

Jovita Pristovšek

Urbani likovni projekti skozi teoretično optiko sprememb prostora

[Praznine : glasilo za arhitekturo, umetnost in bivanjsko kulturo. ISSN 2232-4216. - \[Št.\] 9 \(2015\), str. 22-27](#)

Postavljena pred težko nalogo refleksije desetletja Urbanih Likovnih Projektov (projekta, ki je v teku od leta 2004) sem se odločila stvar zagrabit na način aktualizacije koncepta prostora. V nadaljevanju bom vzpostavila grobo genealogijo koncepta prostora, kot se kaže v zadnjih nekaj desetletjih, a začela bom neposredno z devetdesetimi leti dvajsetega stoletja, saj je to čas nastajanja Metelkove, po padcu berlinskega zidu pa smo tudi v svetovnem kontekstu priče tektonskih sprememb. Ob koncu bom namesto zaključka storila obrat k sedemdesetim, k času, ko se po Henri Levebvr in njegovi produkciji prostora, pojavijo izjemno pertinentne študije – še zlasti izpod peresa Michela Foucaulta. Prostor, kot bomo pokazali, in še posebej mesto Metelkove znotraj njega ter nenazadnje celotna relacija med umetnostjo in javnim/privatnim prostorom sloni na in pade z odnosom do oblasti, z odnosom do zaprtega/odprtega prostora, javnega/sprivatiziranega prostora, ter odnosom do države in njenih državljanov/nedržavljanov, umetnikov/kulturnikov/delavcev.

Leta 1998 Rosalyn Deutsche, njujorska umetnostna zgodovinarica in kritičarka, v besedilu z zgovornim naslovom *The Question of Public space (Vprašanje javnega prostora)* skozi genealoški pristop k problemu javnega (prostora in umetnosti), skuša pokazati, kako je pomen javnega nenehno pogojen in oblikovan na podlagi bojev, ter zapiše, da se tekom 80. let prejšnjega stoletja diskurz o javnem, kaže kot mesto vpeljave pojmov kot so »odprtost«, »dostopnost«, »participacija«, »vključevanje«, skladno s tem pa tudi pojma »demokracije« in »egalitarianizma«¹. Kot pokaže, vsi ti tako imenovani »demokratični« postopki vpeljave in uporabe pojmov kot so »udeležba skupnosti«, »integracija umetniških del v javni prostor«, »kakovost (urbanega) življenjskega okolja« itn. samoumevno predpostavljajo, da je naloga demokracije pomiriti ne pa ohraniti konflikt, ki se odvija okrog pomena prve. Takrat vse bolj razširjene debate o javnem prostoru in javni umetnosti (v arhitekturi,

¹ Rosalyn Deutsche, »The Question of "Public Space"« (1998), nepaginirano.

umetnosti, urbanih študijah) v kontekstu zahodnega sveta tako sovpadajo in so koekstenzivne s tedanjim vse bolj obširnim izbruhom debat o pomenu demokracije znotraj novih družbenih gibanj, politične filozofije, pravnih študij, množičnih medijev in množične kulture, izobraževalne teorije itn. Vsakršen diskurz o javni umetnosti, pravi, je hkrati že politično mesto in boj tako za kategorijo demokracije kot političnega.²

Ti diskurzi o javni umetnosti, opaža Deutsche, so se od 80. let dalje zaostri, čemur je botrovala globalna prostorska restrukturacija mest (in posledična gentrifikacija), ki je olajšala prihod novim kapitalističnim razmerjem zatiranja in izkoriščanja ter preobrazila mesta v skladu z interesi državnega nadzora in privatnega profita.³ Del (dominantne) javne umetnosti (v ZDA), ki je pomen javnega prostora zavil v konzervativne definicije, je s sodelovanjem pri rekonstrukciji prostorov izvedel politično funkcijo: legitimiral je prostorske preureditve ter pomagal zatreti družbene konflikte, ki so dejansko ustvarjali nove urbane prostore.⁴ Kot poudarja Deutsche, je tekom 90. let del kritikov in umetnikov, nezadovoljnih z omenjeno vlogo javne umetnosti ter zavezanih umetnosti kot kritični družbeni praksi, stremel k ideji javnega prostora kot domene politike, svoj dragoceni vir pa črpal v historični kategoriji javne sfere Jürgena Habermasa, da bi pojem javne umetnosti redefiniral kot »instrument, ki konstituira javno prek vključevanja ljudi v politično razpravo ali prek vstopanja v politični boj ... In z vpeljavo koncepta javne sfere je opomin na ustvarjanje umetnosti kot javne postal zahteva po politizaciji umetnosti.«⁵ »Vsako mesto [prizorišče, prostor]«, še doda Deutsche, »ima potencial, da se preobrazi v javni prostor«⁶.

Tekom tega razvoja diskurza o javni umetnosti pa je – tako detektira Deutsche konec 90. let – zbledel poudarek na ključnem elementu: »prostoru«, ki je povratno predpostavljen bodisi kot fizična entiteta bodisi kot družbeni prostor v kolikor predstavlja »zabojnik družbenih procesov ali materialni izraz družbenoekonomskih razmerij«⁷; v obeh primerih gre namreč za idejo prostora kot objektivnega polja, ki naj bi bilo dozdevno neodvisno od vsakršne diskurzivne intervencije. Deutschejeva v

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. Opomba v oglatem oklepaju je naša.

