Cumulus from Kochi, India : new life = neues Leben

Autor(en): **Pedrosa, Adriano / Opstelten, Bram**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (2013)**

Heft 92: **Collaborations Jimmie Durhan, Paulina Olowska, Helen Marten, Damian Ortega**

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679899

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From Kochi, India

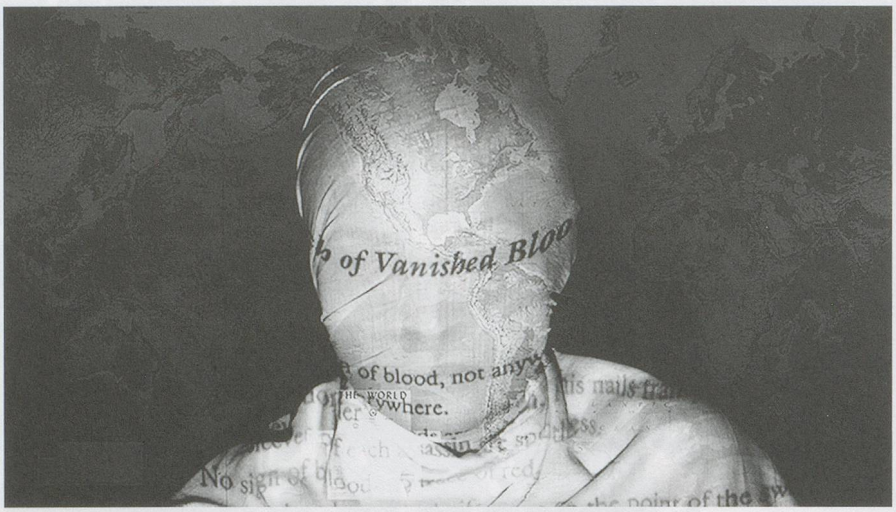
ADRIANO PEDROSA

New Life

NALINI MALANI, IN SEARCH OF VANISHED BLOOD / AUF DER SUCHE NACH VERSCHWUNDENEM BLUT, 2012.

The biennial has been cannibalized—devoured, digested, and transformed into a powerful mestizo creature.[1] Although the biennial model was born at the end of the nineteenth century in Venice, it only fully flourished and found its purpose outside the West. Indeed the second biennial, established in São Paulo in 1951, already pointed to that route. I have argued elsewhere for the "centrality of the peripheral biennial": The truly relevant, engaging biennials today take place in Cotonou, Dakar, Istanbul, Gwangju, Lubumbashi, Porto Alegre, São Paulo, Sharjah, Taipei.[2] These biennials emerge from the context of a burgeoning art scene with a vibrant community of artists but an incipient institutional infrastructure. Without a proper network of museums, galleries, and other art spaces, the biennial becomes the primary

ADRIANO PEDROSA is a writer, editor, and curator based in São Paulo.



NALINI MALANI, IN SEARCH OF VANISHED BLOOD / AUF DER SUCHE NACH VERSCHWUNDENEM BLUT, 2012.

platform through which local artists find visibility and support and come into contact with a larger international network of artists, critics, and curators—in this sense, its role is local and national as well as regional and global. One can thus understand the recent movement of a number of European biennials toward the margins as an attempt to find new significance and purpose. Documenta, at the heart of Germany, has been a pioneer in this sense, reaching out to more urgent, peripheral sites such as New Delhi, Lagos, and St. Lucia in Okwui Enwezor's Documenta 11, in 2002; and featuring Kabul and Alexandria in Carolyn Christov-Bakargiev's Documenta 13, in 2012. In the past few years, several Latin American curators have been summoned by European biennials—an Argentine in Lyon, a Colombian in Berlin, a Mexican in Genk (for Manifesta, "the European Biennial"), and a Costa Rican and a Brazilian at the border of Europe, in Istanbul.[3)]

The importance of the peripheral biennial was apparent in the first edition of the Kochi-Muziris Biennale, which opened in December 2012, in the state of Kerala, at the southern tip of India. The country has a richly layered art history and contemporary scene; nevertheless, proper contemporary art spaces are limited, something that is only now slowly starting to change. The Triennale-India, first organized in 1968, is now defunct due to lack of government support, something that also halted the Delhi Biennale, the project of critic and curator Geeta Kapur that was planned for 2005 but never came to pass. On the other hand, in the last decade, exhibitions of Indian art have popped up across the globe, attesting to the vitality of the national art scene and the wide international interest in it—much of it surely fueled by BRICS-inflated euphoria.[4)] The moment was ripe for "India's first biennale," as the organizers marketed their event.

