

Analiza umetniških politik Avtonomnega kulturnega centra Metelkova v odnosu do sodobne avtonomne umetnosti

Proces avtonomizacije sodobne umetnosti

Splošno je sprejeta ugotovitev, da se je sodobna umetnost avtonomizirala v 19. stoletju. Bourdieu, na primer, navaja Zolajevno pismo *J'accuse* kot dokaz, da si je intelektualec (med te seveda spada tudi umetnik) izbral položaj, v katerem lahko ne samo komentira dogajanja v drugih poljih, temveč ima pri tem njegova beseda tudi neko relativno težo (Bourdieu, 1998: 215–217). Zolajevno pismo je odličen primer, saj namen znanega pisatelja ni bil toliko, da izrazi podporo Dreyfusu, temveč si bolj prizadeva za kritiko in obsodbo celotnega političnega vrha takratne Francije (Zola, 1989: 1–2). Če parafraziramo Bourdieuja, lahko rečemo, da se samo v polju, ki kaže visoko stopnjo avtonomije, vsi tisti, ki se hočejo uveljaviti kot pravi člani tega polja in še posebej tisti, ki računajo na visoke položaje, čutijo dolžni, da vztrajajo na neodvisnosti do zunanjih dominantnih sil (Bourdieu, 1998:107).

A vendarle, avtonomnega umetniškega polja, ki se definira v 19. stoletju, ni treba razumeti kot enklave, katere edini cilj je ustvarjanje opozicije dominantnim političnim strukturam, temveč je to polje le substrukturni del same dominacije. Če se že nanašamo na podrobno Bourdieujevo analizo literarnega in slikarskega miljeja 19. stoletja, je smiselno opozoriti, da situacija, v kateri so si umetniki izbrali avtonomijo, ne pomeni, da je bilo v nekem imaginarnem kodu zahodne civilizacije zapisano, da si bodo umetniki nekega dne s številnimi konflikti in kompromisi izbrali enakopravnost v javnem prostoru, ali če povemo po Rancièrejevo, da bodo dobili možnost participacije v *distribuciji čutnega* (Rancière, 2000: 19–25). Pogled dlje v zgodovino razkrije, da so si morali v 16. in 17. stoletju tudi politiki (v sodobnem pomenu besede) izbrati svojo avtonomijo. Do približno 17. stoletja so namreč obstajali politiki kot skupina ljudi, ne pa tudi politika kot domena vodenja in upravljanja države. Šele ko se je politika formirala kot polje, ko je postala avtonomna, politiki niso bili več heretiki (Foucault, 2004b: 251; Thuau, [1966] 2000). A vendarle je treba opozoriti, da med omenjenimi zgodovinskimi procesi pridobivanja avtonomije ni mogoče najti preprostih analogij. Etienne Thuau je v svoji študiji diskurzivnih bojev v času Richelieuja natančno pokazal, kako so si v 17. stoletju politiki-heretiki z bojem z religioznimi lobiji pridobili avtonomijo in potem

postavili *raison d'Etat* kot univerzalni način političnega mišljenja. Do podobne spremembe je prišlo tudi v 18. stoletju na področju ekonomije. Če so namreč ekonomiste v sodobnem pomenu besede v 17. stoletju dojemali kot nekakšno sekto, jim je v sredini 18. stoletja uspelo promovirati liberalne mehanizme ekonomskega trga kot edino relevantne (cf. Foucault, 2004b: 355–356 in 1966; Curmond, 1900). V 19. stoletju pa se torej pojavijo umetniki kot skupina, ki jo javnost pogosto dojema kot sektaško, a ki vseeno na ves glas kliče v prid svoji avtonomiji.¹ Zato lahko iz navedenih treh primerov avtonomizacije (in univerzalizacije) določenih načinov mišljenja razberemo naslednje: ne obstajajo torej vnaprej definirani avtonomni subjekti in polja, temveč se ti vedno na novo avtonomizirajo glede na konkretna razmerja moči v družbi. Strategije, mehanizmi, matrice obnašanja in diskurzi, preko katerih se te avtonomije vzpostavljajo, so vedno drugačni, saj jih vedno določa širša tehnologija oblasti.²

Vseeno pa lahko postavimo neko skupno lastnost vseh teh procesov. Avtonomija določenega polja pogosto pomeni, da se je to konstituiralo kot dominantni del družbe in da poskuša svoj način mišljenja uveljaviti kot univerzalen. Ta dejstva navajamo kot pojasnilo, da k debati o avtonomnosti umetnika in umetnine ne pristopimo na naiven način, ki nam avtonomijo sodobnih umetniških ustvarjalcev osvetljuje z nekakšno iluzorno paradigmo o napredku zahodne civilizacije, o svobodi njenih posameznikov in umetniku, ki *par excellence* posee napredek in svobodo. Če trdimo, da je sodobni umetnik bolj avtonomen v odnosu do denimo slikarja v času monarhističnega absolutizma, hitro zaidemo v past, iz katere se samostojna vrednost umetnine kaže kot nekakšen simbolni dobiček humanizma razsvetljene meščanske civilizacije. Iz te pasti se namreč vloga slikarja v času monarhističnega absolutizma lahko zdi manj neodvisna, njegov izdelek zadeva le področje zabave, okraševanja ali uresničevanja pomembnosti suverena. Takšen se namreč zdi Bourdieuju položaj pisatelja 17. stoletja (Bourdieu, 1998: 217). Zato se vprašanje, ki si ga moramo postaviti, če se hočemo izogniti takšni pasti, ne glasi, ali in kako se je umetnik emancipiral v odnosu do svojega predhodnika, ki je delal v službi suverena, ampak kaj je tisto, kar je zamenjalo suverena, in na kakšen način to zavezuje avtonomnega umetnika? Torej, prvič, kakšna so razmerja moči v družbi, ki umetniško dejanje propagirajo kot nekaj avtonomnega, in drugič, v službi koga ali česa deluje ta avtonomija?

