

1 Lokalisierung, Agency und Kunst als sozialer Interaktionsraum

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

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

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

in Beziehung gesetzt, um zu verdeutlichen, warum durch die Linse der Lokalisierung und der Veränderungen der Kunstwelt in Indien ein neuer Blick auf das Phänomen zeitgenössische Kunst und Globalisierung entsteht. Das Ergebnis dieser lokalisierenden Praktiken von Kunstakteur*innen wird in [Kapitel 1.2](#) als Wandel von Kunstwelt zu Kunstfeld durch den feldtheoretischen Ansatz von Bourdieu vorgestellt, wobei die aus der Empirie abgeleiteten ersten theoretischen Ansätze von *Art Worlding* durch den Aufbau von Kapital²³ als lokale Ressource mit einbezogen wurden.

1.1 (Trans-)Lokalisierung als soziokulturelle Praktik

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

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

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

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

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

Translokale Agency

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

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

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

Zugehörigkeit als Ergebnis von Lokalisierungsprozessen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Kunst als sozialer und translokaler Interaktionsraum

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

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

1.2 Kunst als sozialer und translokaler Interaktionsraum

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

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

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

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

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

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

1.2.1 Die Kunstwelt: translokales und kommunikatives Netzwerk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Lokalisierung, Agency und Kunst als sozialer Interaktionsraum

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

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

1.2.2 Das Kunstfeld: Kapital und Konsekraton

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

Was sich im Zuge der Translokalisierung für die Kunstakteur*innen in Indien verändert hat, lässt sich mit dem Bourdieuschen Kunstfeldbegriff genauer erfassen, weil er den Interaktionsraum der zeitgenössischen Kunst als Spielraum oder auch Spielfeld definiert, der oder das nach speziellen Regeln funktioniert. Hierbei handelt es sich um Regeln, die transnational und -kulturell²⁵ gelten. Damit kann das Feld, das bei Bourdieu eher national konzipiert ist (vgl. Fröhlich 2014: 40), als deterritorialisierend gesehen werden – eine Sichtweise, um die ich mit meinen Beobachtungen das Kunstfeld Bourdieus erweitere.

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

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

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

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

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

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

Die Transformation von Kunstwelt zu Kunstfeld ist die Entstehung eines translokalen und sozialen Interaktionsraums, der durchdrungen ist von Logiken des Kunstfelds, des Kunstmarktes und der Kommunikation. Anders als bei Becker und Bourdieu ist mein Kunstweltbegriff weder an den Begriff „Nation“, der ein Containerbegriff²⁶ ist, noch an Europa oder die USA gebunden. Denn „[i]n der Auseinandersetzung mit Kunst außerhalb Westeuropas und im Erkennen alternativer und sich miteinander überlappender Kunstwelten (...) [liegt, Anm. der Verf.] das Potential einer Erweiterung der stark europazentrierten soziologischen Perspektiven“ (Sperling 2014: 57). Für die deutsch- und englischsprachige Literatur der jüngsten Zeit lässt sich zwar ein Anstieg der Zahl von Untersuchungen verzeichnen, die sich auf Bourdieus Kunstfeldtheorie beziehen (Kastner 2012a, 2012b, Munder & Wuggenig 2012, Schumacher 2011). Dennoch gibt es nur wenige empirische Studien, in denen die Kunstfeldtheorie auf die Partizipation nichtwestlicher Künstler an westlichen Kunstzentren angewendet wird. Sie sind beschränkt auf Ausstellungspraktiken und die Analyse dazugehöriger Institutionen, insbesondere Museen. Bedeutsam sind soziologische Untersuchungen wie die von Charlotte Bydler (2004) zur Globalisierung des Kunstfeldes am Beispiel des internationalen Arbeitsmarktes für Kritiker*innen und Kurator*innen, die Studie von Nina Tessa Zahner (2006) zur Erforschung der Veränderungen des Kunstfeldes in New York und des gesellschaftlichen Stellenwertes Andy Warhols in diesem Feld oder die Studie von Larissa Buchholz (2008) zur globalen Ausdehnung der Kunstbiennalen als Beispiel der Anwendbarkeit der Kunstfeldtheorie auf das globale Feld der Kunst.

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

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

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

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