

Improvizacije na temo 93/13

Orientiranje prekernega glasbenika v novem svetovnem redu

»Metelkova kot prostor neodvisne umetniške in kulturne produkcije kljub številnim poskusom uzurpacije še vedno deluje; kot izhodiščno mesto zavzetja, kot enklava, kot unikum v mestu in svetu, a tudi kot čitanka: destabilizacije, segregacije, konfrontacije, zažiranja, kolonizacije.«

Andreja Kopač¹

»Metelkova mesto: Za naložbo je izdelan DIIP. Ocenjena vrednost posegov znaša 5.000.000,00 evrov. Rekonstrukcijo projektov bomo začeli v letu 2015 po podpisu pogodbe o upravljanju.«²

Strategija razvoja kulture v Mestni občini Ljubljana 2012–2015

¹ Kopač, A. (2012): Utrjevanja No#. Serije performansov enega s preveč vložene entropije. *Utrjevanja. Spektakel komorno vložene energije*. Ljubljana, Programski list Nevena Korde. Aksioma.

² Grilc, U. et al. (2012): *Strategija razvoja kulture v Mestni občini Ljubljana 2012–2015*. Ljubljana, Mestna občina Ljubljana.

Prolog

Po eni od analiz, ki se v genealogiji Metelkove mesta osredinja na ožjo problematiko razmerij med alternativno, avtentično, avtonomno na eni strani in neodvisno, (ne)institucionalno kulturo na drugi, je Metelkova »nastala iz potreb (v 80. letih, op. p.) na novo nastalega večštevilknega subjekta – neodvisnih producentov - v mehanizmu javnih sredstev na področju kulture in sociale, ki je že bil programsko in izvedbeno oblikovan, za popolno izoblikovanje

pa mu je manjkal še zadnji atribut institucije. Manjkal je (in še danes [leta 2008, op. p.] manjka) prostor – javno financiran prostor.« (Korda, 2008: 6) Kot Korda pove pozneje, je bila Mreža za Metelkovo »sopotnica procesa etabliranja neodvisnih in neinstitucionalnih producentov«, ta proces pa je (bil) »del širšega procesa državne deregulacije javnih sredstev na področju kulture. Po analogiji nacionalne, institucionalne kulture tudi neodvisni zahtevajo financirane prostore produkcije, ki so največkrat strnjeni v splošne zahteve po ateljejih, vadbenih in prireditvenih prostorih.

Konkretno bi večino teh težav reševali z institucijami, imenovanimi npr. Center (sodobnih umetnosti), Multikulturno središče, Institut (intermedijskih umetnosti).³ (ibid.: 23)

Če sledimo temu zagotovo ne edinemu in izčrpnemu, a relevantnemu interpretativno-problemskemu pogledu na Metelkovo, ugotovimo, da se je v več kot dvajsetih letih od začetka projekta Metelkova (1990) in rušenja ter zasedbe severnega dela Metelkove (1993) ljubljanska »krajina« (fizičnih) prostorov »neodvisne« umetniške, kulturne in z njo tako ali drugače povezane dejavnosti vsekakor temeljito spremenila – in se bo, kakor vse kaže, spreminjala še naprej. In sicer v smeri, zaradi katere govor o Ljubljani kot »predmestju Metelkove mesta« ne more biti več tako samoumeven, kot se je nemara relativno dolgo zdelo, da je.

Ob zasedbi Metelkove (september 1993) je v Ljubljani obstajala in delovala le peščica takrat še sorazmerno »mladih« permanentnih krajev zunaj nacionalnih in mestnih institucionalnih okrilij. To so bili KUD France Prešeren, Galerija ŠKUC, K4, Gledališče Glej, Galerija Equrna, študentski klub B 51, Plesni teater Ljubljana ... Take razmere so ostale tako rekoč enake še vse naslednje desetletje po zasedbi – seveda z veliko izjemo Metelkove mesta, ki je v to situacijo vnesla nove prostorske razsežnosti in kompleksno družbeno dinamiko. Vendar pa zadnje desetletje 20. stoletja ni bilo stanje mirovanja tudi onkraj meja zasedene Metelkove. Po eni strani zaradi skoraj pet let trajajočih kaotičnih razmer na Metelkovi, ki tudi za poglede »od zunaj« ostaja projekcijska površina za nekatere načrtovane, a neuresničene oziroma vsaj takrat neuresničljive prostorske programe. Po drugi strani pa preprosto zaradi zavedanja, ki je bilo formulirano že v prvi *Uradni vlogi*, ki jo je Mreža za Metelkovo nasloвила novembra 1991 na vse pristojne instance sprejemanja političnih odločitev: da namreč »z objektom nekdanje vojašnice / seveda/ niso in ne morejo biti rešeni vsi prostorski in drugi problemi slovenskega kulturnega področja na splošno ter posameznih področij in oblik posebej.« (Hren, 1996: 3) Nепrekinjeno delovanje številnih akterjev, ki so bodisi bolj ali manj neposredno izhajali iz »metelkovskega« procesa in ga nadaljujejo,⁴ bodisi se nanj postopoma navežejo ali delujejo vzporedno v novih (trans)generacijskih formacijah, in predvsem pod pritiski tega delovanja sprejete (kulturno in fiskalno-) politične odločitve na mestni in državni ravni v prvem desetletju 21. stoletja postopoma rezultirajo v materializaciji in operativnosti številnih novih kulturnih infrastruktur. Tej topografiji smo priča v Ljubljani danes: Kino Dvor (mestni javni zavod, 2002), Stara Elektrarna (upr. zavod Bunker, 2004), Center Rog ((začasna) zasedba, 2006), Kulturni dom Španski borci (upr. zavod En-Knap, 2009), Mini teater (zavod, 2009), CUK Kino Šiška (mestni javni zavod, 2009/2010); pisarne, galerije itd. za neodvisno kulturo v nek-