Da bi lahko opisali tisto, v prid česar deluje avtonomija sodobne umetnosti, je nujno opozoriti na politični prehod iz družbe, ki je temeljila na odnosu *suveren-subjekt*, v družbo, ki temelji na mislečem objektu populacije.³ Pri primerjavi disciplinarnih dispozitivov predmeščanske in predindustrijske družbe z varnostnimi dispozitivi sodobne meščanske in industrijske družbe Foucault opozarja, da so zadnji povezani z idejo vodenja oblasti, ki najprej in resnično misli samo naravo reči in ne več slabe narave ljudi ter se pri tem opira na idejo svobode subjektov (Foucault, 2004b: 49–50). Poenostavljeno lahko rečemo, da je tehnologija oblasti, ki najprej in resnično skrbi za odnos subjekta in suverena, zamenjana z novo tehnologijo oblasti, ki resnično skrbi za odnose med

¹ Prej omenjeno Bourdieujevo matrico obnašanja umetnikov, ki si z indiferentno držo do oblasti prizadevajo doseči napredovanje na svojem polju, je treba na tem mestu še dodatno razložiti. Že površen pogled na diskurz umetniške kritike tistega časa kaže na to, da so umetniki pogosto veljali za marginalno, čudaško in nekoristno skupino ljudi. V tej luči je bil zelo zanimiv tekst objavljen v časopisu *Le Figaro* leta 1886, ki se v najkrajšem povzetku glasi tako: prihajajo slikarji, naj se reši tisti, ki se zna. Naše oblasti so jim ponudile določeno področje in avtonomijo, da se lahko reproducirajo med sabo: niso sprejeli. Francija bo slikarska, ali je ne bo (Caliban, 1886).

² Problem prevajanja francoskih terminov *pouvoir* in *force* v slovenščino je očiten in pogosto omejujoč. Beseda *pouvoir*, ki v francoščini omogoča številna branja glede na kontekst, se v slovenščini mora razločiti na besedi *moč* in *oblast*. Če poenostavimo, lahko rečemo, da obstaja polje sil, ki ustvarja razlike v moči; konstituirana, ali institucionalizirana moč pa je oblast.

³ Ta prehod je en od ključnih Foucaultovih problemov. Podrobno ga je opisal v svojih predavanjih na *College de France*, cf. Foucault, 2004b. Cf. tudi Foucault, 1976: 179–183 in Dolar, 2010. Jasno je, da je objekt populacije posledica novih tehnologij oblasti, ki jih Foucault opiše pod pojmom biopolitike.

⁴ Z branjem tekstov o slikarstvu v času Ludvika XIV. (cf. Testelin, 1853; Felibien, 1725: 1–15; 46–47) hitro ugotovimo, da je suveren kot objekt veliko bolj podoben današnjemu objektu populacije kot recimo objektu sodobnega totalitarnega vodje. Za analizo umetnosti v času Ludvika XIV. in problem suverena v kontekstu umetnosti cf. Apostolides, 1981. Za splošno analizo cirkulacije bogastva in poziciji suverena v času absolutistične monarhije cf. Elias, 1985.

rečmi, pripadajočimi populaciji. Znano je namreč, kaj je takšno »odpiranje« v polju sil povzročilo na področju ekonomije – politika *laissez-faire* namesto merkantilizma. V medicini cepljenja namesto karantene (Foucault, 2004b: 63–64). Če je ta prehod spremenil temelje ekonomskih in znanstvenih praks, lahko predvidevamo, da se tudi umetnost ni mogla izogniti podobni spremembi. Če se osredotočimo na samo umetnino, se od sredine 18. stoletja začne pojavljati nekakšna navidezno samostojna umetnina, ki ne skrbi več za nikogar drugega kot za samo sebe. Rancière pravi, da pride na sceno objekt, ki lahko ustvari estetski učinek, ne da bi se pri

tem skliceval na izvore, ki so mu zgodovinsko omogočali obstoj – antični miti, zgodovinska dejanja monarhov, religiozni motivi (Rancière, 2008: 64–65). Toda če je slika dvornega slikarja skrbela za dobrobit in prihodnost suverena in prek njega za vse njegove podrejene, to ne pomeni, da sodobna umetnina nima podobne funkcije – da skrbi za nekaj ali nekoga. Da je sodobna umetnina samostojna in avtonomna, da ima, kot pravi Rancière, estetski učinek le takrat, ko se prekine vez med njo in antičnim mitom, monarhom ali religioznim objektom, seveda drži, ampak tako, kot si medicina prizadeva izboljšati zdravstveno stanje populacije s cepljenjem in drugimi preventivnimi strategijami, si umetnost prizadeva izboljšati duhovno stanje subjektov z novimi načini subjektivizacije. Baudelairova izjava, da je umetnost »neskončno vredna dobrina, osvežilni napitek, ki greje, ki postavlja želodec in duha v neko novo ravnovesje ideala« (1999: 138), dobro ponazori učinkovitost sodobne umetnine pri zdravljenju populacije. Glavna funkcija avtonomnega umetniškega dela je, da bodisi opiše uspešen napredek populacije, če za to le obstajajo razlogi, ali pa da v določenih primerih – kot recimo Zola pri aferi Dreyfus ali aktivistični umetnik današnjega časa pri ekoloških problemih sodobne družbe – opozori na takšno ali drugačno napačno smer populacije, ki jo je začrtala oblast. Tako kot se je naturalizirala ideja populacije, se je naturalizirala in avtonomizirala ideja umetnosti, a vendarle, prizadevanja modernih umetnikov – boj za svobodo izražanja, kritika oblastnih struktur – niso nič manj zavezujoča dejanja kot uprizoritev veličastnosti nekdanjega suverena.⁴