⁷ Ibid.

nameri denaturalizacije pojma javnega prostora v svoji analizi in kritiki postopkov, s katerimi je demokratični koncept »javnega prostora« mobiliziran v avtoritarni smeri, vključno s politično neproduktivnimi rigidnimi delitvami zasebnega/javnega, notranjega/zunanjega, institucionalnega/neinstitucionalnega, dejanskega/nerealnega itn., razvije idejo (javnega) prostora, ki se opira na Martin Heideggerjevo definicijo prostora – podano v eseju iz leta 1954 »Building Dwelling Thinking«. Heideggerjeva ideja prostora, poudarja Deutschejeva, namreč naglašuje konstruirano naravo samega prostora, prostora kot učinka označevanja meja, ki ne predstavljajo limite pač pa šele pripravljajo prostor za rojstvo nečesa novega.⁸ Po njenem mnenju nam tovrstno pojmovanje prostora omogoča opustitev rigidnih nasprotij med fizičnimi družbeni prostori in diskurzi ali reprezentacijami saj se prostor v tem smislu ne kaže več kot entiteta marveč kot razmerje.

Prostoru je torej lastna politična narava, kajti označevanje meja predpostavlja izključitev nečesa izven njega.⁹ In če se meje in izključevanje kažejo kot konstitutivni elementi prostora, slednji potemtakem ne obstaja brez nasilja, tako kot ni nasilja, ki ne bi bilo prostorsko¹⁰ – kar pa implicira, da je prostor istočasno »krhek...[k]ajti dojemanje koherentnega, zaprtega prostora je neločljivo od slutnje tega, kar ogroža ta prostor - tega kar skuša izključiti, pa ne more, saj je izključitev konstitutivna«¹¹.

Vpis konflikta znotraj samega prostora torej konstituira to, s čimer mislimo »prostor kot političen«.¹² Ta pot »deabsolutizacije« prostora, »izpraznitev koncepta prostora vseh ideologij in opustitev mesta [*city*] kot ahistoričnega znanstvenega objekta«¹³, pravi katalonski teoretik Santiago López Petit (ki ga je v slovenski prostor leta 2009 vpeljala Marina Gržinić), je odprla pot prostoru kot »temelju in prinašalcu sil za družbene spremembe«¹⁴ ob tem pa se je naslanjala na Henri Lefebvrov prispevek, ki je videl urbane prostore kot potencialno emancipirajoče.¹⁵ Odpori in boji, pove Petit,

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Mark Wigley v Rosalyn Deutsche, »The Question of "Public Space"«.

¹¹ Rosalyn Deutsche, »The Question of "Public Space"«.

¹² Santiago López Petit, »Public Space or Spaces of Anonymity. The City and Anonymity«, <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/en/page6ad2.html?id=23&ui=416#>, (29.9. 2015), nepaginirano.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

so vzniknili iz prostora, delovali na sam prostor in hkrati prostor odprli.¹⁶

Danes - pravi Petit leta 2010 v kratkem besedilu naslovljenem »Public Space or Spaces of Anonymity. The City and Anonymity«, – izjavljanja, da je prostor političen, ne presenečajo več. Še več, izjava, da je prostor političen, je postala problematična, z njo vred pa tudi boji znotraj pravnega okvirja (ki bi jih lahko povzeli v sloganu »da so pravice in državljanstvo osvojeni v okviru javnega prostora«).¹⁷ V javnem prostoru, ki danes predstavlja stičišče ekonomskih, urbanističnih in komunikativnih procesov, ki oblikujejo skupno(st), se več kot očitno odvija redukcija socialnih komponent, a teh procesov po Petitu ne moremo več artikulirati v okvirih krize javnega prostora v kontekstu privatizacije, merkantilizacije, gentrifikacije, potrošniškega individualizma in negotovosti, saj te oznake ne zadoščajo več za artikulacijo korenitih simbolnih in materialnih sprememb, ki jih poganja neoliberalizem. Petit je mnenja, da moramo zapustiti sfero družbenih znanosti, saj je lahko politična nevtralizacija javnega prostora percipirana le z vidika političnega stališča, le na podlagi politične hipoteze. To politično hipotezo (ter hkrati tudi zgodovinsko in filozofsko) Petit artikulira kot »veliko transformacijo«, ki predstavlja dejstvo, da v globalni dobi kapitalizem in realnost sovpadata, da ne obstaja več nobenega *zunaj*, hkrati pa predstavlja procese od sedemdesetih let dalje povzetih z oznako neoliberalizma.¹⁸ Ta teza nam po mnenju Petita omogoča razumeti politično nevtralizacijo javnega prostora kot neposredno posledico spremembe v sami realnosti. »V globalni dobi obstaja le ena realnost saj sovpada s kapitalizmom«¹⁹, vendar je hkrati tudi plodovito nejasna, nerazložna, meglena, kot taka pa predstavlja »multi-realnost«²⁰. Ta realnost je depolitizirajoča iz dveh razlogov: »ker kot multi-realnost uporablja nered, motnjo kot dejavnik reda, in to počne – kar je novost – z množenjem svojih dimenzij«²¹ ter zaradi zaprtja realnosti, ki ji omogoča, da se predstavlja taka kot je, v vsej svoji očitnosti. »[P]olitična nevtralizacija javnega prostora se kaže kot učinek samo-depolitizirajoče narave globalne realnosti. Na kratko, javni prostor sam po sebi ni več politični prostor, ker je

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. Kjučen moment te tako imenovane »velike transformacije« Petit v svoji knjigi *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad* (Madrid 2009) opredeli kot poraz delavskega gibanja, uničenje delavskega razreda kot političnega subjekta.

¹⁹ Santiago López Petit, »Public Space or Spaces of Anonymity. The City and Anonymity«.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

realnost sama post-politična²²; pri čemer s terminom post-politična meri na mirovalno fazo »družbene transformacije s pristno željo po spremembi«²³.