³ Korda nadaljuje: »Tukaj nekje je področje, kjer si neodvisni in avtonomni pridejo navzkriž. Čim bolj neodvisni realizirajo svoje načrte, tem manj je prostora za neodvisno akcijo in narobe. Ko državi (kapitalu) spodleti regulacija neodvisnega področja, se odpre realna možnost avtonomne scene. Metelkova je vedno nihala med zahtevo neodvisnih po prepoznanju njihovega dela in vključitvijo v javno financiranje, v kulturno panožnost ideoloških aparatov države, v akademski kurikulum na eni strani, na drugi strani pa so bili tisti, ki so se institucionalizaciji, panožnosti izmikali. Tisto, kar lahko štejejo za dosežke procesa Metelkova, je večinoma produkt avtonomne linije – dostikrat dobesedno osebne ali naključnih zunajavtonomnih procesov (npr. poseg s podiranjem).« (Korda, 2008: 23)

⁴ Ta proces je eksemplarično dokumentiran v: Gržinič M. (ur.). (1996). *Rekonfiguracija identitete: zgodovina, sedanost in prihodnost neodvisne ulturne produkcije v Ljubljani*. Ljubljana, Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti v Ljubljani. Refleksije in polemike akterjev neodvisne scene je objavljala revija Maska, predvsem leta 1994; s stališča teorije in prakse vizualnih in performerskih umetnosti v razmerju do urbanega in posebej Metelkove velja omeniti projekt Urbanaria Sorosevega centra za sodobne umetnosti (SCCA) 1994–1997, dokumentiran v: Stepančič L. (ur.). 1994. *Urbanaria*. Ljubljana, OSI Slovenija – SCCA, in Stepančič L. (ur.). 1997. *Urbanaria 2*. Ljubljana, OSI Slovenija – SCCA. Nekakšno sklepno delo teh dogajanj, ki poleg konceptualnih izhodišč poda tudi aplikativne rešitve za številne infrastrukture v Ljubljani, pa je triletni interdisciplinarni raziskovalni projekt Bibič, B., Tomc, G., Koprivšek, N. et. al. (1998–2000): *Prostorska problematika kulturnih dejavnosti*. (Raziskovalno poročilo 1.–3. faza). Ljubljana, Mirovni inštitut. Ta študija je nekakšna močna argumentativna podlaga oziroma izhodišče tako nevladnim akterjem kot tudi političnim odločevalcem glede odpiranja (konverzij) novih kulturnih infrastruktur. Izmed vseh prostorov, ki jih obravnava (Rog, Tobačna tovarna, Mostovna, kino Sloga oziroma Dvor ...), sta bila podrobneje interdisciplinarno obravnavana Stara elektrarna na Slomškovi in Kino Šiška kot glede na njuno situacijo najlažje uresničljiva projekta.

⁵ Kakor nakazuje že zgornji citat iz prve uradne vloge Mreže za Metelkovo, namembnost nekdanje vojašnice na Metelkovi »v celoti« za »kulturo sploh« konec leta 1991 še zdaleč ni bila samoumevna; južni, zdaj muzejski del vojašnice je bil s sklepom vlade RS 3. aprila 1992 dodeljen ministrstvu za notranje zadeve za potrebe policije. Šele 28. julija 1994, tj. slabo leto po zasedbi, z navedenim sklepom o dodelitvi severnega dela vojašnice MzM sprejme vlada sklep, da se kompleks južnega dela prenese z notranjega ministrstva na kulturno, da bi na prostoru nekdanje vojašnice reševalo »probleme slovenskih kulturnih institucij, zlasti pa Slovenskega etnografskega muzeja in Mreže za Metelkovo«. (Hren, 1996: 112-113) Tudi ta odločitev je bila posledica prizadevanj (lobiranja) MzM, »saj si je tedanje vodstvo SEM prizadevalo za Mladiko«. (Hren, 2008: 189)

