen, die eine Kunstmesse und Kunstbiennale mit ihren unterschiedlichen Bereichen wie Symposien oder Studenten- und Kinderworkshops, dazu eingerichtet haben. Neue Kunstmesen und Kunstbiennalen sind stets neue Ankerpunkte eines Kunstfelds, durch das sich das gesamte Feld mit der Schaffung oder Neudefinition künstlerischer Anerkennung und künstlerischer Werte positionieren kann. Als feldkonfigurierende Ereignisse bilden sie Wissen über Kunst, eine Praktik, die kulturelles und symbolisches Kapital produziert, womit sie etablierte Strukturen der Kunstwelt entweder bestätigt oder verschiebt.

Neben ihrer Hauptsektion „Ausstellung“, in der Galerien und Künstler*innen ihre Kunstwerke ausstellen, bieten IAF und KMB Programmsektionen an, die sowohl einem Fachpublikum als auch interessierten Laien Wissen zur zeitgenössischen Kunst, aktuellen Diskursen und Debatten sowie Praktiken vermitteln: Während in der IAF-Hauptsektion, seit 2018 *Exhibitors* genannt, die kommerzielle Kunstvermittlung, d. h. der Kunstverkauf, im Vordergrund steht, bietet die Messe auch Programmsektionen an, in denen Wissen zur Kunst produziert wird. Die Programmsektionen zur Produktion von Wissen über Kunst variieren seit der ersten Messe im Jahr 2008. Neben einer Sektion, die als diskursives Forum zu bezeichnen ist, gibt es als Wissensräume beispielsweise kollaterale Ausstellungsprojekte von Organisationen und Institutionen aus der Region oder ein Filmprogramm. So präsentierte die Messe 2017 die Sektionen *Focus*, Soloausstellungen von Künstler*innen, *Plattform* für Galerien, Kollektive und gemeinnützige Organisationen aus Südasien, *Institutional* für private Museen, Institutionen und Stiftungen aus Südasien und *Film Programme* für Videokunst und andere Medienkunst (vgl. Ausstellungskatalog IAF 2017: 5). Ebenso wie andere internationale Kunstmesen gibt die IAF neben der kommerziellen Kunstvermittlung auch einen Einblick in die aktuelle kuratorische und künstlerische Praxis fernab des Kunstmarktes, indem Programmsektionen konzipiert werden, die Diskurse oder Themen in Form von Vorträgen, Diskussionen, Workshops oder kuratierten Projekten enthalten. Dies ist besonders im Kontext des Kunstfelds in Indien wichtig, da es im Bereich der inhaltlichen Kunstvermittlung nur wenige Organisationen und Institutionen gibt. Wie bisher gezeigt wurde, findet die inhaltliche Kunstvermittlung hauptsächlich durch die Praktiken von Galerien, Auktionshäusern und privaten Museen statt.

Basierend auf der Analyse in [Kapitel 4.1](#) und [4.2](#) erfüllen die IAF und die KMB als neue Knotenpunkte zwei wichtige Funktionen für das Kunstfeld: 1) Sie stärken von Delhi und Kochi aus auf unterschiedlichen Ebenen die Infrastruktur der Kunstvermittlung im Kunstfeld in Indien. 2) Sie machen damit das Kunstfeld in Indien im globalen Netz der zeitgenössischen Kunst sichtbar und zugänglich. Diese Funktionen führen dazu, dass IAF und KMB zu Kunstakteuren in Form von Ereignissen werden, die eine Gatekeeper-Funktion (vgl. Baia Curioni et al. 2015) bei der künstlerischen Wertbildung (finanziell und ideell) und bei der Diskursbildung im translokalen Kunstfeld innehaben und diese kontinuierlich ausbauen können.

Mit beiden Formaten, „Kunstmesse“ und „Kunstbiennale“ und ihrer Lokalisierung, insbesondere aber mit dem diskursiveren Format der Kunstbiennale lassen sich *Place Branding* und *Nation Branding* praktizieren. Somit sind beide Kunstereignisse feldkonfigurierende Institutionen im Kunstfeld in Indien, die jeweils wie ein Kommunikationsmedium für den Aufbau eines nationalen Narrativs mittels der zeitgenössischen Kunst agieren. Während also die IAF die Anschlussfähigkeit indischer Eliten an die globale Elite mittels der Zugehörigkeit zum globalen Kunstfeld unterstützt, ist die KMB am Aufbau eines neuen, widerständigen und emanzipierten kulturellen Selbstbewusstseins der Nation Indien in und für Südasien (vgl. D’Souza 2013: 300) beteiligt.

Die Kommunikations- und Programmstrategien der IAF und KMB, die deren lokale Positionierungen und Potenziale der zeitgenössischen Kunst für Indien und die Region Südasien umfassen, arbeiten darauf hin, mit einer international attraktiven Messe und Biennale eine Identifikation der lokalen und indischen Bevölkerung zu erreichen, die auch für die globale Kunstwelt zugänglich und interessant ist.