Rancière je v svoji knjigi *Emancipirani gledalec* dobro prikazal probleme sodobne umetnosti, zlasti tiste, ki se ustvarjajo v okvirih relacijske umetnosti; večina umetnikov za vsako ceno hoče kritizirati in celo sanja o tem, da prispeva svoj delež pri rušenju oblasti, a se ne more izogniti učinkovitosti in strategijam, ki so značilne prav za to oblast (ibid.: 2008: 58). Zato se postavijo v nekoliko problematičen položaj, ko je njihova kritična moč smiselna šele takrat, ko je realizirana v institucionalnih okvirjih, kot so muzeji, galerije, štipendije, nagrade itn. Torej je kritika oblasti mogoča samo takrat, ko jo legitimizira ta ista oblast (Rancière, 2008: 80–81). Zato moramo avtonomijo umetnika konceptualno obrniti. Zelo ozka in omejujoča vez umetnika in populacije nam kaže, da umetnik ni postal avtonomen, da bi deloval svobodno, temveč deluje svobodno, da bi deloval v prid populacije. Tako je znotraj populacije, tega produkta neoliberalne tehnologije oblasti (Foucault, 2004a, 2004b), prav avtonomni umetnik tisti, ki najbolje podpira oblast.

Zakaj je tako? Na splošno lahko dispozitivni varnosti (značilni za liberalno ureditev) dobro delujejo le, če se ustvari okolje svobode, ali kot pravi Foucault, ne gre »več za franšize in privilegije, ki so pripeti sleherni osebi, temveč možnost gibanja, spremembe mesta, proces cirkulacije ljudi in reči« (Foucault, 2004b: 50). Tako lahko predpostavimo, da lahko liberalna in neoliberalna tehnologija oblasti dobro in učinkovito funkcionira samo (v njeni, denimo, likovni plati pomeni, da dobro poskrbi za vizualizacijo napredka in izboljšanje populacije), če se omogoči svoboda izražanja ali relativno odprto polje kritike. A znano je, da svoboda umetniškega izjavljanja ne

pomeni tudi subverzivne moči – na to opozarja Foucault, ko govori o zmanjševanju subverzivnega ali transgresivnega značaja književnosti.⁵ Boj sodobnih umetnikov, da s svojo »avtonomijo« in subverzivnimi strategijami delujejo kot protiutež oblasti, ni nič drugega kot prizadevanje za izboljšanje življenjskih razmer populacije. Torej si umetnik prav s kritiko prizadeva za tisto, kar si želi oblast. Zato vsak poskus subverzije sodobnih umetnikov obenem pomeni zavedno ali nezavedno prizadevanje za gospodarsko rast, izboljšave konkurenčnosti, svobodo izražanja, izboljšanje življenjskih razmer, demokratičnost in vse druge dediščine zadnjih dvesto petdeset let neprekinjenega liberalizma. Kar programira umetniško kritiko v okvirih neoliberalizma, je, da se konflikt umetnik–podjetnik ali umetnik–politik kaže kot nekaj zelo pertinentnega oziroma kot konflikt dveh različnih taborov – nepoštenega, ki ima moč in poštenega, ki poskuša to moč nevtralizirati v korist populacije. A v resnici os konflikta ne poteka med umetnikom in politikom ali umetnikom in mestnim birokratom, temveč med velikim skupkom različnih subjektov, med katere spadajo umetniki, politiki ali birokrati, in objektom populacije, ki funkcionira kot nekakšen sodoben suveren. Zaradi te paradoksalne situacije uspe institucionalni kulturi in še zlasti njenemu tako imenovanemu neodvisnemu delu prikriti njihov neoliberalni način delovanja z nenehno bipolarizacijo med humanimi kulturniki in nehumanimi politiki ali birokrati. Odličen primer takšnega stanja je odprtje festivala Mladi levi 2012, ki se je odvijal na južnem delu Metelkove, na t. i. Muzejski ploščadi. V neoliberalnem potrošniškem ambientu prodajanja in reklamiranja znanih alkoholnih pijač, ki so ga omogočila številna mikropodjetja DJ-ev, barmanov, hostes, igralcev, kustosov, se je uprizarjala dokaj patetična predstava o propadu Tovarne avtomobilov Maribor.⁶ Torej idealen konkurenčni neoliberalni ambient, ki navidezno bipolarizira etično strukturo družbe.

⁵ Lahko torej povzamemo, da so ne-subverzivni aktivistični umetniki, ki jih omenja Rancière končna faza umetniške prakse, ki je izgubila tisto malo subverzivnega značaja, ki ga je imela v 19. stoletju. Foucault primerja dve literarni deli, in sicer *Gospa Bovary*, ki opisuje vsakdan meščanske družbe, zaradi česar so sodno preganjali avtorja, na drugi strani pa knjigo *Eden, Eden, Eden* (napisano v drugi polovici 20. stoletja), ki opisuje homoseksualni odnos, ki je v tistem času v Franciji še vedno kriminalno dejanje, vendar avtorja oblasti zaradi tega ne preganjajo (Foucault, 2001 [1994]: 985-986).

