

Kurt Kladler

Fusion Scene, eine Internationale junger Kunst

Rückblick auf den Kontext der Arbeit der Kunsthalle.tmp Steyr in den 90ern
Kurt Kladler

Ich möchte in diesen Ausführungen ein strukturbildendes Phänomen der 90er-Jahre herausgreifen und im Kontext der Ausdifferenzierung des Kunstfeldes darstellen. Die Etablierung eines eigenen kulturellen Produktionsbereichs als komplementäre Struktur zum bis dahin dominierenden System des Kunstmarktes und der Ausstellungstätigkeit tonangebender Institutionen soll dabei im Mittelpunkt stehen. Konkrete Bezugspunkte sind dabei die Aktivitäten der Kunstinitiative in Steyr, die in vielerlei Hinsicht Teil einer generelleren Entwicklung war, deren konzeptuelle Ausrichtung jedoch eine spezifische Schwerpunktsetzung ermöglichte. So wurde das Format „Ausstellung“, die Infragestellung der Rollentrennung zwischen KünstlerInnen und KuratorInnen thematisiert, der Ausstellungsraum selbst umgedeutet und Präsentationsweisen von Gegenwartskunst erprobt. Doch nicht nur die programmatischen Inhalte, auch die geografische Lage von Steyr wird mit zum Spezifikum der generellen Entwicklungen in den europäischen Kunstwelten der 90er-Jahre.

Boom und Crash am Beginn der 90er

In den vergangenen zehn Jahren lassen sich entscheidende Veränderungen des Kunstmarktes und der künstlerischen Produktion feststellen. Nicht zuletzt deshalb werden unter verschiedensten Themenstellungen Aspekte dieses Wandels diskutiert und mögliche Perspektiven der Veränderung entworfen. Allerdings sind die Ursachenzuschreibungen und die entworfenen Lösungen oftmals die Quelle heftiger Auseinandersetzungen, da die funktionale Ausdifferenzierung der Kunstwelt verschiedene Interessensgruppen hervorgebracht hat. Durch die substanzielle Abhängigkeit vieler KulturproduzentInnen, zahlreicher Kunstinstitutionen und weiterer Protagonisten des Kunstfeldes (freie KuratorInnen, KritikerInnen ...) von staatlichen Geldzuwendungen wurden jene Diskussionen auch zu einer Auseinandersetzung um legitime Ansprüche auf staatliche Förderung. Diese spezifischen Probleme des österreichischen Kunstfeldes sollten zunächst jedoch nicht vordergründig die Sicht auf internationale Entwicklungstendenzen verstellen. Zu Beginn der 90er-Jahre geriet das Kunstsystem in eine herausfordernde Krise. Bei genauerem Hinsehen war es eine Stagnation des Kunstmarktgeschehens, die zu einer Art der Selbstbesinnung nötigte und die, wie sich später zeigte, auch einen Prozess der Neudimensionierung des Funktionsgefüges der verschiedenen Kunstwelten bedingte. Die erstaunlichste Veränderung, die dabei zutage kam, war ein kleines Kunstwunder. Mitten in der Selbsterforschung des „Betriebssystems Kunst“ gelang es jungen engagierten KünstlerInnen auf der britischen Insel, vornehmlich in London, von sich reden zu machen. Die sogenannte Goldsmith Generation – benannt nach dem Goldsmith College, einer der renommiertesten Ausbildungsstätten für junge KünstlerInnen, mit Künstlern wie Damian Hirst, Julian Opie, Fiona Rae ... – rückte sich zunächst selbst ins Rampenlicht der Kunstöffentlichkeit. Eine College-Abschlussausstellung, „Frieze“ betitelt, gilt seitdem als mythenumrankter Ursprung des YBA (Young British Artist)-Phänomens. In der Folge bildete sich eine eigene Szene von Ateliergalerien, die von KünstlerInnen geleitet wurden und die aktiv am Austausch mit anderen Szenen interessiert waren („City Racing“, „Bank“ ...). In kurzer Zeit konnte eine neue Generation von KünstlerInnen internationale Beachtung gewinnen und diese Bewegung selbst zu einem prägnanten Begriff machen. Entscheidende Impulse kamen dabei vom Kunsthandel und dem finanziellen wie imageschaffenden Engagement von Charles Saatchi. Er leitete eine aufstrebende Werbeagentur und trat als Kunstkäufer großen Stils auf, veräußerte mit ebensolcher Geste ganze Werkgruppen, sprach sich als Privatsammler das Recht zu, KünstlerInnen zu schaffen und war für geraume Zeit eine der schillerndsten Figuren auf dem Parkett definitionsmächtiger Galerien und auf den Bretterböden diverser Ateliers. Es gelang ihm schließlich dieses Phänomen des Aufbruches als regelrechte Sensation zu vermarkten und eine Ausstellung mit Werken aus seiner Sammlung mit eben diesem Titel – „Sensation“ – an Kunstorten ersten Ranges in europäischen Hauptstädten zu zeigen. Eine „Erfolgsgeschichte“, die Mut macht!? Wenn man bereit ist, die Widersprüche beiseite zu lassen, die mit einem derartigen Vorgehen verbunden sind, dann ja! Doch Ungereimtheiten und die Aufdeckung der Spielregeln im Kunstgeschehen waren zu Beginn der 90er das Thema