⁶ Aksioma, Trubarjeva hiša, Galerija Vžigalica ...; rezidenčni ateljeji (Kodeljevo). Upoštevati moramo nekaj (zasebnih) gostinskih javnih lokalov, v katerih se z vzorci (pol)javne socializacije in komunikacije, značilne za gostinstvo, povezujejo tudi umetniške, kulturne in/ali politične dejavnosti in vsebine (Daktari, pet let Cafe Open, Repete, Sax Pub, Zlati zob ...).

⁷ Te se tudi same soočajo s temeljito prostorsko podhranjenostjo, ki jim je vse do danes ni uspelo učinkovito reševati niti na območju nekdanje vojašnice na Roški cesti, ki jim ga je dodelila država po neuspelem poskusu »akademijske kolonizacije Metelkove mest« leta 2001. O tem cf. Bibič, 2003: 103–116.

⁸ Na stoodstotno povečanje števila diplomantov akademij, ki poteka vzporedno z ukrepi kulturne in ekonomske politike v desetletnem obdobju 1994–2004, je sredi teh procesov opozarjal Bratko Bibič (2005: 87–117, 115). Podrobneje o gibanjih (samo)zaposlovanja, dela za določen čas, skratka fleksibilizacije itd. v istem obdobju glej: Milohnič, 2005: 45–63.

⁹ Število diplomantov v obdobju 2006–2011 po posameznih akademijah: Akademija za glasbo: 669; Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: 125; Akademija za likovno umetnost in oblikovanje: 268; skupaj: 1062. Tem bi morali

dani stavbi občine Šiška (2011), Vodnikova domačija (upr. zavod Sonorični Hanna's 2012). V istem desetletju začnejo na območju nekdanje vojašnice Metelkove namensko delovati še obnovljeni Hostel Celica v severnem delu (2003) in vsi državni muzeji oziroma galerije v južnem delu (t. i. muzejska četrt): osrednja razstavna stavba Slovenskega etnografskega muzeja (2004), javni programi Narodnega muzeja (2008) in Muzej sodobne umetnosti Metelkova (Moderna galerija, 2012).⁵ Tem večinoma fizično relativno velikim (»admiralskim«) objektom moramo dodati še vrsto manjših, a v seštevku nič manj pomembnih produkcijskih in prezentacijskih prizorišč, ki so tako kot zgoraj nanizani večinoma, a ne izključno v javni (mestni, državni) lasti.⁶

Politično-temporalno logiko opisanega desetletnega procesa materializacije (javnih) kulturnih infrastruktur so na njegovem izhodišču anticipirale besede takratnega kulturnega ministra, po katerem z investicijami v kulturno infrastrukturo »merimo strateška področja prihodnosti, saj zidamo ne le za jutri, ampak tudi za pojutrišnjem«. (Školč, 2000: nepaginirano) Mimo lahko zapišemo, da smo ministrovemu »jutrišnjem dnevu« priča danes, da pa nas »pojutrišnji dan« pričakuje šele jutri. Tukaj naj zgolj opozorimo na aktualno visokošolsko (in drugačno) produkcijo (poklicnih) umetnikov in umetnic kot novega »kreativnega razreda«, zaradi katerih so ali naj bi se, kot kažejo ministrove besede, pod vztrajnim pritiskom že delujočih individualnih in kolektivno organiziranih akterjev v Ljubljani, katerih število se začne naglo povečevati v 90. letih 20. stoletja, te infrastrukture gradile (in naj bi se še v naslednjih letih). Na vseh treh umetniških akademijah⁷ je samo v drugi polovici desetletja 2006–2011, torej finalnem obdobju materializacije zgoraj navedenih infrastruktur, na dodiplomskem študiju diplomiralo skupaj 1062 akademsko šolanin umetnikov in umetnic. K temu lahko dodamo npr. še diplomant(k)e Fakultete za arhitekturo, ki jih je bilo v istem obdobju skupaj 538. (Univerza v Ljubljani, 2013) Čeprav statistični podatki za predhodno obdobje 2000–2005 pri navedenem viru niso dostopni, lahko to število z veliko gotovostjo bolj ali manj podvojimo⁸ in sklenemo, da je v zadnjih desetih letih na trg (rezervne) delovne sile v kulturi in umetnosti v Sloveniji (in na predhodno desetletno podlago 1990–2000) vstopilo še okoli 2000 oziroma z arhitekturo vred okoli 3000 novih, mladih akademsko diplomiranih glasbenikov, likovnikov in oblikovalcev, arhitektov ter filmskih, gledaliških in televizijskih (po)ustvarjalcev ((re)kreativcev). (Univerza v Ljubljani, 2013)⁹