⁶ Cf. Pezelj, 2012.

Avtonomizacija od avtonomije

Za sodobne umetniške prakse je značilno, da uporabljajo zelo subtilne strategije, s katerimi prikrivajo svoj lastni neoliberalni značaj. Znani so zgodovinski razlogi, ki omogočajo takšno disimulacijo. Na splošni ravni je značilno, da se avtonomna umetnost ne more ločiti od sklicevanja na idejo humanizma. Naturalizirana in univerzalizirana ideja avtonomne umetnosti pa onemogoča kritiko same sebe. Ali če parafraziramo Bourdieuja, vse vrednosti meščanske kulture (med te spada tudi avtonomna umetnost) lahko izpolnijo svojo simbolno funkcijo samo zato, ker jih noben človek ne more negirati, ne da bi pri tem odkrito negiral lastno humanost (Bourdieu v Nordmann, 2006: 46). Ker ima univerzalni značaj avtonomne umetnosti določen monopol nad humanizmom (lahko bi rekli tudi nad humanostjo), prakse, ki so v bistvu skrajno neoliberalne, zameglijo svojo neoliberalno logiko. Tako drugim kot samim sebi. Odprtje Mladih levov je samo kaplja v morju podobnih praks. Glavni privilegij avtonomne umetnosti je, da z uzurpacijo humanizma onemogoča vsak alternativen način razmišljanja. Prav zato, ker avtonomne umetnosti ni mogoče misliti drugače kot nekaj univerzalnega in naravnega, ni treba utopično verjeti, da se mora ravno metelkovski umetnik zaradi specifičnega »alternativofilskega« okolja znati upreti hegemoniji ideje avtonomne umetnosti. Tudi na Metelkovi avtonomna umetnost ne dopušča

⁷ Več o getoizaciji Metelkove cf. Bibič, 2003: 66–70.

⁸ Cf. Foucault, 2004a: 152–155. Foucaultova analiza družbe, ki več ne temelji na kategoriji blaga, temveč na kategorijah konkurence in podjetja, družbe kot skupka torej številnih mikropodjetij, je bila dobra napoved administrativne eksplozije statusa svobodnega podjetnika po vsej Evropi.

nikakršne samoumevne alternative. Prav tako ne obstaja specifična ikonografija ali stil alternative, kajti v trenutku, ko se misli stil, že stojimo zunaj alternative. Namesto da se ukvarjamo z iskanjem nekakšne specifične alternativne ikonografije metelkovskih umetnikov, se moramo problema lotiti z druge strani, ki ni nič drugega kot disciplina. Varnostni dispozitivi, značilni za liberalne in neoliberalne sisteme, so v pravzaprav skupek različnih disciplinarnih mehanizmov. Z varnostjo ne smemo misliti samo fizične varnosti

populacije, torej varnosti pred boleznijo, terorizmom, naravnimi katastrofami, temveč gre tudi za varnostne ukrepe za optimizacijo samega življenja in vzporedno za varnost duha. A paradoksalni moment varnosti naše neoliberalne populacije je, da je lahko varna samo, če napreduje in »raste«. Za rast pa je treba upoštevati disciplinarne ukrepe. Ker avtonomna umetnost, tako kot drugi del populacije, želi rasti in se izboljševati, mora biti skrajno disciplinirana. Imamo torej ambivalentni položaj sodobne avtonomne umetnosti, saj želi delovati subverzivno, ne da bi se odpovedala discipliniranemu obnašanju.

Ravno vprašanje discipline se zdi za Metelkovo najpomembnejše, saj je videti, da jo prav nekonformizem glede disciplinarnih zahtev oblasti v določeni meri loči od drugih okolij. Če se osredotočimo na umetniško sfero Metelkove, moramo opozoriti, da je vztrajanje pri Metelkovi kot umetniškem getu⁷ ena od oblik konformizma do pritiska oblasti. Metelkova kot umetniški geto ni nič presenetljivega prav zato, ker getoiziranje prek umetnosti ponavadi sovпада z zahtevami državnih ali urbanih oblasti po urejanju »problematičnih« okolij, torej vzpostavljanju disciplinarnih in varnostnih mehanizmov. Hrepenenja umetnika po izboljšavi lastne umetnine namreč ni mogoče konceptualno ločiti od hrepenenja birokrata po izboljšavi infrastrukturnih, ekonomskih ali urbanističnih razmer v mestu. Oba fenomena se kljub občasnemu konfliktu povežeta v disciplinarnih procesih. Gre za iste cilje in izzive. Še več, tako umetnik kot birokrat pogosto delujeta kot mikropodjetja.⁸ Tako kot se vsak birokrat po pravilih mikropodjetja bojuje na konkurenčnem polju drugih birokratov mikropodjetij, se sleherni umetnik, metelkovski ali nemetelkovski, pogosto bojuje na konkurenčnem polju umetnikov mikropodjetij. Podoba bourdieujevskega romantičnega umetnika, ki ne zavedajoč se svoje lastne vključenosti v dominantne sfere napreduje znotraj svojega polja tako, da kaže indiferenco do »prave« oblasti, se je v slabih sto letih razvila v podobo umetnika aktivista, ki je svojo indiferenco do oblasti nadgradil tako, da jo izvaja v administrativnih okvirih mikropodjetja.