künstlerischer Arbeiten auf dem Kontinent. Die Begriffe der „Institutionskritischen Kunst“ und „Kontext Kunst“ firmierten als weithin sichtbare Leuchtzeichen, deren Strahlkraft nicht nur vom Umgebungsdunkel der betrüblichen Kunstmarktdaten abhängig war. Es mag zwar zutreffen, dass eine Kritik der Marktmechanismen, die Durchleuchtung von Machtstrukturen und die Befragung des Kunstsystems immerhin auch zur Kunst wurde, institutionskritische Kunst eben, die so im kritisierten durchleuchteten befragten Galeriesystem wieder zur verkäuflichen Ware werden konnte, die verändernden Impulse übertrugen sich aber auch in andere Medien und Produktionsfelder. Die Arbeitsumgebungen, in denen diese Anregungen und Themen rezipiert und weiter bearbeitet werden konnten, waren einerseits aus der Reaktion auf die Schwäche des Galeriesystems am Beginn der 90er-Jahre entstanden. Eigene Aktivitäten der KünstlerInnen, der Zusammenschluss zu Gruppen, frei kuratierte Ausstellungen, Fanzines und thematische Publikationen ... stifteten Arbeitszusammenhänge, ermöglichten Diskussionen und überregionale Vernetzungsaktivitäten. Ein Spezifikum der österreichischen Situation war zudem die Etablierung der sogenannten „Bundeskunstkuratoren“, die wesentliche Impulse verstärken und wichtige strukturelle Eigenaktivitäten setzen konnten. Es waren aber andererseits auch die vielfach mit Skepsis bedachten 80er-Jahre, die mit zum Gelingen der strukturellen Veränderungen beitrugen. Der in dieser Dekade rasch wachsende Markt schuf nicht nur monetäre Werte, sondern auch ein breites öffentliches Interesse für künstlerische Aktivitäten. Kunst und Lebensstil wurden miteinander gedacht, und auch im intellektuellen Bereich gab es plötzlich Konjunkturen. Es waren sogenannte „Hypes“, Themenkonjunkturen, die in etwas größeren Wellenbewegungen als in der Modebranche üblich die Institutionen durchliefen, und deren verebbendes Getöse weitab späterhin neue Kunstinseln umspülte; Biennalen allenthalben: in Metropolen wie Istanbul, Johannesburg und Berlin, aber auch in Tirana, Udine und Werkleitz ... Das damals breite öffentliche Interesse ließ sich als Akzeptanz von Gegenwartskunst deuten und der Erlebniswert von Kunstereignissen, Eröffnungen und Großausstellungen gab den öffentlichen Kunstinstitutionen neue Bedeutung. Sie festigte ihre Legitimation und war Ansporn für herausfordernde Aufgaben. Die Museen, Kunstvereine und Kunsthallen ermöglichten eine durch und mit der Kunst gelebte Zeitgenossenschaft, gaben jungen KuratorInnen Profilierungschancen, schufen eine Situation der Konkurrenz mit Themen und Inhalten und bildeten den Resonanzkörper für unterschiedliche Stimmen in der postmodernen Aufgeregtheit. Die Beschleunigung von Aktivitäten und die Ausweitung von Tätigkeitsfeldern bewirkte eine Vielzahl neuer Formen und Funktionen innerhalb des Kunstbetriebes. Nicht nur die Berufe des Private Dealers und Art Consultants, auch neue Galerien und Kunstmuseen waren entstanden. Diese Situation schuf einen Bedarf an Vermittlungsservices und Texten zur Kunst und ließ zudem auch neue Arbeitsbereiche entstehen.