V primerjavi z izhodiščnim stanjem ob zasedbi Metelkove danes tako temeljito, »masivno« drugačna situacija ljubljanskih kulturnih infrastruktur in trga (rezervne, prekerne)¹⁰ delovne sile v umetnosti in kulturi generirajo izjemno dinamične, navzkrižne,

sinergične, potencialno tudi kontradiktorne in konfliktno procese učinkovanja raznolikih dejavnosti, ki so jih oziroma jih še bodo te infrastrukture o(ne)mogočile in ki smo jim, kot zgovorno kažejo letnice, pravzaprav priča šele kratak čas, še posebno pa se zgoščajo in dobivajo pospešek prav v letu praznovanja 20. obletnice zasedbe Metelkove. Aktualnost, pa tudi relativna hitrost teh dogajanj in s tem povezane ter težko določno predvidljive posledice nadaljnega dogajanja v bolj ali manj bližnji prihodnosti ne dopuščajo enoznačnih presoj in ocen, vključno s presojo položaja in ravnanj akterjev AKC Metelkove mesta. To velja še posebno v luči nedavnega in prihodnjega zaostrovanja ekonomskih, ideoloških, političnih razmer v domačem,¹¹ evropskem in svetovnem merilu. Mogoče pa je vsaj v obrisih skicirati nekatere osnovne koordinate kulturno političnih, urbanističnih ipd. razmerij in procesov, od katerih bo ta položaj v prihodnosti vsaj do neke mere odvisen.

Od Metelkove mesta do kreativnega mesta

Kreativno mesto

Z dokončanjem obnove in odprtjem Muzeja sodobne umetnosti Metelkova (+MSUM, javni zavod Moderna galerija) konec novembra 2012 se je sklenil petnajst let trajajoči proces obnove celotnega južnega, na AKC Metelkova mesto meječega območja vojašnice na Metelkovi, ki se začne reprezentirati in funkcionalno delovati (včasih tudi skupaj delovati) kot t. i. muzejska četrt na ravni novega (kulturnega) simbolnega toposa mesta. Muzejska četrt na Metelkovi se umešča stvarno (topografsko, lokacijsko), vsak muzej posebej pa tudi »formalno«, v širše območje in kontekst t. i. kulturne četrti Tabor. Na »spontano«, stvarno oblikovanje in dinamiko širšega območja Metelkove (mesta) kot kulturne četrti, ki je posledica prostorskega zgoščevanja in programskega delovanja kulturnih infrastruktur na (širšem) območju Tabora - poleg muzejev na južnem delu Metelkove sem spadajo še Stara elektrarna, nekdanja tovarna Rog in kino Dvor – je opozorila že zgoraj (v opombi 8) navedena raziskava med letoma 1998 in 2000. Povzela in ocenjevala je potenciale teh takrat za konverzijo šele predvidenih oziroma predlaganih in načrtovanih infrastruktur. Po uresničitvi nekaterih od njih se je »kulturna četrt Tabor« pred kratkim tudi nekako »institucionalizirala« z ustanovitvijo istoimenskega društva (2011), katere pobudnik je bil Zavod Bunker, ki od leta 2004 programsko in poslovno upravlja objekt Stare elektrarne. Kulturna četrt Tabor tudi ni osamljen primer tovrstnega kulturnega »coniranja« v Ljubljani. Sočasno z ustanovitvijo društva Kulturna četrt Tabor (je) poteka(la) za zdaj še ne formalno institucionalizirana konstrukcija kulturnih četrti na območju Šiške z žariščem v CUK Kino Šiška (2011) ter na območju Križevniške ulice med Mestnim muzejem in Novim Bregom z žariščem v Mini teatru (2011).¹² Preliminarno lahko sklenemo, da se s kulturnimi četrtmi posamične kulturne infrastrukture in/ali njihovi grozdi nadgrajujejo oziroma kontekstualizirajo z nekakšno (para)institucionalno consko topografijo ali bolje: topologijo širših vplivnih ali interakcijskih območij njihovega delovanja.

dodati še določen delež vseh tistih, ki so v tem času zaključili srednješolsko stopnjo izobraževanja na področjih grafičnega itd. oblikovanja in podobno, pri glasbenem izobraževanju pa tudi višjo stopnjo osnovnih glasbenih šol in zaključnega srednjega glasbenega izobraževanja, ki ne bodo nadaljevali študija. Navsezadnje pa še vse tiste, ki so se za katerega od umetniških poklicev izobraževali na zasebnih šolah ali neformalno ter na področjih humanistike in družboslovja, ki se deloma vključujejo bodisi v neposredno produkcijo, distribucijo in promocijo (literatura, gledališče, film ...) bodisi so del (medijsko) »kritičsko« in teoretsko refleksivne infrastrukture umetnostnega in kulturnega pogona. Dodajmo še produkcijo diplomantov na mariborski in primorski univerzi.