V tej perspektivi je zelo sugestivna izjava nekdanjega predstojnika za kulturo MOL-a in sedanjega ministra za kulturo, Uroša Grilca, ki je na vprašanje, kako vidi Metelkovo čez deset let, odgovoril, da bo »avtonomna kulturna cona takrat delovala legalno« (Grilc v Krajčinović, 2012). To je pravzaprav klasična izjava neoliberalne tehnologije oblasti in hkrati govori o infrastrukturi ureditvi, gospodarski rasti, simbolnem napredku in boljšem PR-u Metelkove in prek nje tudi Ljubljane. Ni treba preveč vztrajati, da izraz »delovati legalno« ne pomeni samo pravne ureditve subjektov, objektov in posledičnega izdajanja računov, temveč pomeni realizacijo različnih disciplinarnih in varnostnih mehanizmov, katerih cilj je, seveda pod pretvezo izboljševanja razmer za ustvarjalce in uporabnike, boljša komunikacija med umetniki in ljubitelji umetnosti, med glasbeniki in obiskovalci koncertov itn. Skratka, gre za vzpostavljanje učinkovitejše mreže za konkurenčnost. Ustanavljanje Metelkove kot umetniškega geta je simbioza birokratske sfere prestolnice in nekakšnega človeškega vrta, v katerem slikarji mikropodjetja izpolnjujejo svoje kulturno poslanstvo, ki najbolj koristi kulturno razsvetljenim turistom, ki so pomemben vir zaslužka. O videzu fizično

in duhovno urejene Metelkove ni treba preveč špekulirati, saj se takšno stanje vidi v podobi prvega soseda Metelkove – Muzejske ploščadi, ki ni nič drugega kot spomenik urejeni, izboljšani ideji neoliberalne populacije z vso njeno legalnostjo.⁹

Kako se potem izogniti poslušni in disciplinirani avtonomni umetnosti, ne da bi se pri tem odrekli ustvarjanju? Pomagali si bomo z opozicijo dveh pojmov, ki jo Rancière pogosto navaja pri analizi sodobnih umetniških praks – opozicijo policije in politike (Rancière, 2008: 66–67). Če je policija (*police*)¹⁰ skupek tistih praks ali strategij, ki poskušajo ohraniti obstoječe stanje (v neoliberalnem kontekstu nenehno premikanje k »boljšemu«, bolj urejenemu, učinkovitejšemu), je s politiko treba misliti tiste prakse, ki poskušajo preobrniti policijsko ureditev. Ne glede na to, koliko je polje policije odprto, je v odnosu do polja politike relativno ozko. Politika pravzaprav nima začrtanega okvirja delovanja. Politiko si lahko predstavljamo kot polje, ki se vzpostavi z vsakim novim konfliktom ali pa se onemogoči z vsakim novim kompromisom. Ena možnost politike bi torej lahko bila, da poskuša zavrniti zahteve oblasti po izboljšavi, napredku in večji blaginji. V širšem kontekstu delovanja Metelkove se takšna politika kaže predvsem v zavračanju vzpostavitve stabilnih odnosov, ki zagotavljajo rast, napredek ali izboljšave. Če pogledamo zgodovino Metelkove, ugotovimo, da je šlo pogosto za zavračanje disciplinarnih in varnostnih mehanizmov, tako pa se je ohranjal nekakšen *status quo*, stanje vakuuma, v katerem dogme in strategije napredka neoliberalne populacije preprosto ne najdejo plodnih tal. Kateri so konkretni kazalniki take politike? Omenimo samo nekatere: nasprotovanje pravni formalizaciji metelkovskega subjekta. MOL je postopek legalizacije Metelkove opisal z izrazom, ki že sam veliko pove; gre namreč za »dokument identifikacije investicijskega projekta« (DIIP) (MOL, 2009: 17–19). DIIP za Metelkovo je samo majhen del širše kulturne politike, ki investicije ne more razumeti zunaj ideje neoliberalne populacije napredka. Smisel investicije, kot ga razume mestna birokratska struktura, je skoraj perverzna oblika foucaultovske populacije. Cilj, ki si ga je mestna oblast postavila leta 2009 za kulturo, se glasi: »... razvoj in demokratizacija kulturne politike v MOL kot stalni proces s ciljem, da se poveča zadovoljstvo prebivalcev Ljubljane s kulturno ponudbo z 82 odstotkov v letu 2006 na vsaj 90 odstotkov v letu 2011.« (MOL, 2009: 3) Torej rast zadovoljstva prebivalstva Ljubljane naj bi bila neposredna posledica povečanja ponudbe oziroma števila investicij. Ni treba preveč vztrajati pri dejstvu, da so uporabniki Metelkove zaslužni, da DIIP še danes ni podpisan. Omenimo še nekatere politične taktike, ki so specifične za Metelkovo: neprofitno delovanje, zavračanje vseh oblik vertikalne strukture moči in posledična vzpostavitev Foruma kot povsem horizontalne strukture nekakšne neposredne demokracije, relativno odprta struktura nekaterih metelkovskih klubov itn.

⁹ Dva primera, realizirani projekt hostla Celica in nerealizirani projekt akademijskega multikompleksa (cf. Bibič, 2003: 108–110), nam kažeta, da proces institucionalizacije Metelkove ni nekakšna utopična grožnja, temveč gre za nenehen pritisk in samo zavestno politično delovanje lahko ta pritisk neutralizira.