Die Breite und Vielfalt dieser Entwicklungen mit all ihren hybriden Verästelungen bildete einerseits eine notwendige infrastrukturelle Grundlage für die nachfolgenden institutionskritischen Reflexionen und war andererseits Objekt von künstlerischen Arbeiten. So wurden beispielsweise der Rollenstatus von KünstlerInnen, KuratorInnen und KritikerInnen hinterfragt, die Konstruktion von Künstlerbiografien in ihren Varianten durchgespielt, die räumliche Organisation der Funktionseinheiten von Galerien und Ausstellungsinstitutionen thematisiert und eine Neubewertung von scheinbar selbstverständlichen Hierarchien wie „Zentrum und Peripherie“ betrieben. An dieser Stelle angelangt werden vielleicht Fragen lauter, die nach einem Zusammenhang zwischen den kursorisch entworfenen Entwicklungen in bedeutenden Kunstmetropolen und einer Kunstinitiative in Steyr verlangen. Auch der Verdacht, dass für relativ überschaubare Kunstereignisse in einer österreichischen Stadtgemeinde zuviel vom Weihrauch der Verbindung zum internationalen Kunstgeschehen verbraucht wird, könnte laut werden. Mag sein, dass die Gefahr verklärenden Überschwangs besteht. Es gibt aber Gründe dafür, das Risiko eines derartigen Missverständnisses einzugehen.

Kunstwelten und lokale Intensitäten

Die in weiterer Entfernung von größeren Städten liegenden Kunstinitiativen sind mit einer paradoxen Situation konfrontiert. Ansprüche, Themen und die künstlerischen Verortungen sind maßgeblich am internationalen Kunstgeschehen orientiert. Den Kern künstlerischen Selbstverständnisses bildet zwar die eigene Arbeit, die Diskussion mit Freunden und vieles mehr mag hinzutreten, doch im gleichen Maße, in dem wir in eine bestehende Sprachwelt geboren werden, aus der sich unsere Muttersprache formt, ist jede künstlerische Äußerung eine