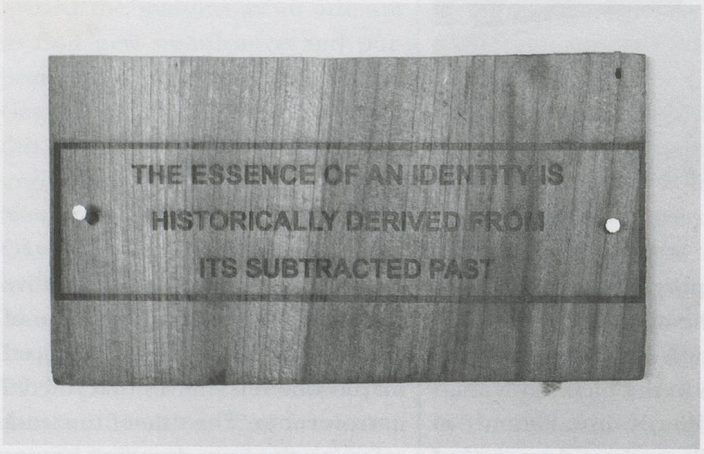
Curated by two artists, Bose Krishnamachari (artistic director) and Riyas Komu (director of programs), the biennial took off with initial support from the government of Kerala. Both active figures in the Indian art scene, Krishnamachari and Komu described their model as an "artists' biennale." The exhibition became a channel for output after years of suppressed energies and unmet demand in the country, a platform that not only allowed Indian artists to exhibit at a large institutional scale but also gave the local audience a chance to see Indian contemporary art production juxtaposed with international work, something not witnessed for several generations. This perhaps explains the particularly high caliber of the works of many of the Indian artists in the exhibition. For them, even those

accustomed to international shows, this was not just another biennial but a historic event. An emblematic work in this sense was that of Atul Dodiya, primarily a painter, who has participated in several international biennials. In Kochi, Dodiya presented CELEBRATION IN THE LABORATORY (2012), a set of 231 framed photographs installed on the walls and niches of several rooms covered in the white tiles of an old laboratory. Portraits of well-known figures of the Indian art scene, the photographs were taken

ATUL DODIYA, CELEBRATION IN THE LABORATORY / FEIER IM LABOR, 2012.

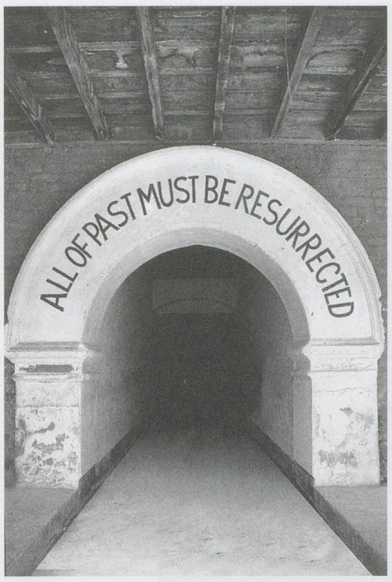
informally over the years. Thus, CELEBRATION IN THE LABORATORY commemorates the community in which it is inscribed at a key moment in the history of the Indian scene, as well as the laboratory character of the exhibition itself.

Although themes and concepts were loose and plentiful (a feature one could perhaps expect in an exhibition purged of professional curators), the motifs of history and transformation ran through many of the works in the biennial. Valsan Koorma Kolleri's installation NO DEATH (2012) used a wide variety of natural materials—from coconut fiber, leaves, feathers, and earth to terracotta, wood, glass, sand, and iron—to compose dozens of beautiful abstract and figurative sculptures (several in the shape of a human body), which were placed on old wooden shelves that filled a narrow room. The title of the work refers to the ever-changing nature of all materials, which never truly die but simply transform. In Vivan Sundaram's BLACK GOLD (2012), a field measuring eight feet by thirty



UBIK, PAST PRESENT PAST / VERGANGENHEIT GEGENWART VERGANGENHEIT, 2012.

feet was filled with thousands of discarded potsherds collected from a nearby archaeological site and arranged like a topographical model. A video, shot by a camera traveling across the surface of the work, was presented in separate room. Kerala-born, Dubai-based artist UBIK showed three works under the title PAST PRESENT PAST (2012). Scattered in different venues, they consisted of texts inscribed in a small piece of wood (the essence of an identity is historically derived from its subtracted past), painted on an archway (all of past must be resurrected), and spelled out in old tiles on the grounds of a magnificently



decaying colonial building (residual traces).