¹⁰ Glej raziskavo Ministrstva za izobraževanje, znanost, kulturo in šport RS (2012): *Socialni položaj samozaposlenih v kulturi in predlogi za njegovo izboljševanje s poudarkom na temi preživetvene strategije na področju vizualnih umetnosti*. Končno poročilo raziskovalnega projekta. Ljubljana.

¹¹ »Smo na spodnji meji še vzdržnega financiranja javnih zavodov glede na pričakovano kakovost in obseg izvajanja javne službe,« pravijo na Ministrstvu za kulturo RS. (Mager, 2013)

¹² Časovno sovpadanje kaže na vsaj do neke mere sinhronizirano dogajanje oziroma delovanje akterjev. O tem nekaj malega več v nadaljevanju.

¹³ Povzemamo po predstavitvi na domači strani <http://www.kct.si/o-kct>. »Prvotni cilj društva« sta sicer »usklajevanje kulturne ponudbe in vzpostavitev mehanizmov, ki povečujejo obisk« članov društva.

¹⁴ »Iz nedokončanega gradbišča ob Masarykovi cesti je nastal prostor druženja in urbani vrt, v park Tabor se je s pomočjo prostorskih intervencij in številnih dogodkov vrnilo življenje.« (Kulturna četrt Tabor, 2013)

¹⁵ V eni od medijskih (samo)predstavitve je društvo Kulturna četrt Tabor že »društvo vseh institucij in društev, ki domujejo ali delujejo na Taboru.« (Klun, 2013)

Pri kulturni četrti Tabor lahko govorimo o značilnem in konkretnem procesu, ki razkriva, kako konverzija nepremične (industrijske) kulturne dediščine s programom sodobnih kulturnih, umetniških in drugih praks – začeni s mednarodnim festivalom Mladi levi – in sistematična kulturnopolitična dejavnost akterjev (lahko) pripomoreta k spremembam v širšem družbenem in prostorskem urbanem kontekstu. Prvotni cilj društva Kulturna četrt Tabor¹³ sta (bila) predvsem povezovanje in sodelovanje vseh posameznikov in organizacij v soseski Tabor zato, da bi tudi z vključevanjem lokalnega prebivalstva v številne kulturne (pa tudi izobraževalne, športne ipd.) dejavnosti in vsebine, ki so (že) na voljo v tej četrti, pripomogli k povečanju obiska programov, vendar pa pri tem izhajajo tudi iz vednosti, da ima »kultura pomembno vlogo v procesih urbane regeneracije«, zato se »s

pomočjo kulturnih vsebin« lotevajo »povezovanja soseske«, katere prebivalci zaznavajo upadane njenega »skupnostnega momenta« (Kulturna četrt Tabor, 2013). Na sosesko ne gledajo »kot na degradirano sosesko, ki je potrebna nujne intervencije«, prepoznava pa »manevrski prostor, ki je še na voljo za izboljšave«. »Kultura,« tako pravijo, »namreč hitro preseže lastne okvire in lahko postane dejavnik sprememb v družbi.« Nabor dejavnosti, s katerimi se ukvarjajo člani društva (kultura, izobraževanje, šport, trajnostni razvoj in prostorska problematika), predstavljajo kot »gotovo edinstven primer med kulturnimi četrtmi.«¹⁴ (ibid.)

Društvo Kulturna četrt Tabor kakopak ni nekakšna (krovna) organizacija »vseh«, ki bivajo in delujejo na območju soseske Tabor.¹⁵ (Klun, 2013) Poleg zavoda Bunker (Stara elektrarna) in omenjenih štirih muzejev iz muzejske četrti z južnega dela Metelkove (ter Kinoteke) so (kolektivni) člani društva iz neposredne soseske ali njene bližine še: Kinodvor, Inštitut za politike prostora (IPoP), Dramska šola Barice Blenkuš, Osnovna šola Toneta Čufarja, Aksioma, Dijaški dom Tabor, Dom upokojencev Center, Tabor – Poljane, KD prostoRož (Kulturna četrt Tabor, 2013). Med člani društva (razen z vsakokrat po eno izjemo, ki – kot bomo videli pozneje – potrjujejo pravilo) ne najdemo nobenega od približno dvajsetih društev in zavodov, ki delujejo v mejni stavbi 6/8 na Metelkovi na kar se le da različnih področjih kulture, umetnosti, raziskovanja, političnega aktivizma itd., kakor tudi ne z območja AKC Metelkove mesta, kjer deluje vsaj še osem društev in zavodov ter številni posamezniki ali skupine s področja kulture, umetnosti, producentstva in aktivistične ter LGTB skupine itd. Član društva tudi ni Hostel Celica. Izjemi, ki potrjujejo pravilo, pa sta Zavod za sodobno umetnost SCCA – Ljubljana (stavba Metelkova 6/8) in Kulturno umetniško društvo Mreža (Hlev – Menza pri koritu, Galerija Alkatraz).