Stellungnahme innerhalb einer historisch und sozial geformten Kunstwelt. Kunstwerke sind Artikulationen. Künstlerische Produkte (damit sind auch kuratorische Konzepte angesprochen) sind grundsätzlich auf ihre Verallgemeinerbarkeit in größeren beziehungsweise diskursspezifischen Argumentationszusammenhängen hin gedacht. Auch wenn sie im lokalen Rahmen entstehen und durch ideosynkratische Selbstbezüge von hermetischen Bedeutungszirkeln umschlossen sind, gelten sie als Einsatz und Argument in dem, was auch in anderen Kunstwelten verhandelt wird. Die Selbstgenügsamkeit im milden Licht lokaler Wertschätzung bedeutet wenig im Vergleich zu möglichen krassen Missverständnissen und den Durchsetzungskämpfen in einer größeren Kunstöffentlichkeit. Auf sie hin muss ein Werk gedacht werden, damit es durch eine ausdifferenzierte Begrifflichkeit und in Bezügen zu anderen Kunstwerken in einen Diskussionszusammenhang integriert werden kann. Erst als Referenzobjekt in einem Distributionssystem, das Mittel der Reproduktion und textgestützte Vermittlung nutzt, werden an verschiedenen Orten Zugriffsmöglichkeiten geschaffen. Durch diesen öffentlichen Prozess des Durcharbeitens und der damit einhergehenden Deutungsarbeit entsteht Wertschätzung in den einschlägigen Fachkreisen der Kunstwelten, die nicht durch Freundschaft und die Bande der Loyalität bedingt ist. Sie wird, langfristig gedacht, um so größer sein, wenn durch die künstlerischen Arbeiten neue Kategorien und Sehweisen erarbeitet werden müssen, Werke künftig als Kunst durchgesetzt werden können, denen dieser Status vordem nicht zugesprochen worden wäre. Pointiert formuliert und auf das Schaffen einzelner KünstlerInnen bezogen heißt dies, dass nicht nur die Qualität eines Werkes ausschlaggebend ist, sondern auch seine Wahrnehmung und Diskussion in überregionalen, internationalen Kunstöffentlichkeiten. Das zuvor angesprochene Paradox besteht auch darin, dass die künstlerischen Ansprüche und vielleicht auch die jeweilige Vermessenheit, auf die Rezeption in tonangebenden Kunstkreisen bezogen sein sollte, sein muss, und dass demgegenüber die Realisierung der Arbeiten in lokalen Kontexten erfolgt. Der Gedanke, durch die Auftritte auf den Probestüben regionaler Kunstinstitutionen den Sprung in die kulturelle Oberliga zu schaffen, liegt nahe. Auch die Hoffnung „entdeckt“ zu werden, um schließlich auch ein Kunstwunder nach britischem Zuschnitt erleben zu dürfen, ist ein legitimer Wunsch. Wir sollten aber dabei nicht das Erbe institutionskritischer Auseinandersetzungen vergessen.

Spielregeln der Kunst und Beschreibungsmodelle

Wenn wir die Funktionsmechanismen des Kulturbetriebes unhinterfragt übernehmen, bestätigen wir sie und sie erscheinen umso mehr als die ehernen Gesetze, die über Erfolg oder Misserfolg entscheiden. Die Ablehnung von derartigen Regeln bildet aber keine Alternative und auch Skepsis setzt sie noch lange nicht außer Kraft. Eine betont unbedarfte Haltung macht es nur umso wahrscheinlicher, dass sie umso nachhaltiger Wirkung zeigen. So ist zum Beispiel das Bild der Probestübe und der Oberliga sehr eingängig. Dass sich daran auch persönliche Sehnsüchte knüpfen lassen, macht die Sache nur umso plausibler. Diese Zusammenhänge sind auch anders zu denken. Das dafür notwendige analytische Vokabular liefert die Soziologie. Die Spielregeln des Kunstbetriebes werden dadurch zwar nicht automatisch durch andere ersetzt, die Einsicht in ihre Funktionsweisen, die Identifizierung von Interessen, Positionen und opponierenden Kräften..., bietet aber die Möglichkeit, die eigene Arbeit im Bezugsrahmen ihrer sozialen Mitbedeutungen zu sehen. Die Kunst wird innerhalb dieser Konzeption als arbeitsteilig hergestelltes Produkt aufgefasst. Sie entsteht im Zusammenwirken von KünstlerInnen, KuratorInnen, GaleristInnen, den Institutionen und nicht zuletzt durch die Rezeptionsweisen des Publikums. Alle diese Komponenten und Mitspieler sind im Hinblick auf ihre sozialen und finanziellen Ressourcen, ihre Macht und das Kapital an Beziehungen unterschiedlich zu gewichten. Die Reaktion vieler junger KünstlerInnen auf die Schwächung galeristischer Macht am Beginn der 90er Jahre lässt sich, so gesehen, als Versuch interpretieren, eigene Foren und Beurteilungskriterien zu schaffen um so die Definitionsmacht wieder mehr in den Verfügungsbereich der KünstlerInnen zu verschieben. Allerdings benötigten sie auch institutionelle Strukturen, die Funktionen des bestehenden Systems übernehmen und neue Möglichkeiten eröffnen. Zum Beispiel: (alternative) Ausstellungsorte („Büchsenhausen“, „Bricks & Kicks“) oder Kunstbüros, Fanzines („Artfan“) oder Zeitschriften („Texte zur Kunst“, „springer“, „kursiv“), eigene Präsentationsformen („Event“ von J. Quinn) oder kollektive Produktionsweisen („Klub Zwei“, „Wochenklausur“)...