Nalini Malani, a pioneer of video art in India, showed the astounding IN SEARCH OF VANISHED BLOOD (2012), a single-channel video projected onto a large world map affixed to the wall. The work's title is taken from a poem by the Marxist Pakistani poet Faiz Ahmed Faiz, which describes a search for traces of violence where they have been erased. Bani Abidi's video installation DEATH AT A 30 DEGREE ANGLE (2012) tells the story of an encounter between Ram Sutar, a sculptor in India known for large-scale statues of politicians, and a fictitious political leader. Although versions of both works were exhibited at Documenta 13 last summer, here they took on new configurations and meanings given the immediacy of their subject matter.

Works by foreigners, too, explored time and ruins, such as DESTROYED WORD (2012), a masterpiece by Spanish artist Santiago Sierra. On ten video screens, the letters in the word *KAPITALISM* are constructed on a large scale and then torn down. Filmed in different countries around the world, the work took two years to produce. British artist Taf Hassam's installation LIKE FIRE, EXPANSIBLE OVER ALL SPACE, AND LIKE THE AIR IN WHICH WE BREATHE, MOVE (2012) consisted of a collection of political songs and anthems written after 1925. Recorded on CDs and inserted into folders containing their lyrics and histories, they were accompanied by a CD player to be played by exhibition visitors.

Not everything was so tightly articulated, and if there was a common denominator that gave a strong background to all works in the many venues—four main sites supplemented by an additional ten, many with a single site-specific work—it was Kochi itself, with its layered and hybrid fabric of histories with Arab, Jewish, Roman, Greek, Chinese, Portuguese, and Dutch threads, and the context of colonial buildings in ruins and a palette of earthy tones along the water. The biennial's gravest oversight, however, was the small presence of women: Out of more than ninety artists in the exhibition, only seventeen were women. This was particularly surprising given India's strong genealogy of women artists, such as Amrita Sher-Gil, Zarina Hasmhi, Nasreen Mohamedi, Mrinalini Mukherjee, Nilima Sheikh, and Arpita Singh, to mention only a few eminent figures.

That said, India's first biennial remains an extraordinary experiment. This initial iteration had the innovative freshness of first or second editions of biennials such as the 2nd São Paulo Bienal (1953), the 2nd Johannesburg Biennale (1997), and Prospect.1 New Orleans (2008). The true challenge now is to continue and develop into a more mature project—and pay off the bills. Whatever its future, the 1st Kochi-Muziris Biennale is bound to be seen as a historic exhibition, breathing new life into both the Indian contemporary art scene and the biennial model itself.

1) The reference here is to the modernist concept *antropofagia*, put forth by the Brazilian Osvaldo de Andrade in his "Manifesto Antropófago" of 1928, according to which Brazilian intellectuals cannibalize European culture, devouring and appropriating it in order to produce something hybrid of their own.
2) Adriano Pedrosa, "The Centrality of the Peripheral Biennial," *The Exhibitionist*, no. 6, June 2012, pp. 43–44.
3) Victoria Noorthoorn, Juan Gaitán, Cuauhtémoc Medina, Jens Hoffmann, and myself.
4) Recent exhibitions of contemporary Indian art held outside the country include "Indian Highway" (Serpentine Gallery, London, Astrup Fearnley Museum, Oslo, MAXXI, Rome, Heart Herning Museum, Denmark, Center for Contemporary Culture, Moscow, Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2008–11), "India Moderna" (Institut Valencia d'Art Modern, Spain, 2008–9), "Chalo India" (Mori Art Museum, Tokyo, 2008–9), "The Empire Strikes Back: Indian Art Today" (Saatchi Gallery, London, 2010), "Indian Summer" (Paris, 2011), Paris-Delhi-Bombay (Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris, 2011), and "India: Art Now" (ARKEN, Copenhagen, 2012–13). The acronym BRIC was coined by Jim O'Neill, chairman of Goldman Sachs, in 1991 to group the emerging national economies of Brazil, Russia, India, and China; in 2010, South Africa was added to make BRICS.