¹⁰ Tukaj seveda ne gre za policijo kot institucijo ne glede na to, da je policija kot institucija specifično zgodovinsko sredstvo urejanja države in ohranjanja razmer v državi, ki se je začelo razvijati v Evropi od konca 17. stoletja. Glede vloge *police* v formiranju države cf. Foucault, 2004b: 319–370. Glede vloge *police* v dominaciji elitnih kultur nad popularnimi od 15. do 18. stoletja v Franciji cf. Muchembled, 1978 in 1988. Treba je omeniti tudi pionirsko delo Norberta Eliasa, *La civilisation de moeurs*, za katerokoli resno raziskavo problema *police* pa je neizogibna literatura seveda Nicolas de La Mare, 1705. Treba je tudi opozoriti na pomembno razliko med Foucaultovim in Rancièrevim pojmovanjem pojma *police*. Če je pri Rancièreju *police* skupek tistih odnosov, ki si prizadevajo za ohranitev obstoječega stanja, se pri Foucaultu *police* pokaže kot ravno tisto, kar omogoči posameniku, da znotraj države funkcionira kot diferencialni element. Se pravi, kot posameznik za katerega se predvideva, da bo vse življenje delal na izboljšanju pogojev v državi. Prav *police* in njegova kritika omogočata protidelovanje (*contre-conduite*). Če poenostavimo, lahko rečemo, da se Rancièrejev termin *politique* na neki bolj filozofski način navezuje na Foucaultov termin *contre-conduite*.

Policijske in politične fasade

V umetnosti je opozicija policije in politike manj očitna, a to ne pomeni, da ne deluje enako učinkovito kot na drugih poljih. Pod policijsko ureditev v umetnosti spadajo različni statusi samostojnih umetnikov, različni načini štipendiranja, razpisi, načini pridobivanja galerijskega prostora in simbolno vrednotenje prek umetniških referenc, nagrad razstav, recenzij. A s tem še ni izčrpano operativno polje umetnostne policije. Treba je zajeti različne prakse, ki so povezane z osebnimi težnjami umetnika, kot so strategije izboljšanja produkcijskih in infrastrukturnih pogojev, različne diskurzivne figure, ki omogočajo, da se ponavljajoči postopki vedno kažejo kot osebni napredek ali da se disciplinirana dejanja razumejo kot subverzije. Popis inventarja policijskih dispozitivov v umetnosti je ogromen in bi zahteval posebno študijo.

Zato se odpira vprašanje, kakšne so umetniške prakse, ki nasprotujejo stabilnim odnosom napredka neoliberalne populacije? Zaradi poenostavitve konceptualnega premisleka se bomo osredotočili na primerjavo fasad Metelkove in Muzejske ploščadi, ne glede na to, da se lahko analizao razširi na kategorije umetnine, ki se producirajo v teh okoljih. Če se navežemo na trditev Rastka Močnika, da mesto postane estetski pojav, ko okna začnemo gledati in vrednotiti od zunaj, ko postanejo element fasade (Močnik, 1993: 153–154), bi lahko sklenili, da je Metelkova postala, tako kot obnovljena območja ob Ljubljanci ali Muzejska ploščad, nekakšen hiperestet-ski objekt. Treba je pa opozoriti, da v teh primerih ne gre za iste produkcijske pogoje. Imamo dva sistema – eden je neinstitucionalna, kaotična, »nevarna« in neuniformirana fasada Metelkove, na drugi strani je institucionalizirana, varna, družini primerna, disciplinirana fasada Muzejske ploščadi. Če se osredotočimo na estetiko izdelka, obe fasadi delujeta na svoj način hiperestetsko. Očitno je torej, da je kvalitativni vidik končnega izdelka slab element za razumevanje pogojev, ki so ga omogočili. Sprva se zdi, da gre le za dva različna stila, oba pa naj bi imela za cilj produkcijo izdelka, ki bo s svojo originalnostjo ali izvrstnostjo pripomogel k splošni simbolni nadgradnji okolja, torej posledično tudi populacije. Razlika ni toliko v konceptualni poziciji končnega izdelka kot v samem procesu izdelave. Če primerjamo hiperestetike Muzejske ploščadi in Metelkove, ugotovimo, da se v marsičem razlikujeta. Prva razlika je zelo splošna in je povezana s temeljnimi pogoji za intervencijo v prostor – metelkowska fasada je v veliki meri nastala brez razpisov, nekontrolirano, skozi daljše obdobje, fasada Muzejske ploščadi pa z razpisom, kontrolirano in v relativno kratkem času. Poleg tega splošnega administrativno-ekonomskega vidika nastanka fasad obstajajo številni manj očitni, a morda pomembnejši vidiki. Metelkovski proces izdelave fasade si, v nasprotju s procesom nastanka fasade MSUM, ne prizadeva, da bi bil dokumentiran, katalogiziran ali vrednoten kot nekakšen končni in nespremenljiv izdelek. Metelkowska fasada nima nič teleološkega, nikakršne perspektive, ki bi aludirala na neko končno in zadovoljivo stanje. Tako kot imajo obnovljene fasade Muzejske ploščadi, ki so delo nekega arhitekta, ki je dobil možnost za oblikovanje prek uniformiranih in urejenih razpisnih pogojev, smisel samo kot končni izdelek, ima metelkowska fasada smisel samo, če deluje v političnem okolju, ki nikoli ne zahteva, da se proces produkcije fasade konča. Ravno v tem zavračanju zaključenega stanja metelkovsko okolje nasprotuje enemu ključnih mehanizmov sodobne disciplinirane družbe – discipliniranju z mehanizmi vrednotenja avtorskega izdelka. Učinki oblasti niso samo, kot pravi Foucault, zatiranje, omejevanje, temveč je oblast tudi tisto, kar producira realnost oziroma rituale resnice (Foucault, 1975: 227). In če povemo zelo splošno, moderna družba ravno prek disciplinarnih mehanizmov ustvarja nize, secira čas in prostor, normalizira posameznike s sankcijami in nagradami. Zato je za disciplinarno in vertikalno organizirano družbo, kot je zahodna, končni izdelek izjemno pomemben, saj je orientacijska točka za nadaljnje disciplinarne procese.