Za strnjen oris procesa nevtralizacije javnega prostora, Petit predlaga frazo, »izguba prostega pretoka besed«, prostega pretoka besed, ki je nekdanj prežemal rojstvo ideje javnega prostora in se postavljaj nasproti pravici Enega, ki je vse dotlej odločal o usodi Mnogih.²⁴ Ta prosti pretok besed je danes »ugrabljen« s strani tavitološke besede »realnost je realnost«.²⁵ V iskanju odgovora na vprašanje, kaj javni prostor danes je, se Petit nasloni na svoji dve knjigi *El Estado Guerra* (2003) in *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad* (2009) v katerih artikulira koncept vojne države, sam pojem demokracije pa kot konstrukt vojne države in post-modernega fašizma. Petit pove naslednje: »javni prostor je izginil in bil zamenjan z mešanico supermarketa in (ob)mejnega prostora. Potrošnja in nadzor, ali natančneje, *post-moderni fašizem* in *vojna država*. Prvi temelječ na dejanskem upravljanju avtonomije; slednji na transformaciji politike v vojno. [...] Če je demokracija specifičen način s katerim sta strukturirana post-moderni fašizem in vojna država, je javni prostor njuna prostorska upodobitev«²⁶. V tem kontekstu, Petit predlaga korak naprej od 'demokracije' k 'demokratičnemu': »javni prostor, ki dejansko obstaja, je

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. Rojstvo javnega prostora sovpada z buržoazno politično revolucijo 18. st.. Demokracija in javni prostor vznikneta, ko je opuščena ideja o enotni, hierarhično organizirani družbi (eksistenca figure kralja je bila utemeljena v božji volji, kralj pa je bil kot tak izvor zakonov, oblasti in pravice). Z demokratično invencijo se državna oblast razveže zunanjega vira, ki predstavlja brezpogojni izvor družbene enotnosti, sama oblast pa sedaj izvira iz ljudstva, vendar ne pripada nikomur. »Oblast je v demokratičnem momentu povezana s tem, kar [Claude] Lefort imenuje 'podoba praznega prostora'.« Rosalyn Deutsche, »The Question of "Public Space"«, 1998, nepaginirano.

https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche_-the-question-of-_public-space_.pdf, dostopano 21. 9. 2015) Invencija javnega prostora je invencija družbenega prostora »kjer sta, v odsotnosti temelja, pomen in enotnost družbe pogajana, konstituirana in tvegana.« (Ibid.)

Javnemu prostoru je tako inherentna legitimnost boja za legitimno in nelegitimno. Boj se prične Z Deklaracijo človekovih pravic, bistvo pravic pa mora biti šele izrečeno, saj so v tem procesu tudi same pravice relocirane iz transcendentnega, brezpogojnega vira v politično sfero (družbe). (Ibid.)

²⁵ Santiago López Petit, »Public Space or Spaces of Anonymity. The City and Anonymity«.

²⁶ Ibid. *Vojno državo* in *post-moderni fašizem* po Petitu povezuje demokracija kot mehanizem globalnega kapitalizma. Petit v tem kontekstu argumentira, da demokracija v globalni dobi preneha biti vladna oblika zato, da postane oblika države. Demokracija tako spremeni svoj status, kar pomeni, da se prelevi v demokratično državo. Santiago López Petit, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad* (Madrid 2009); »What if we refuse to be citizens?

A Manifesto for Vacating Civic Order«, http://www.borderlands.net.au/vol10no3_2011/lopez-petit_refuse.pdf, (29. 9. 2015). Za velik korak naprej v (re)artikulaciji Petitovih konceptov vzdolž artikulacije radikalizacije biopolitičnih (in biokapitalističnih procesov) v nekropolitične (in nekrokapitalistične) glej Marina Gržinić »Capital, Repetition«, Reartikulacija št. 8, 2009, str. 3-4; »From biopolitics to Necropolitics and the Institution of Contemporary Art«, *Pavilion #14*, Bucharest 2010, str. 9-93.

demokratičen, in javni prostor, v kolikor je demokratičen, nima več nobenega opravka s političnim prostorom«²⁷. To 'demokratično', kot argumentira Petit, bazira na dialogu in toleranci, kar nas vodi k predpostavki horizontalnosti, kajti razlika predstavlja zgolj razliko v mnenju, v kolikor se strinjamo z nespornim demokratičnim okvirjem; javni prostor postane prostor osebnih izbir.²⁸ (Predpona) 'demokratični' evakuira konflikt iz javnega prostora, ga politično nevtralizira. »Ljudje lahko samo govorijo – to je, izražajo svoja mnenja v nedogled. Besede ne dosežejo nikogar; ne škodijo realnosti. [...] Poskus nasprotovanja imperiju 'demokratičnega' s kulturo ali 'državljskim javnim prostorom' je obsojen na neuspeh, ker sta oba, kultura in državljan, bistveni figuri samega njegovega delovanja.«²⁹

Petit v obravnavanem besedilu ob koncu predlaga zamenjavo triade *državljanstvo-javni prostor-mesto kot osnova za demokratično politiko* s triado *skupno notranje življenje-moč anonimnosti-prostori anonimnosti* (s slednjimi označuje črne luknje v javnem prostoru, ki jih oblast ne more doseči), s triado, ki je pokazala disfunkcionalnost prve in same limite bojev znotraj pravnega okvirja. »Barbari so ti, ki odpro prostor anonimnosti in zmotijo globalno mobilizacijo, ki ji rečemo življenje. Z ognjem, s tišino, z radikalnimi gestami, ki bodo šele izumljene. [...] Barbari niso ne znotraj ne zunaj« marveč povsod, moč anonimnosti pa »spodkoplje samo idejo politike: politika postane kritika politike.«³⁰

Primer Metelkova

Vsaka rekonfiguracija teritorija, (re)artikulacija »prostora« zahteva boj. Najbolj očiten boj za re/artikulacijo »prostora« je v osemdesetih letih v slovenskem prostoru, kot navaja Gržiničeva leta 2005 v besedilu »O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminacijo«, bila ljubljanska alternativna kultura, ki je bila »podvržena strogi politični in ekonomski cenzuri...talka političnega prostora, odrezana od vsakršnega civilnodružbenega prostora« in ki »kljub svojemu ključnemu pomenu v oblikovanju tedanje civilne družbe, kljub svoji podpori in omogočanju, da so prišle na površje številne skrajno marginalizirane seksualne, politične in kulturne manjšine, ni bila