Seveda je (formalno) članstvo v (institucionalni) shemi kulturne četrti prejkone minoren ali obrobni vidik problematike v primerjavi z realnim (so)položajem in (so)delovanjem (relativno) avtonomnih akterjev na tem območju, ki očitno prehaja v neko novo »razvojno« fazo ali cikel kompleksnejše ravni delovanja vseh navedenih akterjev v mestu in v državi, ki že nekaj let čedalje bolj drsi(ta) v gospodarsko, politično, socialno krizo in ideološke konflikte, kar se je zgoščeno manifestiralo v nedavnih bolj ali manj množičnih vstajah. V tem smislu lahko vsaj do neke mere in kljub vsem ambivalencam razumemo tudi sporočilo koncepta in strukture 7. trienala U3 (junij–september 2013) v režiji Moderne galerije v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova. Po drugi strani tudi akterji na severnem delu Metelkove delujejo (stavba Metelkova 6/8; AKC Metelkova; Hostel Celica) onkraj preproste fizičnoprostorske mikrolokacijske logike kulturne četrti. Mirovni inštitut, sicer skupaj z

Metelkovo »materializirana dediščina« mirovnega gibanja (Hren, 2011: 20; Plut, 2011: 46), je dolgoletni aktivni podpornik izbranih, deluje na področju publicistike in raziskovanja kulturnih politik, istospolnih manjšin in položaja žensk, medijev. Zavod Maska ob vrsti drugih, tudi mednarodnih koprodukcij, med katerimi je verjetno najbolj razpita »Jaz sem Janez Janša«, aktivno deluje/gostuje tako v Stari elektrarni kot v CUK Kino Šiška. Zavod Forum deluje na številnih ravneh, s Svetlobno gverilo npr. enkrat na letno po vsem mestu. SCCA smo že omenili in jo še bomo; tu dodajmo še, da v okviru SCCA deluje tudi Kulturna stična točka, ter tudi to: »Od padca komunistične ureditve v nekdanji Vzhodni Evropi pa doslej v celotni regiji jugovzhodne Evrope ni nastal relevanten, dolgotrajen, kritični in teoretični program (samo) za kuratorsko izobraževanje. Edina izjema je bil Svet umetnosti: šola za sodobno umetnost, ki organizira kuratorske tečaje in izobraževalni program. Leta 1997 ga je vpeljal in organiziral SCCA – Zavod za sodobno umetnost – Ljubljana, Slovenija ...«¹⁶ (Stamenković, 2007a: 9–21) Pravnoinformacijski center nevladnih organizacij¹⁷ sicer ni, tako kot SCCA, član Kulturne četrti Tabor, temveč je z IPoP in Zavodom Trajekt partner v projektu Mreža za prostor, katere član je tudi Zavod Bunker.¹⁸

Pri orisu teh procesov oziroma ravni ne moremo mimo nastanka novih neodvisnih (zasebnih) institucij (NVO), ki začnejo delovati vzporedno z zgoraj očitanim nastajanjem kulturnih infrastruktur na področju artikulacije mestnih prostorskih (urbanističnih, arhitekturnih) konceptov in strategij.¹⁹ Z vidika neposrednega ali posrednega povezovanja dejavnosti teh novih igralcev z omenjenimi kulturnimi infrastrukturami in njihovimi zasebnimi in/ali javnimi upravljavci ter glede na izpostavljeno vlogo v kulturnih, urbanističnih, ekonomskih in fiskalnih politikah mesta, države in Evropske unije, izstopa predvsem leta 2006 ustanovljeni zavod Inštitut za politike prostora (IPoP), ki je obenem tudi (formalni) član društva Kulturna četrt Tabor.²⁰

Zavod IPoP je dejaven na več ravneh in segmentih prostora. Kaže, da je eden glavnih partnerjev (izvajalec, podizvajalec, nosilec) MO Ljubljana pri oblikovanju prostorskih politik oziroma nekakšen vmesnik pri prostorskem načrtovanju po načelu »od spodaj« in »od zgoraj«. Velik poudarek ali stalnica politike zavoda je uveljavljanje načel participacije (»vseh«) deležnikov pri prostorskem načrtovanju in upravljanju. Zgolj za ilustracijo razpona in profila dejavnosti naj omenimo npr. projekt Participacijska in organizacijska izhodišča za celovito urbanistično prenovu središča Ljubljane (IPoP, 20. december 2010) na eni strani in na drugi seminar Participativni proračun kot orodje urbane politike, ki ga je organizirala Mreža za prostor v sodelovanju z Zavodom Bunker v Stari elektrarni 19. junija 2013 (Bunker, 19. junij 2013).