Ministrstvo za kulturo v javnem razpisu »Mreženje kulturnih potencialov« piše projekt takole:

Operacija Muzej sodobne umetnosti je namenjena prenovi in celostni revitalizaciji kulturnega spomenika, ki je obenem tudi javna kulturna infrastruktura. Z rekonstrukcijo obstoječega degradiranega objekta in izgradnjo prizidka za namen ustanovitve novega Muzeja sodobne umetnosti bo vzpostavljen nov razstavni prostor za sodobno likovno umetnost s ciljem zagotavljanja pogojev za razvoj in promoviranje sodobne likovne umetnosti v Sloveniji in v mednarodnem prostoru. (Ministrstvo za kulturo, 2011)

¹¹ Poskus estetizacije punka v MSUM je klasičen primer prizadevanja institucionalne prakse, da si prilasti alternativo tako, da v institucionalnem kontekstu estetizira upor alternative.

¹² V zadnjih desetletjih so številni avtorji raziskovali problem avtorstva in umetnine. Cf. na primer Foucault, 2001 [1994]: 817–840; Gell, 1998; Becker, 1988.

Licenca za sleherno intervencijo v institucionalnem okolju je tako že v osnovi nagrada, ki lahko konkurira pri dejanskih nagradah in s tem povečuje konkurenčnost arhitekturnega mikropodjetja, zagotavlja njegovo primernost za naslednji projekt, ki bo torej še boljši. Tako vsako takšno dejanje kot končni izdelek ohranja ali intenzivira vertikalno strukturo, ki ga je omogočila. Razpis, ne glede na to, da se predstavlja kot nekaj najbolj demokratičnega in poštenega, je v resnici le ena od strategij disciplinarnih mehanizmov. Sistem razpisa zavezuje sodelujoče k natančno določenim varnostnim in disciplinarnim zahtevam, hkrati pa že sam deluje kot sistem nagrajevanja. Kot primer lahko navedemo še razpis za opravljanje dejavnosti muzejske trgovine na Metelkovi 2B, ki ga je razpisalo Ministrstvo za kulturo. Z obrazložitvijo, da je analiza stanja muzejskih trgovin v Republiki Sloveniji pokazala, da te delujejo razpršeno in nepovezano, ministrstvo išče poslovni subjekt (s pozitivno poslovno bilanco), ki bo moral najti poslovnosistemske rešitve, ustvariti učinkovitejšo distribucijo in proizvodnjo itn. Kot je razvidno iz razpisa, ministrstvo verjame, da bo takšen subjekt »pozitivno učinkoval na uveljavljanje pomena ustvarjalnosti v kulturi in v vsej družbi« (Ministrstvo za kulturo, 2011).

Metelkovske fasade, nasprotno, imajo smisel le, če obstaja možnost njihovega nenehnega spreminjanja v neformalnih in neurejenih razmerah. Hiperestetika metelkovskih fasad seveda bije v oči, a ta hiperestetika ni cilj, temveč le manj pomemben stranski učinek. Prihajamo torej do točke, kjer je razvidno, da je specifičnost metelkovske fasade ta, da se znebi kategorije avtorstva. Enako velja za alternativno umetnino, ki noče prek nekakšnega iluzornega nekomformizma, a globoko umeščena v razstavne institucionalne strategije, ovrednotiti svojega končnega stanja kot estetike upora, temveč ruši obstoječe strategije tako, da s svojo specifično politično držo negira institucionalni sistem.¹¹ Ker disciplinirana institucionalna praksa ohranja obstoječe odnose (police), ne more realizirati alternative. Zato jo lahko le izkorišča na ravni mita (cf. Barthes, 1957: 181–233). Imeti možnost alternative pomeni imeti možnost delovanja zunaj sistema obstoječih odnosov in zunaj »avtonomnih« in univerzalnih načinov mišljenja. V polju umetnosti pa je zavračanje kategorije avtorstva in končnega izdelka velik premik v rušenju obstoječih odnosov.¹² Ni treba vztrajati, da vsak, ki dela na tem, da se znebi kategorije avtorstva, ruši univerzalnost avtonomne umetnosti. To je zagotovo najznačilnejša vsebina vsakega alternativnega dejanja – osvoboditev od pritiska, ki ga ustvarja kategorija avtorstva in njej ustrezajoča poslušnost do institucionalnih zahtev po discipliniranju. Šele z zanikanjem ali zanemarjanjem avtorstva in končnega izdelka so izpolnjeni temeljni pogoji za nove, manj poslušne politike. Tista umetnost, ki se je v zgodovini propagirala kot avtonomna, je v resnici točno določen dominanten način razmišljanja. Zato ker je dominanten, je tudi univerzalen in zato ker je univerzalen, je tudi omejujoč. Ne glede na to, da se v diskurzu vedno kaže kot nekaj humanega in univerzalnega, je avtonomna umetnost tista, ki mora repro-

ducirati vertikalno strukturo oblasti. Ker avtonomna umetnost temelji na dominaciji, nikoli ne more delovati emancipacijsko. Zato bi se umetniške prakse na Metelkovi morale spraševati o svoji emancipaciji in ne o avtonomiji. Če hoče Metelkova ohraniti nepredvidljivost svojega delovanja, mora sistematično zavračati vse oblike sodelovanja, ki jih ponuja avtonomna umetnost in vse kulturne institucije oblasti. To je možno samo s takimi načini mišljenja in delovanja, ki popolnoma zavračajo disciplinarne in varnostne pogoje oblasti.