ADRIANO PEDROSA

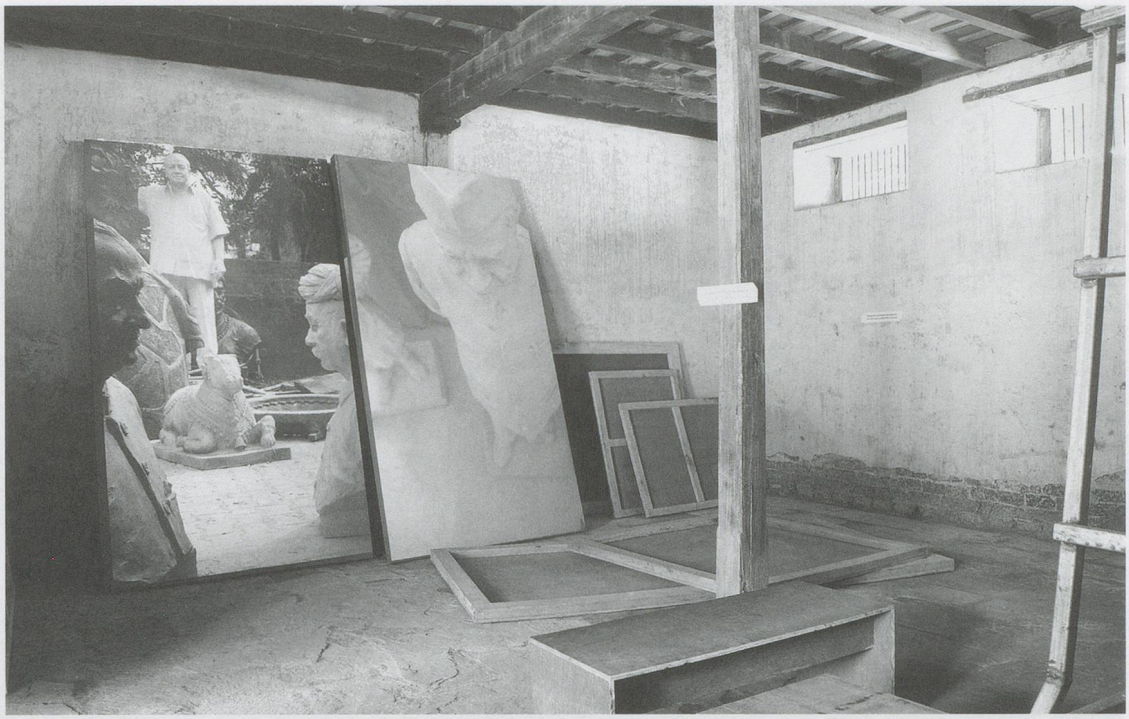
Neues Leben

Die Biennale ist kannibalisiert, verschlungen, verdaut und in ein mächtiges Mestizenwesen verwandelt worden.[1] Das Biennale-Modell wurde Ende des 19. Jahrhunderts in Venedig geboren, doch seine richtige Blüte und Bestimmung fand es ausserhalb des Westens. Bereits die zweite Biennale, 1951 in São Paulo ins Leben gerufen, deutete in diese Richtung. Ich habe an anderer Stelle Argumente für die «Zentralität der peripheren Biennale» vorgetragen: Die wirklich wichtigen, faszinierenden Biennalen finden heutzutage in Cotonou, Dakar, Istanbul, Gwangju, Lubumbashi, Porto Alegre, São Paulo, Shardschah, Taipeh statt.[2] Diese Biennalen gehen aus dem Kontext einer wachsenden Kunstszene mit einer dynamischen Künstlergemeinde, aber noch in den Kinderschuhen steckenden institutionellen Infrastrukturen hervor.

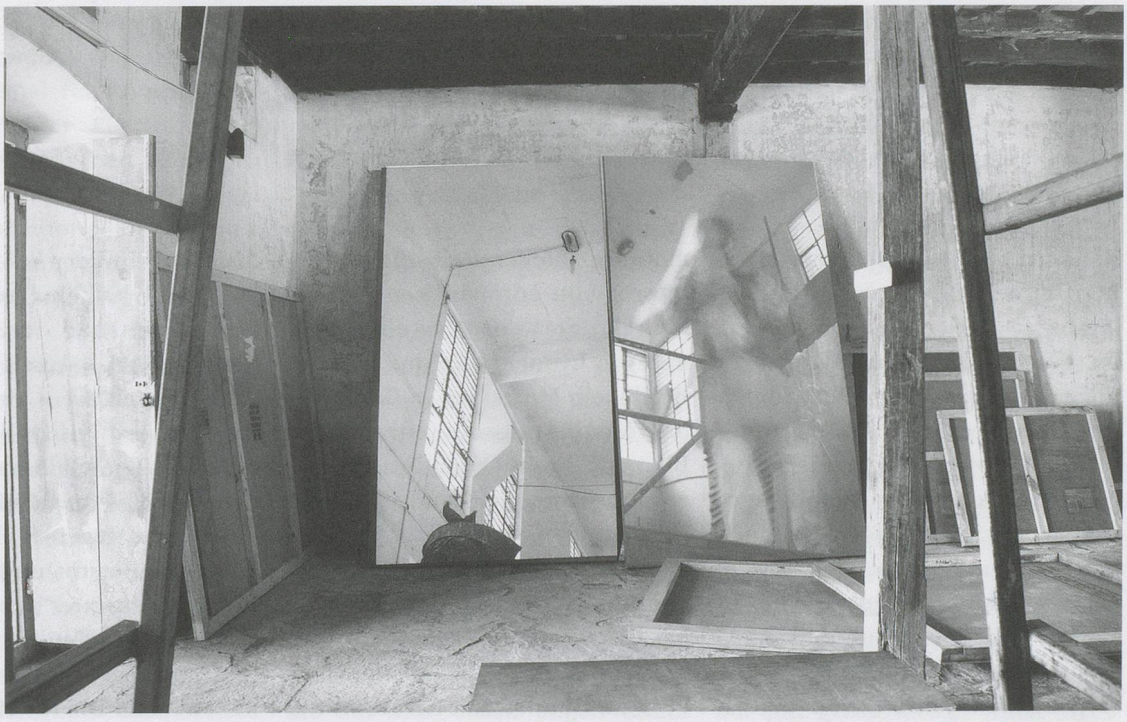
ADRIANO PEDROSA ist Autor, Herausgeber und Kurator mit Wohnsitz in São Paulo.