²⁷ Santiago López Petit, »Public Space or Spaces of Anonymity. The City and Anonymity«.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

deležna resne obravnave«³¹. »Osemdeseta leta«, nadalje poudari Gržiničeva, »označujejo rojstvo politične umetnosti v Sloveniji – ne po vsebini, temveč zaradi vznika političnega subjekta na področju sodobne umetnosti, znotraj undergrounda. Pri tem gre za veliko razliko z obdobjem sedemdesetih let in prej, ko je bila v slovenskem kulturnem prostoru prisotna formalistična umetnost. Drugačnost, ki si jo je politični subjekt osemdesetih zastavil kot neko tretjo pot, je naletela na takšen odpor, na tolikšne težave v smislu reinterpretacije ravno zato, ker je dejansko posegla v formalistično izpraznjeno tradicijo, ki je prevladovala do začetka osemdesetih let. Ključno spoznanje politizacije in oblikovanja politične umetnosti na Slovenskem torej je, da je šlo vseskozi za politiko subjektivizacije, za produkcijo novih subjektov, za vprašanje o subjektu, ki bo odprl drugačno pot v določenem prostoru. In to vprašanje je aktualno še danes«³².

V tej genealogiji »zareze v prostor« s strani alternativne produkcije na Slovenskem, ključno mesto (poleg Galerije ŠKUC, Galerije Kapelica itn.) zaseda »prostor« Metelkove, ki je vse do izbruha desetdnevne vojne za Slovenijo (junija/julija) 1991 leta še imela status vojaškega kompleksa v katerem je imelo sedež poveljstvo jugoslovanske armade. Slednja se je z Metelkove umaknila septembra 1991, po tem, ko so tako kot drugim vojašnicam JLA v Sloveniji odklopili vodo in elektriko. Po navedbah Bratka Bibiča je imel »prostor« Metelkove v začetni fazi status pilotskega projekta konverzije v »demilitarizirano cono« in »sociokulturni excenter« v okviru pobud za postopno demilitarizacijo Slovenije ob koncu 80. in začetku 90. let, kar je sovpadalo s procesom demilitarizacije kot neposredne posledice konca hladne vojne na obeh straneh že padlega Berlinskega zidu (pa tudi s političnimi prizadevanji za odpravo vseh vojaških aparatov v družbi in mednarodnih odnosih v globalnem merilu).³³ Po preklicanem dogovoru z novo generacijo underground hard-core pank aktivistov, neodvisnih in alternativnih umetniških in aktivističnih skupin³⁴ o legalnem prevzemu prostorov Metelkove in odločitvi ljubljanske mestne oblasti, da poruši zapuščen vojaški kompleks, se leta 1993 dogodi zasedba Metelkove, tako s strani

³¹ Marina Gržinič »O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminacijo« *Filozofski vestnik* Let. XXVI, št. 3, 2005, str. 118.

³² Marina Gržinič »O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminacijo« *Filozofski vestnik* Let. XXVI, št. 3, 2005, str. 118.

³³ Bibič Bratko. *Hrup z Metelkove. Tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*, Ljubljana, Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije, zbirka Politike, 2003, str. 10.

³⁴ Mreža za Metelkovo je pred tem že imela pripravljen celosten koncept vključno z organizacijskim in infrastrukturnim programom delovanja; priprave so potekale že vse od leta 1988.

Mreže za Metelkovo kot s strani zasednikov, ki s procesom MzM ni bila povezana. V bran 'zaskvotanemu' prostoru se samo v prvih dvanajstih dneh odvije »kar šestnajst koncertov, enajst gledaliških predstav, sedem okroglih miz, trije pesniški večeri in razstave več kot petdesetih likovnikov«³⁵, varovanje, kot navaja Nikolai Jeffs, pa je potekalo tudi prek prepovedi vnosa alkohola, zaprtega vstopa na Metelkovo po deseti uri zvečer, deloma tudi zaradi napol porušene Metelkove³⁶. Še istega leta mesto Ljubljana Metelkovec izklopi vodo in elektriko. Izklopu sledijo nenehne grožnje z rušenjem, ki pa jih, z besedami Gržiničeve, »zanikani državljani«³⁷ Metelkove kontinuirano branijo bodisi z rekonstrukcijami objektov, z umetniškimi in umetniško/funkcionalnimi intervencijami v prostor in arhitekturo, bodisi z delavnicami, in izvedbo večpodročnega ne/načrtovanega programa. Bibič omenja, da je za obdobje po zasedbi pa do izteka 90. let »značilna izrazito točkovna, fluktuacioidna, večkrat kot ne tudi zaostreno konfliktna in kaotična dinamika prostorskega, kulturnega, umetniškega, socialnega, (sub)političnega dogajanja na tem območju in v povezavi z njim. Kontinuiteto večpodročnih živih programskih dejavnosti *in situ* je na način spontanega, tako ali drugače kontingentnega predajanja štafetnih palic ohranjala predvsem izmenična vztrajnost akterjev Gala Hale, Channel Zero, Mizzart (Pešci), gejevske, lezbične in feministične scene, YHD (Lovci) ..., v prostorsko funkcionalnem in arhitekturnem pogledu pa kontinuiran proces konverzije vojaškega zapora v mladinski hotel (Odprti krog – Sestava) ter javno-umetnostne, simbolno in tudi politično nabite likovne intervencije v stavbo Hlev in na Trgu brez zgodovinskega spomina (Galerija Alkatraz, 1996–1998–2001)«³⁸. Slednje intervencije in hkrati urejanje pročelij in predverij stavb, skrb za dvorišči in ostale uporabno/umetniške komponente prostora Metelkove, sicer pa prispevek k »celostni« a hkrati nenehno spreminjajoči se, »reciklirajoči se« podobi njenega »prostora«, samoiniciativno in kontinuirano poteka že vse od zasedbe dalje (in njej v bran) ter se nadaljuje v okviru Urbanih likovnih projektov, ki so nastali na pobudo

³⁵ Saša Nabergoj, »Gesamtkunstwerk Metelkova Mesto«, Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, XL, št. 253, Ljubljana, Študentska založba, 2013, str. 30. Besedilo je slikovit popis dogajanja na Metelkovi kot »projektu v procesu« vse od njegovih prvih zametkov.