Literatura

- APOSTOLIDES, J.-M. (1981): *Le Roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris, Minuit.
- BARTHES, R. (1957): *Mythologies*. Paris, Seuil.
- BECKER, H. S. (1988): *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.
- BIBIČ, B. (2003): *Hrup s Metelkove: tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*. Ljubljana, Mirovni institut.
- BAUDELAIRE, C. (1999[1992]): *Ecrits sur l'art*. Paris, Librairie Générale Française.
- BOURDIEU, P. (1998 [1992]): *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- BOURDIEU, P. (1979): *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- CALIBAN. (1886): La France peintre. *Le Figaro* (121): 1, Paris. Dostopno prek: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k279651h.langFR> (13. julij, 2013).
- CURMOND, H. (1900): *Le commerce des grains et l'école physiocratique*, Paris, Arthur Rousseau Editeur. Dostopno prek: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58045034.r=.langFR> (12. julij, 2013).
- LA MARE, N. de, (1705): *Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prerogatives de ses magistrats; toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent... Tome premier*. Paris, J. et P. Cot. Dostopno prek: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1098988.r=.langFR> (13. julij 2013).
- DOLAR, M. (2010): *Kralju odsekati glavo: Foucaultova dediščina*. Ljubljana, Krtina.
- ELIAS, N. (1973 [1969]): *La civilisation des mœurs*. Paris, Calmann-Lévi.
- ELIAS, N. (1985): *Société de cour*. Paris, Flammarion.
- FELIBIEN, A. (1725): *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes : augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture : avec La vie des architectes. Tome I*. Trévoux, Imprimerie de S.A.S. Dostopno prek: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083671> (12. julij 2013).
- FOUCAULT, M. (1966): *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1969): *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1975): *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1976): *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2001[1994]): Folie, littérature, société. V *Dits et écrits I, 1954–1975*, D. Defert in F. Ewald (ur.), 985–986. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2001[1994]): Qu'est-ce qu'un auteur?. V *Dits et écrits I, 1954–1975*, D. Defert in F. Ewald (ur.), 817–840. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2004a): *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France: 1978–1979*. Paris, Seuil/Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2004b): *Sécurité, territoire, population : Cours au Collège de France : 1977–1978*. Paris, Seuil/Gallimard.
- GELL, A. (1998): *Art and Agency, An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.
- KORDA ANDRIČ, N. (2008): *Alternativna kulturna produkcija*. Diplomsko delo. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.

- KRAJČINOVIĆ, N. (2012): *Delova tema: Čez deset let naj bi Metelkova delovala legalno*. Dostopno prek: http://www.delo.si/novice/ljubljana/delova-tema-cez-deset-let-naj-bi-metelkova-delovala-legalno_1.html (25.09.2012).
- MESTNA OBČINA LJUBLJANA (2009): *Poročilo o izvajanju Strategije razvoja kulture v Mestni občini Ljubljana 2008–2011 v obdobju od 1. julija 2008 do 30. junija 2009*. Dostopno prek: www.ljubljana.si/file/337879/17.-toka---poroilo-o-izvajanju-strategije-razvoja-kulture-v-mol- (12. julij 2013).
- MINISTRSTVO ZA KULTURO (2010): *Javni razpisi za prednostno usmeritev «Mreženje kulturnih potencialov»*. Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/si/javne_objave/strukturni_skladi/mrezenje_kulturnih_potencialov/ (19.08.2010).
- MINISTRSTVO ZA KULTURO (2011): *Javni razpis za opravljanje dejavnosti muzejske trgovine Gams – Galerije in muzeji Slovenije/The Galleries and Museums Shop na Metelkovi ulici 2 B v Ljubljani*. Dostopno prek: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razpisi/ostalo/GAMS/JR-GAMS-2011-2_besedilo_objavljeno.doc (februar 2011).
- MOČNIK, R. (1993): *Extravagantia*. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- MUCHEMBLED, R. (1978): *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne : (XVe – XVIIIe siècle)*. Paris, Flammarion.
- MUCHEMBLED, R. (1988): *L'invention de l'homme moderne : Culture et sensibilités en France du XVe au XVIIIe siècle*. Paris, Fayard.
- NORDMANN, C. (2006): *Bourdieu/Rancière, La politique entre sociologie et philosophie*. Paris, Amsterdam.
- PEZELJ, A. (2012): *O mladih levih in hendikepirani kritiki*. Dostopno prek : <http://www.radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/o-mladih-levih-in-hendikepirani-kritiki> (28. 08. 12).
- RANCIERE, J. (2000): *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris, La Fabrique.
- RANCIERE, J. (2008): *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique.
- TESTELIN, H. (1853): *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Paris, P. Jannet.
- THUAU, Etienne, (2000 [1966]): *Raison d'Etat et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Paris, Albin Michel.
- ZOLA, E. (1989): *J'accuse*. V *L'Aurore* (87): 1–2. Paris. Dostopno prek: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k701453s.pleinepage> (10. julij 2013).