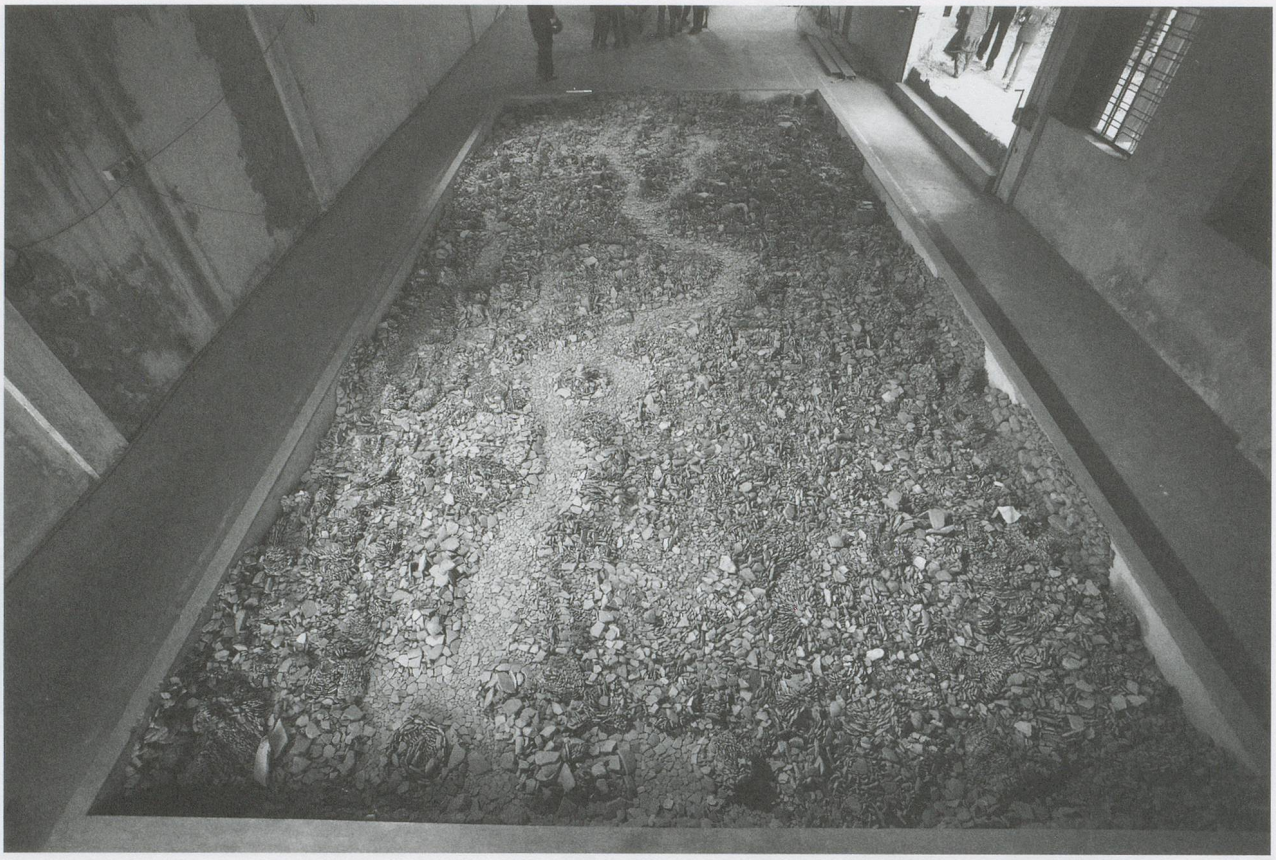
VALSAN KOORMA KOLLERI, NO DEATH / KEIN TOD, 2012.