¹⁶ »Prav tako kuratorske študije še zmeraj niso del strokovnih raziskav v akademskih kurikulumih na univerzah v regiji,« dodaja Stamenković (2007a: 17).

¹⁷ PIC je bila (po soustanovitelju Zavodu Labeco – Ecolus) druga organizacija, ki je v slovenski prostor vpeljala področje »okoljskega prava«; bil je pobudnik ponovnega instituiranja brezplačne pravne pomoči, konec leta 1998 pa je sprožil tudi proces zakonodajne iniciative za dostop do informacij javnega značaja, leta 2001 vložil v državni svet predlog Zakona o dostopu do informacij javnega značaja, ki je bil z nebitnimi popravki sprejet v državnem zboru na začetku leta 2003 (ZDIJZ, Uradni list RS, št. 24/2003, 7. 3. 2003, s. 2786).

¹⁸ Več o tem glej: <http://ipop.si/2009/08/01/mreza-za-prostor/>.

¹⁹ Verjetno prvi NVO te vrste je Zavod za prostorsko kulturo Trajekt, ki je bil ustanovljen leta 2002. Je nevladna organizacija, katere poslanstvo so spodbujanje neodvisne demokratične razprave, širjenje informacij ter izmenjava mnenj, znanja in izkušenj na področju arhitekture, krajinske arhitekture in urbanizma s spletnim portalom www.trajekt.org (2003), namenjenemu širjenju strokovnih informacij, izmenjavi znanja in idej ter krepitvi strokovne ozaveščenosti, z organiziranjem arhitekturnih dogodkov in izdajanjem publikacij. (Trajekt, 2013)

²⁰ Predstavlja se kot neodvisni raziskovalni zavod (za raziskovalno dejavnost je bil registriran leta 2008) in nevladna organizacija na področju prostora, katerega namen je povezovalje znanja in izkušenj različnih ved in praks, ki se tako ali drugače ukvarjajo s prostorom. Izhaja iz načela odprtega delovanja in navezovanja na različne posameznike in organizacije ter tudi vključevanja lokalnih pobud. Razvija mrežo komplementarnih organizacij na področju prostora in ustvarja možnosti za skupno razumevanje problemov, ciljev in rešitev, ki vodijo v učinkovito urejanje prostora. Osredinjajo se na procese, ki gradijo prostor in odnose v njem »od spodaj«, s strani posameznika, ter poudarja pomen dolgoročnega razmišljanja. Razvija participativne procese odločanja in trajnostno urejanje prostora. (IPoP, 2013a)

²¹ Cilja projekta Kreativna mesta (Creative Cities) sta razvoj in promocija potencialov kreativnih industrij v srednjeevropskih mestih Gdansk, Genova, Leipzig, Ljubljana in Pécs. Slovenska partnerja v projektu sta Regionalna razvojna agencija Ljubljanske urbane regije in Inštitut za ekonomska raziskovanja. Projekt poteka v okviru programa Srednja Evropa, ki ga delno financira Evropski sklad za regionalni razvoj. Inštitut za politike prostora je pri projektu sodeloval kot podizvajalec za izdelavo študije glede prostorske umeščenosti kreativnih industrij v Ljubljanski urbani regiji. (IPoP, 2011)

²² Pri tem se opira na »klasične« Charlesa Landryja (2008) in Richarda Florido (2002).

²³ Na strateški osi območja med Tobačno tovarno in Rimsko ulico se nahaja Kulturna četrt Križevniška (IPoP, 2012: 10). Poudarki v citatih v nadaljevanju so avtorjevi.

Osredinili in omejili se bomo na skiciranje tistega vidika dejavnosti, ki zadeva konstrukcijo nekakšnih makro in/ali mezzo strateških ali sistemskih okvirov na ravni mestne kulturne, ekonomske in prostorske politike, kakršne so zgoraj navedene »kulturne četrti« in ki se (vsaj) posredno nanašajo tudi na položaj in (bodoče ali sočasno) dogajanje v zvezi z AKC Metelkova mesto v širšem kontekstu urbanih prostorskih in kulturnih politik. IPoP je bil izvajalec študije o »kreativnih mestih« z naslovom *Creative Cities. Kreativna regeneracija na primeru izbranega dela Ljubljane*. Študija je po naročilu Regionalne razvojne agencije Ljubljanske urbane regije, v središču in težišču katere je kakopak MO Ljubljana, potekala v okviru projekta *Kreativna mesta – Razvoj in promocija potencialov kreativne industrije v srednjeevropskih mestih*, (so)financirana je bila iz evropskih skladov, zaključena pa novembra 2012. V predhodni, leto dni prej (december 2011) končani študiji »potencialov kreativne urbane regeneracije« in prostorskega umeščanja »kreativnih industrij v Ljubljanski urbani regiji«²¹ so bile kreativne četrti po eni strani opredeljene kot »ključno orodje urbane politike za spodbujanje kreativnega gospodarstva« in kot okvir »grozdenja