³⁶ Nikolai Jeffs v: Andrej Pavličič, »Metelkova – Plašč brez telesa ali telo brez plašča? Intervju: Nikolai Jeffs in Miha Zadnikar«, Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, XL, št. 253, Ljubljana, Študentska založba, 2013, str. 220.

³⁷ Marina Gržinić »O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminacijo«, str. 120.

³⁸ Bratko Bibič, »Improvizacije na temo 93/13. Orientiranje prekerne glasbenika v novem svetovnem redu«, Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, XL, št. 253, Ljubljana, Študentska založba, 2013, str. 181-182.

umetnikov/rokodelcev, da se leta 2004 odzovejo vabilu organizatorja, Kulturno umetniškega društva Mreža.³⁹

V tej genalogiji »prostora« Metelkove ne bodejo v oči le grožnje z rušenjem, odklopi elektrike in vode, marveč nenehni pritiski procesa institucionalizacije in muzealizacije Metelkove, ki gredo vzdolž s kanibalistično matrico kapitalizma, ki se bo, kot pravi Gržinić, po potrebi prelevila v inventivno, celo socialno, da bi požrla vse in vsakogar⁴⁰, »[s]odobni kapitalizem», pravi, »je v tem vrelcu 'svobodne' inventivne moči in neusahljive umetniške ustvarjalnosti odkril deviško bogastvo, nedotaknjen vir vrednosti, ki ga velja izkoristiti«⁴¹.

Najzgovornejše premike v dogajanju na Metelkovi (s katerimi sovpadajo tudi intervencije v »prostor«) je v tem kontekstu možno opisati s tem, kar Gržinićeva v referenci na Suely Rolnik imenuje za »processe razlašanja in izčrpanosti, abstrakcije in evakuacije, ki potekajo v sodobni umetnosti in kulturi«⁴²; »ugrabljena ustvarjalnost«, pravi, je »natanko to, kar se je dogajalo v slovenskem 'undergroundu' ali 'alternativnem gibanju' v osemdesetih letih dvajsetega stoletja. To gibanje je bilo dobesedno ugrabljeno, postalo je talec. Na prostost so ga spustili šele, ko je bilo že simbolno mrtvo, ko so ga povzele interpretacije ter ga izolirala akademska pisanja in teoretska 'ne-pisanja', kakršna so se pojavila na začetku devetdesetih let in nastajajo še danes.«⁴³

Gržinićeva v tej genealogiji ločitve umetnosti od odpora ne izpostavi le evakuacije in izolacije, marveč dvojno ugrabitev alternativnih praks na Slovenskem. Prva predstavlja razglasitev Ljubljane kot gostiteljice Evropskega meseca kulture za leto 1997 »natanko zato, ker je v osemdesetih in na začetku devetdesetih slovela po neinstitucionalnih strategijah, pretežno zasnovanih, izpeljanih in organiziranih znotraj alternativnih in – pozneje – neodvisnih prostorov«⁴⁴ (neodvisna scena je kljub temu dejstvu ostala brez infrastrukturnega vlaganja in močnega programa). Saša Nabergoj

³⁹ »Vodič po Urbanih likovnih projektih 2004-2011. Avtonomni kulturni center Metelkova mesto«, <http://kudmreza.org/ulp/slo/mapinteractive.html> (30.9. 2015)

⁴⁰ Marina Gržinić »O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminacijo«, str. 115.

⁴¹ Ibid., str. 116.

⁴² Ibid., str. 118.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., str. 119.

pa navaja, da se je vzporedno z Evropskim mesecem kulture, v okviru Parafestivala, ki je bil njegov del, zgodila »prva večplastna organizirana akcija umetniške intervencije na severni fasadi Hleva«⁴⁵, ki je predstavljala zaščito ogroženih pročelij z umetniškimi mozaiki, ob tem pa v opombi doda, da je strokovni program, sredi priprav, prevzela ljubljanska mestna politika, ki je istočasno z oddobritvijo finančnih sredstev programu Parafestivala, obenem Metelkovi grozila z rušenjem.⁴⁶

Druga tako imenovana ugrabitev, kot navaja Gržiničeva, se dogodi leta 2000 z Manifesto 3, katere naročniki so bili, slovenska država, vlada in ministrstvo za kulturo skupaj z vodilnimi umetniškimi, kulturnimi in menedžerskimi institucijami v Ljubljani – navkljub dejstvu, da je bila Manifesta razglašena za transnacionalno in globalno umetniško vizijo – in ki je »na mednarodni ravni legitimirala moč glavnih nacionalnih umetniških in kulturnih ustanov v Ljubljani«⁴⁷; izven projekta pa so ponovno izpadle vodilne neodvisne ustanove (Galerija Škuc, Metelkova, Galerija Kapelica), vse »ključne pri oblikovanju paradigme sodobne politične umetnosti in nove medijske produkcije v Sloveniji«⁴⁸.