Mangels eines richtigen Netzes von Museen, Galerien und anderen Kunsträumen wird die Biennale zur wichtigsten Plattform für örtliche Künstler, die über sie zu Sichtbarkeit und Förderung finden und mit einem übergreifenden Netz von Künstlern, Kritikern und Kuratoren in Kontakt kommen. In diesem Sinn ist ihre Rolle sowohl örtlich und national als auch regional und global. So ist auch die jüngste Bewegung einer Reihe europäischer Biennalen hin zu den



VALSAN KOORMA KOLLERI, NO DEATH / KEIN TOD, 2012.





VIVAN SUNDARAM, BLACK GOLD / SCHWARZES GOLD, 2012.

Rändern als ein Versuch zu verstehen, zu neuer Bedeutung und Relevanz zu finden. Die documenta im Herzen Deutschlands war in dieser Hinsicht Vorreiter, indem die Documenta 11 (2002) unter Okwui Enwezor dringendere, periphere Orte wie Neu-Delhi, Lagos und St. Lucia einbezog; und auch bei der von Carolyn Christov-Bakargiev geleiteten Documenta 13 (2012) spielten Kabul und Alexandria eine wichtige Rolle. In den vergangenen Jahren sind zudem mehrere lateinamerikanische Kuratoren von europäischen Biennalen rekrutiert worden – ein Argentinier in Lyon, ein Kolumbianer in Berlin, ein Mexikaner in Genk (für die Manifesta, «die europäische Biennale»), ein Costa-Ricaner und ein Brasilianer am Rande Europas, in Istanbul.[3)]

Ganz offensichtlich war die Bedeutung der peripheren Biennale bei der ersten Auflage der Kochi-Muziris-Biennale, die im Dezember 2012 im Bundesstaat Kerala an der Südspitze Indiens eröffnet wurde. Das Land hat eine reiche Kunstgeschichte und zeitgenössische Szene, doch Ausstellungsräume sind Mangelware – eine Situation, die sich erst jetzt allmählich ändert. Die Triennale India, die erstmals 1968 veranstaltet wurde, ist inzwischen wegen fehlender staatlicher Unterstützung eingestellt worden, worunter auch die Delhi-Biennale, das Projekt der Kritikerin und Kuratorin Geeta Kapur, zu leiden hatte: Die für 2005 geplante

Erstauflage wurde nie Realität. Andererseits tauchten im vergangenen Jahrzehnt überall auf der Welt Ausstellungen indischer Kunst auf, die von der Vitalität der indischen Kunstszene und dem breiten internationalen Interesse für sie zeugen – ein Grossteil davon wurde allerdings von BRICS-befeuerter Euphorie genährt.[4] Die Zeit war reif für «Indiens erste Biennale», wie die Organisatoren ihre Veranstaltung vermarkteten.

Die von zwei Künstlern, Bose Krishnamachari (künstlerischer Leiter) und Riyas Komu (Programmleiter), kuratierte Biennale startete mit anfänglicher Unterstützung des Bundesstaates Kerala. Krishnamachari und Komu, beide aktive Figuren in der indischen Kunstszene, bezeichneten ihr Modell als eine «artists' biennial», also eine Biennale für die Künstler. Die Ausstellung wurde nach Jahren unterdrückter Energien und unbefriedigender Möglichkeiten zu einem Kanal für künstlerische Leistungen, einer Plattform, die es nicht nur indischen Künstlern ermöglichte, ihr Werk in einem grossen institutionellen Rahmen auszustellen, sondern auch dem Publikum vor Ort Gelegenheit bot, zeitgenössische indische Kunst Seite an Seite mit internationalem Kunstschaffen zu sehen – etwas, was über mehrere Generationen hinweg nicht möglich gewesen war. Dies mag die besondere Qualität der Arbeiten eines Grossteils der indischen Künstler in der Ausstellung erklären. Für sie – sogar für jene unter ihnen, die an internationale Ausstellungen gewöhnt sind – war dies nicht bloss eine weitere Biennale, sondern ein historisches Ereignis. Geradezu emblematisch in dieser Beziehung war die Arbeit von Atul Dodiya, der in erster Linie Maler ist und bereits an verschiedenen internationalen Biennalen teilgenommen hat. In Kochi zeigte Dodiya sein Werk CELEBRATION IN THE LABORATORY (Feier im Labor, 2012), eine Ansammlung von 231 gerahmten Photographien, die an den weiss gefliesten Wänden und Nischen mehrerer Räume eines alten Labors aufgehängt waren. Die Photos sind Porträtaufnahmen bekannter Figuren der indischen Kunstszene, die in loser Folge über die Jahre aufgenommen wurden. CELEBRATION IN THE LABORATORY feiert also die Gemeinde, in die sie zu einem entscheidenden Zeitpunkt in der Geschichte der indischen Kunstszene eingeschrieben ist, wie auch den Laborcharakter der Ausstellung selbst.