Die soziologische Konzeption des Kunstfeldes als einen teilautonomen Gesellschaftsbereich (Bourdieu et al.) gab diesen Phänomenen einen Rahmen, in dem nicht mehr in dichotomen Oppositionen gedacht werden musste. Durch dieses soziologische Beschreibungsmodell wurde nun denkbar, dass die Probebühne-Oberligametapher ein zwar verführerisches Modell darstellt, dass es aber komplementäre und abgesonderte Teilbereiche geben kann, die nicht durch dieses spezielle Hierarchisierungsprinzip des „Aufsteigens“ in ihren Bann geschlagen werden. Ein derartiges Aufsteiger-Prinzip verkörpert im Rahmen des Bourdieuschen Denkansatzes einen Machtanspruch, der ein Deutungsmonopol schützt, durch das eine Äquivalenzgleichung von kunstgeschichtlicher Bedeutungszuschreibung, Sichtbarkeit in Ausstellungen, Besprechung in internationalen Zeitschriften und Geldwert von Kunstwerken, gestützt wird. Die soziologische Konzeption des Kunstfeldes richtet den Blick auf ein Nebeneinander, eine Pluralität von kulturellen Teilbereichen, Kunstwelten mit unterschiedlichen Wertkonzepten, deren Grenzen in Bewegung sind und deren Prägekraft für angrenzende Teilbereiche einer Veränderung unterliegt. Die künstlerische und kulturelle Arbeit ist dementsprechend auch an mehreren Schwerpunkten orientiert und nicht unmittelbar in den hierarchisierenden Zusammenhang von (wichtigem) Zentrum und (weniger bedeutsamer) Peripherie eingeschrieben. Die Funktion verschiedener Institutionen, wie beispielsweise jene der Kunsthalle.tmp Steyr, ist nicht automatisch die der Probebühne und die überwiegende Mehrzahl der KünstlerInnen, die nicht im wechselhaften Rampenlicht des internationalen Kunstmarktgeschehens stehen, sind nicht automatisch auf ein Altenteil im vorläufigen Halbschatten der glamourösen Erlebnisgesellschaft verwiesen. Vielmehr ist von einem eigenen Produktionskontext zu sprechen, in dem spezifische Leistungen erbracht werden und der selbst das Ergebnis von formenden Kräften im internationalen Kunstgeschehen ist.