Da je bila ta genealogija ločitve odpora, o kateri piše Gržiničeva, učinkovita, lahko razberemo iz konteksta besedila Nabergoje, na mestu kjer omenja, da je leta 2002 Aleksander Bassin, takratni kustos bienala v Sao Paulu, (takrat že) Metelkovo Mesto izbral kot prispevek Slovenije. Bassin je za temo bienala (ikonografije metropol) reinsceniral Metelkovo v formi povečanih črno-belih fotografij, ki so pokrivalo prostor, Andrej Morovič in Goran Medjugorac pa sta prodala vse delnice Mesta.⁴⁹

Ne preseneča torej dejstvo, da Bibič omenja tendence do »pokritja celote območja Metelkove z enim njegovih (reprezentativnih) delov«⁵⁰, ki jih s svojim imenom evocira Muzej Sodobne umetnosti Metelkova, ob tem pa navaja še nekakšno instalacijo, postavljeno ob odprtju 7. trienala sodobne umetnosti v Sloveniji – U3, uprizarjajočo »zgodovino, proces konstrukcije celotne Metelkove, začeni z Metelkovo mestom, kot zgodovino, ki se sklene in pride do svojega teleološkega

⁴⁵ Saša Nabergoj, »Gesamtkunstwerk Metelkova Mesto«, str. 35.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Marina Gržinič »O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminacijo«, str. 119.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Saša Nabergoj, »Gesamtkunstwerk Metelkova Mesto«, str. 37.

⁵⁰ Bratko Bibič, »Improvizacije na temo 93/13. Orientiranje prekerne glasbenika v novem svetovnem redu«, str. 187.

pojma (še) z rojstvom muzeja iz sodobne umetnosti na Metelkovi«⁵¹. Oba momenta interpretira bodisi kot »poskus vzpostavitve nekakšne mehke hegemonije in nemara dobronameren poskus prispevka +MSUM k (večji, splošni) legitimnosti Metelkove kot v celoti kulturnega, še bolj poudarjeno: sodobno-umetniškega območja, in ne samo razvpito alternativnega ali subkulturnega« skozi zajetje Metelkove kot *živega muzeja* »anarhopank, anarhistične, alterglobalistične, freejazzovske, noise, gejevske in lezbične ter hendikepirane alter- in subkulture ter (sub)politike« bodisi »kot poskus povezovanja sodobnoumetniških praks, kakršne uokvirja muzej, s praksami z območja Metelkove Mesta«⁵², v nameri morebitnega plodovitega sobivanja in sodelovanja med novo muzejsko ploščadjo ter Metelkovo mestom in kulturno četrtjo Tabor.⁵³ Metelkova bi naj bi bila, po besedah Bibiča, povabljena k sodelovanju na prožnostno usmerjeno razmišljujoč U3 s predstavitvijo svoje tradicije in zgodovine skupnosti, da bi obiskovalcem U3 ponudila uvid v »njeno organskost in načine, kako je preživela vsakič znova nastale težave in nasprotovanja«⁵⁴; sestanek Foruma AKC Metelkova mesto je vabilo sklepčno zavrnil, hkrati pa je dopuščal možnost individualnega sodelovanja posameznikov.⁵⁵

In tako se je vendarle dogodila izvedba vodenega ogleda Metelkovske umetniške produkcije kot križišče urbanega, kulturnega, alternativnega in vizualnega (intervencije v javnem prostoru, mozaiki, murali itn.), ki je predstavljala »uvodno dejanje v finale razstavnega in raziskovalnega projekta *Vmesna postaja*, ki ga je ekipa Sveta umetnosti (SCCA-Ljubljana) začela pripravljati leta 2012, v sodelovanju z Galerijo Alkatraz, umetniki/rokodelci AKC Metelkova mesto«⁵⁶; razstavno raziskovalni projekt *Vmesna postaja* je ob 19. obletnici Metelkove vzpostavil platformo za raziskovanje zgodovine metelkovske vizualne scene in trenutno

⁵¹ Ibid., str. 187. Bibič slikovito opiše instalacijo: »Na odprtju 7. trienala sodobne umetnosti v Sloveniji – U3 v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova 20. junija 2013, na katerem je SCCA (Studio 6 – projektna soba) sodelovala s projektom Liminale, je obiskovalce usmerjal z muzejske ploščadi pred stavbo muzeja v Studio 6 v stavbi Metelkova 6/8 napis projekta Liminale ter puščica, oba pa sta bila nalepljena na tla s samolepilnimi trakovi, ki se sicer uporabljajo pri transportnem pakiranju sodobnih muzejskih umetnin. Na njih je na svetli podlagi kontrastno in zgoščeno ponavljajoč do te mere izstopal grafični logotip +MSUM, da je bil neizogiben učinek prvega, spontanega branja tega usmernika ta, da tudi kraj, kamor nas vodi, vsaj začasno sodi v/pod Muzej sodobne umetnosti Metelkova«. Ibid.

⁵² Ibid., str. 187-188.

⁵³ Ibid., str. 188.

⁵⁴ Nataša Peteršin Bachelez v Bratko Bibič, »Improvizacije na temo 93/13. Orientiranje prekerne glasbenika v novem svetovnem redu«, str. 188.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., str. 189.

vizualno produkcijo AKC Metelkova mesto⁵⁷. Projekt se je zaključil s pregledno razstavo *Končna postaja* v Galeriji Alkatraz v septembru 2013 (na datum dvajsete obletnice zasedbe Metelkove) v okviru katere so bili s strani SCCA in Galerije Alkatraz izvedeni Odprti ateljeji, vodeni ogledi po ateljejih, ki uradno spadajo v sklop programa U3 v letu 2013.⁵⁸

...