Obwohl es Themen und Konzepte in reicher Fülle und losem Zusammenhang gab (etwas, was man von einer auf professionelle Kuratoren gänzlich verzichtenden Ausstellung vielleicht hätte erwarten können), zogen sich Motive der Geschichte und des Wandels wie ein roter Faden durch viele der Arbeiten. Die Installation NO DEATH (Kein Tod, 2012) von Valsan Koorma Kolleri bediente sich verschiedenster natürlicher Materialien – von Kokosfaser, Blättern, Federn und Erde bis Terrakotta, Holz, Glas, Sand und Eisen – zur Schaffung Dutzender wunderschöner abstrakter und figurativer Plastiken (darunter mehrere wie ein menschlicher Körper gestaltete), die auf alte, einen engen Raum füllende Holzregale gestellt waren. Der Titel des Werkes bezieht sich auf das sich ständig verändernde Wesen aller Materialien, die nie wirklich sterben, sondern sich schlicht verwandeln. Bei Vivan Sundarams BLACK GOLD (Schwarzes Gold, 2012) ist ein etwa 2,4 mal 9,1 Meter grosses Feld mit Tausenden von Tonscherben gefüllt, die an einer nahe gelegenen archäologischen Grabungsstätte aufgesammelt und wie ein topographisches Modell angeordnet wurden. In einem gesonderten Raum wurde ein Video gezeigt, das mit einer sich dicht über die Oberfläche des Werks bewegenden Kamera aufgenommen wurde. Der aus Kerala stammende und in Dubai lebende Künstler UBIK zeigte drei Arbeiten unter dem Titel PAST PRESENT PAST (Vergangenheit Gegenwart Vergangenheit, 2012). Über verschiedene Schauplätze verstreut, bestanden sie aus Texten, die auf ein Stück Holz geschrieben (THE ESSENCE OF AN IDENTITY IS HISTORICALLY DERIVED FROM ITS SUBTRACTED PAST [Der Kern einer Identität ergibt sich aus ihrer subtrahierten Vergangenheit]), auf einen Torbogen gemalt (ALL OF PAST MUST BE RESURRECTED [Alles Vergangene muss wieder belebt werden]) und auf alten Fliesen auf dem Gelände eines prunkvoll verfallenden Kolonialbaus ausgeschrieben waren (RESIDUAL TRACES [Restspuren]).

Nalini Malani, eine Pionierin der Videokunst in Indien, zeigte ihre erstaunliche Arbeit IN SEARCH OF VANISHED BLOOD (Auf der Suche nach verschwundenem Blut, 2012), ein Ein-Kanal-Video, das auf eine grosse an der Wand befes-

tigte Weltkarte projiziert wird. Der Titel ist einem Gedicht des pakistanischen marxistischen Dichters Faiz Ahmed Faiz entlehnt, das die Suche nach Spuren der Gewalt an Orten schildert, wo sie getilgt wurden. Bani Abidis Videoinstallation DEATH AT A 30 DEGREE ANGLE (Tod im 30-Grad-Winkel, 2012) erzählt die Geschichte eines Treffens von Ram Sutar, einem Bildhauer, der in Indien für seine monumentalen Statuen von Politikern bekannt ist, mit einem fiktiven politischen Führer. Fassungen beider Werke waren zwar im vergangenen Sommer auf der Documenta 13 ausgestellt, doch in Kochi nahmen sie angesichts der Unmittelbarkeit ihrer Themen eine jeweils neue Konfiguration und Bedeutung an.