Fusion scene and art rave

Wenn nun von einem eigenen Produktionsbereich innerhalb der Kunstwelten gesprochen werden kann, der sich durch lokale Traditionen, temporäre Manifestationen und ein bewegliches institutionelles Gefüge bestimmen lässt, so ist damit auch ein Prozess benannt, in dem sich eigene Wertmaßstäbe und spezifische Ideale herausbilden. Die Unstetigkeit ist darin als eigenes Bewegungsprinzip zu verstehen, das nach und nach eine Oberfläche bildet, auf der Kontinuität sichtbar wird. Temporäre Konstellationen an unterschiedlichen Orten, unter Verwendung sehr verschiedener Ressourcen (Stipendien, Arbeitsaufenthalte, Ausstellungsbeteiligung, Symposien, Kataloggestaltung und andere Dienstleistungen ...) bilden ein Geflecht von Bezügen und sind für die KünstlerInnen gleichzeitig Produktionsmittel im neu entstehenden Teilfeld des Kunstbereiches. Ein typischer Verhaltenszug, in dem sich das in den 90ern neu gewonnene Selbstverständnis von KünstlerInnen erkennen lässt, ist die aktive Netzwerkbildung bei Aufenthalten im Ausland. Stipendien werden nicht so sehr genutzt um in die großen Galerien zu gehen oder in den Museen endlich die bedeutenden Kunstwerke im Original zu bestaunen, das vielleicht auch, aber das Interesse gilt mehr den Arbeiten von KünstlerInnen der eigenen Generation, dem Gespräch mit jungen KuratorInnen und der gegenseitigen Einbindung in die jeweiligen Aktivitäten. Es bildet sich eine sehr aktive neue „Internationale“ der jungen KünstlerInnen. Eine durchgreifende Bewegung, die auf informellen Kontakten der KünstlerInnen und KuratorInnen beruhte, etablierte neue Rollenidentitäten und Kategorien. Sie stiftete Verbindungen und ermöglichte es, dass Werke zirkulieren konnten oder erst vor Ort entstanden, sie schuf eine kuratorische Freiheit, die keine institutionsspezifischen Rücksichten kannte, manifestierte sich an ungewöhnlichen Ausstellungsorten und im Setting verblüffender Präsentationsweisen. Diese „Szene“ schien ein kollektives Subjekt, eine „fusion scene“ und die Aktivitäten schienen ein „art rave“ zu sein, da die soziale Komponente, die Besuche, Gegeneinladungen und das temporäre Zusammenleben auch als Medien der Selbstdarstellung benutzt wurden. Das Sampling mit künstlerischen Formen auf Partys, Ausstellungen, die Festen glichen und bei denen die Vergnügungsinfrastruktur auch gleich mit als Kunst inszeniert werden konnte, wurden auch als bewusst gestaltete ästhetische Oberfläche, als Form gedacht und umgesetzt. Diese Bewegung konnte teilweise in institutionelle Formen einfließen, die der Entwicklungsdynamik der 80er-Jahre zu verdanken waren. In Österreich schuf die Tätigkeit der Bundeskunstkuratoren, die von 1991 bis 1999 jeweils in einem Zeitraum von zwei Jahren über einen Betrag von damals 30 Millionen Schilling frei verfügen konnten, eine ideale Ausgangslage für ein breit gefächertes soziales und künstlerisches Experimentierfeld. Darin wurden die unterschiedlichsten