Za zaključek naj podam pomembno digresijo, ki zadeva prav pomen prostora kot takega – prostora kot filozofske teme par excellence, kar odlično ponazori Foucaultova študija. Več kot očitno namreč postaja, da se problem in vprašanje »prostora« kažeta kot aktualna, še več, pereča.⁵⁹ Michel Foucault v intervjuju naslovljenem »Okoli oblasti« iz leta 1977, kot enega izmed razlogov, da so bili znotraj filozofskega diskurza problemi prostorov tako dolgo pogreznjeni v molk, navkljub sočasno porajajočemu se razvoju nove politike prostorov ob koncu 18. st., navaja »nova dognanja na področju teoretične in eksperimentalne fizike [ki so] filozofiji odvzela staro pravico, da govori o svetu, kozmosu, končnih in neskončnih prostorih. Ta dvojna investicija prostora, politično-tehnološka in znanstveno-praktična, je filozofijo zreducirala na problematiko časa. Tisto, o čemer mora filozof razmišljati po Kantu, je čas. Hegel, Bergson, Heidegger. S tem sovpade korelativno razvrednotenje prostora, ki se vpiše na stran razuma, analitičnega, mrtvega, fiksiranega, inertnega.«⁶⁰

⁵⁷ Vir: http://www.scca-ljubljana.si/news_12_58.htm. Do junija 2013 je bilo popisanih kar 130 intervencij v prostor. Za popis glej: <http://www.worldofart.org/aktualno/wp-content/uploads/2013/09/AKC-Metelkova-mesto-popis-zunanjih-intervencij.pdf> (30.9. 2015)

⁵⁸ Ibid., str 189.

⁵⁹ Jasen dokaz za to je tako imenovana »begunska kriza« in trpanje pribežnikov v begunske centre, azilne domove, začasne šotorske nastanitve, skratka, na *ne-kraje*, ki jih Evropa znotraj svojega prostora ustvarja na principu (otepanja in) izrinjanja tistih, ki jim ne najde mesta znotraj svojega reda razmerij, si pa lasti pravico, da drugačne *ne-kraje* (t.j. v kolonialni maniri prisvojene prostore prek vojaških, političnih in ekonomskih intervencij) še vedno vzpostavlja izven svojega geografskega prostora. Trenutna begunska kriza je odprla številne in mnoge med njimi brezplodne razprave na obeh straneh fronte o tem, kdo ima legitimno pravico vstopa v prostor (ki je ustvaril pogoje za krizo) in kdo ne (politični vs. ekonomski migrant), ob tem pa bolj ali manj ostaja spregledano a očitno dejstvo o solastništvu kapitala in oblasti, o katerem je bilo v slovenskem prostoru teorije mogoče brati že leta 2009, sočasno z izidom knjige Santiaga Lópeza Petita z naslovom *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad* (Madrid 2009), na katero se je v svojih številnih besedilih naslonila Marina Gržinić (glej »Capital, Repetition«, Reartikulacija št. 8, 2009, str. 3-4; »From biopolitics to Necropolitics and the Institution of Contemporary Art«, *Pavilion #14*, Bucharest 2010, str. 9-93; in druga besedila).

⁶⁰ Michel Foucault, »Okoli oblasti«, v: Michel Foucault, *Vednost-oblast-subjekt*, Krtina, Ljubljana 2008, str. 154-155. Opomba v oglatem oklepaju je naša.

Vse večjo relevantnost prostora (in položaja) Foucault uvodoma izpostavi že leta 1967 (sicer pa problem prostora spremlja dovršen del njegovega pisanja o prostoru diskurza, diskurzivnem prostoru, biopolitičnih dispozitivih⁶¹) skozi dokaj strnjeno različico zgodovine prostora v okviru predavanja »O drugih prostorih«⁶². Foucault v tem kontekstu omenja še ne docela realizirano praktično desakralizacijo prostora, ki bi razpustila binarnosti med »zasebnim in javnim prostorom, med družinskim in družbenim prostorom, med kulturnim in koristnim prostorom, med prostorom razvedrila in prostorom dela«⁶³. V besedilu, čigar objavo odobri šele leta 1984, tudi sam (v opoziciji z »notranjim« prostorom) opredeli dve obliki »zunanjih« prostorov, ki sta v povezavi z vsemi ostalimi a v protislovju z vsemi drugimi položaji; utopijo in heterotopijo.⁶⁴

Ti dve obliki prostora ilustrira skozi operacijo zrcala. »Zrcalo je [...] utopija, saj je to kraj brez kraja. V zrcalu se vidim tam, kjer nisem, v irealnem prostoru, ki se virtualno odpira za površino, sem tam zadaj, tam, kjer me ni, nekakšna senca, ki meni samemu daje mojo lastno vidnost, ki mi omogoča, da se gledam tam, kjer sem odsoten: utopija zrcala. Je pa to tudi heterotopija v tisti meri, v kateri zrcalo realno obstaja in kjer ima na mestu, ki ga zavzemam, neke vrste vzvratni učinek; zaradi zrcala odkrivam, da sem odsoten na mestu, na katerem sem, ker se vidim tam zadaj. Iz tega pogleda, ki se na neki način obrača k meni, iz ozadja tega virtualnega prostora, ki je na drugi strani ogledala, se vračam k sebi in znova začenjam obračati svoje oči k samemu sebi in se konstituirati tam, kjer sem«⁶⁵.

Heterotopije, pravi Foucault, domnevno obstajajo v vsaki kulturi, bodisi kot privilegirani, sveti ali prepovedani kraji (kolegij 19. st, vojaška služba za dečke), bodisi kot prostori deviantnosti (psihiatrične klinike, zapori, domovi za ostarele), vsaka med njimi pa ima natančno določeno delovanje, pri tem pa ima lahko različno obliko delovanja znotraj kulture v kateri se nahaja (npr. pokopališče). Foucaultova dvoumna (a plodna) ideja prostora – ideja heterotopije – se skozi niz šestih načel oz.

⁶¹ Za analizo prostora pri Foucaultu glej Sanja Stanić in Josip Pandžić »Prostor u djelu Michela Foucaulta«, *Soc. ekol. Zagreb*, Vol. 21 (2012.), No. 2, str 225-245.