Auch Werke ausländischer Künstler setzten sich mit Zeit und Verfall auseinander, so etwa DESTROYED WORD (Zerstörtes Wort, 2012), ein Meisterwerk des Spaniers Santiago Sierra. Auf zehn Bildschirmen werden die Buchstaben des Wortes *KAPITALISM* zunächst in grossem Massstab aufgebaut und dann abgerissen. Dieses Projekt, für das in verschiedenen Ländern der Welt Videoaufnahmen gemacht wurden, nahm zwei Jahre in Anspruch. Die Installation LIKE FIRE, EXPANSIBLE OVER ALL SPACE, AND LIKE THE AIR IN WHICH WE BREATHE, MOVE (Wie Feuer, über den gesamten Raum ausdehnbar, und wie die Luft, in der wir atmen, uns bewegen, 2012) des britischen Künstlers Taf Hassam bestand aus einer Sammlung politischer Lieder und Hymnen, die nach 1925 geschrieben wurden. Diese wurden auf CDs aufgenommen und in Faltprospekte eingelegt, in denen man die Liedtexte und die Geschichte der Lieder nachlesen konnte; dazu gab es CD-Player, die es Ausstellungsbesuchern ermöglichten, die CDs abzuspielen.

Nicht alles war derart dicht formuliert, und wenn es einen gemeinsamen Nenner gab, der allen Arbeiten an den zahlreichen Schauplätzen – es gab vier Hauptausstellungsstätten plus zehn Satellitenstandorte, viele davon mit einem einzigen ortsbezogenen Werk – eine überzeugende Folie lieh, so war dies Kochi selbst, diese Stadt mit ihrem geschichteten Geschichtsgewebe aus arabischen, jüdischen, römischen, griechischen, chinesischen, portugiesischen und niederländischen Fäden, dem Kontext von verfallenden Kolonialbauten und einer Palette von Erdtönen entlang dem Wasser. Das schwerwiegendste Säumnis der Biennale allerdings war die mangelnde Repräsentanz von Künstlerinnen: Nur siebzehn der insgesamt über neunzig Künstler in der Ausstellung waren Frauen. Dies war umso verwunderlicher, wenn man bedenkt, welch starkes Kontingent von Künstlerinnen Indien hervorgebracht hat: Mit Amrita Sher-Gil, Zarina Hasmhi, Nasreen Mohamedi, Mrinalini Mukherjee, Nilima Sheikh und Arpita Singh seien nur einige bedeutende Namen genannt.

Abgesehen davon bleibt Indiens erste Biennale ein ausserordentliches Experiment. Diese Erstausgabe hatte die innovative Frische anderer Biennalen-Anfänge, wie der 2. Biennale von São Paulo (1953), der 2. Biennale von Johannesburg (1997) und Prospect.1 New Orleans (2008). Die wirkliche Herausforderung besteht jetzt darin, weiterzumachen und sich zu einem reiferen Projekt zu entwickeln – und die Rechnungen zu bezahlen. Unabhängig von ihrer Zukunft wird die 1. Kochi-Muziris-Biennale zwangsläufig als eine historische Ausstellung betrachtet werden, die sowohl der zeitgenössischen Kunstszene Indiens als auch dem Biennale-Modell selbst neues Leben eingehaucht hat.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Angespielt wird hier auf die brasilianische *antropofagia*, das an die Moderne anknüpfende, 1928 von Osvaldo de Andrade in seinem «Anthropophagischen Manifest» dargelegte Prinzip, nach dem der brasilianische Intellektuelle die europäische Kultur ausschlachtet, verschlingt und sich einverleibt, um etwas hybrides Eigenes zu schaffen.

2) Adriano Pedrosa, «The Centrality of the Peripheral Biennial», in *The Exhibitionist*, Nr. 6 (Juni 2012), S. 43f.

3) Victoria Noorthoorn, Juan Gaitán, Cuauhtémoc Medina, Jens Hoffmann und ich.

4) Zu den jüngsten im Ausland veranstalteten Ausstellungen zeitgenössischer indischer Kunst zählen Indian Highway (Serpentine Gallery, London, Astrup Fearnley Museum, Oslo, MAXXI, Rom, Heart Herning Museum, Denmark, Center for Contemporary Culture, Moscow, Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2008–2011), India Moderna (Institut Valencia d'Art Modern, Spain, 2008–2009), Chalo India (Mori Art Museum, Tokio, 2008–2009), The Empire Strikes Back: Indian Art Today (Saatchi Gallery, London, 2010), Indian Summer (Paris, 2011), Paris-Delhi-Bombay (Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris, 2011) und India: Art Now (ARKEN, Kopenhagen, 2012–2013). Das Akronym BRIC wurde 1991 von Jim O'Neill, dem Vorstandsvorsitzenden von Goldman Sachs, geprägt, um die aufstrebenden Volkswirtschaften von Brasilien, Russland, Indien und China als Gruppe zusammenzufassen; im Jahr 2010 wurde diese Gruppe um Südafrika ergänzt, sodass sich BRICS ergab.