künstlerischen und intellektuellen Ansprüche Form, wurden Genre Grenzen (zwischen originär künstlerischen Aktivitäten und Film, Theater, Wissenschaft und Literatur ...) ausgedehnt und überschritten, wurden nicht nur KünstlerInnen sondern auch TheoretikerInnen und KuratorInnen als Teile des Produktionszusammenhangs „Kunst“ gefördert. Die Vielzahl der freien Kunstprojekte und die zuvor dargestellte Dynamik fanden auch auf europäischer Ebene eine Form der Institutionalisierung. Mit der „Manifesta“ wurde ein Ausstellungstypus entwickelt und etabliert, der auf lokale Szenen und junge KünstlerInnen hin ausgerichtet ist. Im Rhythmus von zwei Jahren hat ein Team von jungen KuratorInnen die Aufgabe, aktuellen Trends nachzuspüren, inhaltliche Schwerpunkte zu setzen und in einer Ausstellung zu präsentieren.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass im Verlauf der 90er Jahre spezifische kulturelle Produktionskontexte erprobt und gefestigt werden konnten, die maßgeblich durch die Eigenaktivität einer jungen Generation von KünstlerInnen und KuratorInnen geprägt wurden. Innerhalb dieses teilautonomen Bereiches des Kunstfeldes wurden die Rollenkonzepte der KünstlerInnen, KuratorInnen und TheoretikerInnen neu dimensioniert, die Kunst selbst als arbeitsteiliger Prozess thematisiert und mit der Form der Ausstellung experimentiert. Dieser Prozess schuf neue Identitätsangebote für die ProduzentInnen und den Eigenwert einer Kunstpraxis, der nicht nur auf die Ideale eines internationalen Kunstmarktes hin ausgerichtet ist. Das institutionelle Gefüge von Kunstvereinen, Kunsthallen, Kunstinitiativen, temporären Ausstellungsorten, Biennalen und Symposien bot Kontinuität und ermöglichte einen international funktionierenden Austausch. Diese parallele Ebene zum marktgeprägten Kunstgeschehen hat zahlreiche Anschlussstellen zu anderen dynamischen Bereichen der kulturellen Produktion. Das Produkt Kunst, das in diesen Produktionskontexten erzeugt wird besteht nicht nur aus Kunstwerken. Auch die Diskussionszusammenhänge, Texte und Kataloge, die soziale Aktivierung des lokalen Besucherumfeldes, Kontroversen und Lobpreisungen in den Medien, der Kontakt zu KuratorInnen und KünstlerkollegInnen ..., sind Leistungen, die in diesen Zonen von Intensitäten erarbeitet wurden und weiterhin erarbeitet werden.

In Steyr entstand mit der Kunstinitiative ein Knotenpunkt in diesem Netzwerk dezentraler Kunstorte. Die Lage abseits der Kunstmetropolen mit ihren teilweise unüberschaubaren kulturellen Angeboten war für die inhaltliche Arbeit in Steyr und – paradoxer Weise (?) – auch für die internationale Wahrnehmung in Fachkreisen ein Vorteil. Die Zentren waren sowieso von den dominierenden Institutionen besetzt und die Leistungen dieses kulturellen Produktionsbereiches waren vielfach absehbar. Spannend und herausfordernd gestalteten sich die wildwuchernden Aktivitäten einer beweglichen Szene, deren Innovationskraft nach und nach auch für die etablierten Kräfte von Interesse wurde. Entlegene Kunstorte sowie die Arbeit von jungen KünstlerInnen und KuratorInnen rückten in das Blickfeld einer größeren Kunstöffentlichkeit und auch die herkömmlichen Werthierarchien gerieten dadurch in Bewegung.

Was aber die Arbeit von Kunstinitiativen wie jene in Steyr, neben der Aufwertung der Peripherie und der Etablierung entsprechender Arbeitskontexte mit bewirkt hat, war die Neudimensionierung künstlerischer Arbeit. Sie hat das eigene Selbstverständnis der KünstlerInnen und Wahrnehmungsweisen des Kunstpublikums mit verändert. Ein nicht unwesentliches Nebenprodukt war dabei die Bildung kultureller Kompetenz für all jene, die ihre eigene Zeitgenossenschaft und zeitgenössische Kunst gemeinsam denken und ein Interesse an der Erhaltung der Vielfalt künstlerischer Aktivitäten haben.

Diese Vielfalt ist nicht nur auf die individuellen künstlerischen Arbeiten bezogen sondern strukturell als komplementärer Entwicklungsprozess gegen die gleichrichtenden Marktkräfte und die Themenkonjunkturen des dominierenden Ausstellungsbetriebes gedacht. Die lokal vernetzten Produktionsorte, wie beispielsweise jener in Steyr, schufen eine strukturelle Vielfalt und ein entsprechendes Veränderungspotenzial, die beide essenzielle Ressourcen in unseren Gesellschaften darstellen.