⁶² Michel Foucault, »O drugih prostorih«, v: Michel Foucault, *Življenje in prakse svobode*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2007, str. 214-223.

⁶³ *Ibid.*, str. 216.

⁶⁴ *Ibid.*, str. 217.

⁶⁵ *Ibid.*, str. 217-218.

heterotopologijo vseskozi giblje okrog dejanskih, lokalizabilnih prostorov (dom za starostnike, zapor, klinika, bordel, kolonija, knjižnica, pokopališče, vlak, sejmišča itn.), pri čemer se te heterotopije kažejo kot »proti-položaji«, kot »neke vrste dejansko realizirane utopije, v katerih so realni položaji, vsi drugi realni položaji, ki jih je mogoče najti znotraj kulture, hkrati reprezentirani, spodbijani in sprevrnjeni, neke vrste kraji, ki so zunaj vseh krajev, čeprav so kljub temu dejansko lokalizabilni«. ⁶⁶ Na enem samem realnem prostoru lahko heterotopija vstric postavi več prostorov ali položajev, ki so sami na sebi nekompatibilni (gledališče, perzijski vrt); so najpogosteje vezane na razreze časa, na prelom tradicionalnega časa (pokopališče, knjižnice, muzeji); predpostavljajo nekakšen sistem »odpiranja in zapiranja, ki jih obenem izolira in jih dela prepustne« ⁶⁷, vstop v njih pa je bodisi vsiljen bodisi podvržen obredom in očiščenju; v odnosu do ostalega prostora imajo neko funkcijo-ustvarjanja prostora iluzije, ki razkriva vsak realni prostor, kot še bolj iluzoren (javna hiša), ali pa ustvarjajo drug realen prostor, prostor kompenzacije (kolonija). Prostor heterotopije, prostor heterogenosti, se kaže kot prostor (ali (ne-)prostor) ustvarjen za nekaj, čemur znotraj (normalizirajočega in homogenizirajočega) prostora neke kulture ne pripada lastno mesto.

Predstavlja prostor kamor so potisnjeni bodisi z obstoječim prostorom nekompatibilni elementi bodisi (materializacije) utopije, iluzije, refleksije danega reda, vira novega ali možnega. Gre za *drugi prostor*, prostor drugosti, prostor zunanosti (ali kot prostor notranje zunanosti ali kot prostor izven prostora), ki pa vedno ostaja v razmerju do te notranosti, ki ga vzpostavlja, t.j. do oblasti.

Razmerje prostora do oblasti in sama materialnost prostora s sistemom odpiranja/zapiranja le tega sta ključna pri problemu ohranitve odprtosti prostora, pri vprašanju tehnologije oblasti, ki bi omogočala (popolno) vidnost teles, stvari in resnic v prostoru. ⁶⁸ Oba problema (razmerje prostora do oblasti in sama materialnost prostora s sistemom odpiranja/zapiranja) sta predstavljala izziv še zlasti ob koncu 18. st., ko stopi v ospredje vprašanje ustrezne razporeditve prostora, ki bi – zamenjala do tedaj prevladujočo vlogo arhitekture v obliki manifestacije moči, Boga in Suverena

⁶⁶ Ibid., str. 217.

⁶⁷ Ibid., str. 221.

⁶⁸ Michel Foucault, »Oko oblasti«, v: Michel Foucault, Vednost-oblast-subjekt, Krtina, Ljubljana 2008, str. 151-152.

(kar se je odražalo skozi gradnjo cerkva in palač) in – ustrezala novim ekonomsko-političnim zahtevam.⁶⁹

V intervjuju »Oko oblasti«, Foucault pove, da »[o]blika oblasti, ki temelji na predpostavki mnenja, ne bo dopuščala področij teme«⁷⁰, ki zagrinja senčna področja družbe, ukinja »nerazsvetljene sobane v katerih se koti politična samovolja, kaprice monarhov, vraževernost, zarote duhovnikov in tiranov, epidemije in iluzije nevednosti«⁷¹. Buržoaziji je bilo jasno, da ji nova ustava in zakonodaja še ne zagotavlja hegemonije in da mora »iznajti novo tehnologijo učinkov oblasti, ki ji bo zagotovila prežemanje celega družbenega telesa tja do njegovih najmanjših delov.«⁷² Ideja projekta univerzalne vidnosti, ideja panoptikona Jeremyja Benthama, pravi Foucault, je bila s tega vidika obenem programska in utopična. Njegov projekt je vzbudil zanimanje, »ker je ponudil vsestransko uporabno formulo, formulo 'oblasti skozi transparentnost', podreditve z 'razsvetlitvijo'«, »prostor popolne vidnosti«⁷³, kot takemu pa naj bi projektu pripisovali celo humanitarni značaj.⁷⁴ Reformatorji 18. st., tako Foucault, so namreč (javno) mnenje dojemali kot neposredno zavest celega družbenega telesa ter verjeli, »da bo golo dejstvo, da so opazovani, ljudi pripravilo do krepostnega obnašanja«⁷⁵, ob tem pa poudari, da so »spregledali realne pogoje možnosti mnenja, medije, ki prenašajo mnenje, materialnost, zajeto v ekonomskih in oblastniških mehanizmih, ki zavzame obliko tiska in založništva ter kasneje kinematografije in televizije«⁷⁶. Panoptikon, dispozitiv nadzorovanja in kaznovanja, se je postopno delokaliziral in prežl celotno družbeno telo....

⁶⁹ Ibid., str. 151-154.

⁷⁰ Ibid., str. 159.

⁷¹ Ibid., 159.

⁷² Ibid., 161.

⁷³ Ibid., 159.

⁷⁴ Michelle Perrot v Michel Foucault, »Oko oblasti«, str. 158.

⁷⁵ Michel Foucault, »Oko oblasti«, str. 167.

⁷⁶ Ibid., str 168.