nadarjenosti, večšin in podporne infrastrukture«, ki »je bistvena za kreativno gospodarstvo in kreativni milje«. Po drugi strani pa so kreativne četrti »ključno orodje urbane regeneracije« kot posledice »širših družbeno-ekonomskih procesov, kakršna sta prehod v postindustrijsko fazo mest in suburbanizacija« in posledično »praznjenje mestnih središč in opuščeno/ost/ industrijsk/ih/ območ/ij/« kot pogostih prizorišč »regeneracije od spodaj navzgor, kakršno lahko spodbudi t. i. kreativni razred«. (IPoP, 2011) Študija je po besedah inštituta prispevala »pomemben vpogled v prostorsko razporeditev kreativnih industrij v Ljubljanski urbani regiji ter ovrednotila lokacijske dejavnike, ki vplivajo na /njihovo/ razporeditev« in je potencialno »dragocen prispevek k politikam za močnejše kreativno gospodarstvo na eni strani ter k politikam, ki usmerjajo urbani razvoj, na drugi ...« (ibid.) Posebno veliko uporabnost rezultatov vidijo v »podpori razvoju kreativnih četrti kot pomembnega orodja obeh omenjenih politik«. (ibid.)

Študija potencialov je pokazala, da so »največje in najuspešnejše veje kreativnih industrij ... umeščene v središču Ljubljane«, kjer sta »dve najočitnejši žarišči kreativnih dejavnosti ... prvo je širše območje četrti Tabor, druga pa je os od Tobačne tovarne vzdolž Rimske ceste«. (IPoP, 2012: 10) Kljub tej že ustaljeni koncentraciji študija priporoča fokusiranje urbane politike na podporo »kreativnih četrti zunaj središča mesta«, zato je študiji potencialov sledila študija kreativne regeneracije mesta, ki je v podrobno obravnavo končno vključila območje ob Celovski cesti od pivovarne Union do CUK Kino Šiška. Opredeljuje ga kot tisto območje Ljubljane, na katerem vsa območja vzdolž predvidene rekonstrukcije in širitve vpadnice »stagnirajo in so danes večinoma degradirana«, v katero pa so se »deloma že začele naseljevati kreativne industrije, dodaten impulz pa območju daje prisotnost institucionalnega akterja – Centra urbane kulture Kino Šiška in odločitev mestne občine, da del prostorov nekdanje občine Šiška nameni kreativcem. S tem območje postaja eno potencialno najzanimivejših v Ljubljani s stališča kreativnih industrij.« (ibid.: 11)

Iz zgoraj navedenega razloga je iz končne obravnave izločila obe identificirani žarišči kreativnih dejavnosti oziroma kreativnih četrti v središču mesta, (širše) območje Kulturne četrti Tabor pa je izključila tudi zato, ker je po oceni študije »to nekako že zrela zgodba, v katero s strani mesta vsaj

z vidika prostorskega načrtovanja ni treba veliko posegati. Pri K/ulturni/ Č/etrti/ Tabor gre za povezovanje obstoječih institucij in lokalnih akterjev, kar je izjemno dragocen razvoj dogodkov in kar mesto sicer podpira in mora podpirati, a v primerjavi z drugimi obravnavanimi območji (alociranja kreativnih dejavnosti in ekonomije, op. p) ne gre za zelo degradirano območje.«²⁴ (IPoP, 2012: 7)

Na prvi pogled se torej zdi, da ima kulturna četrt Tabor vse potrebne značilnosti, kakršne bi morala imeti neka že delujoča kreativna četrt. Ali sta »kreativna« in »kulturna četrt« sinonimna termina instituta in če sta: do katere mere se potemtakem prekrivajo njuni morebitni različni, medsebojno neizvedljivi vlogi, položaj, cilji delovanja?

Intermezzo med kulturo in kreativnostjo

Na to vprašanje lapidarno odgovarja primer šišenskega območja s konjunktivno povezavo obeh terminov v samem imenu »Kulturna in kreativna četrt Šiška« (IPoP, 2012: 22), kar je poleg logotipa edini dosednji prispevek deležnikov v projektu, ki je pri ustvarjanju vizije kreativne regeneracije območja združeval pristopa »od spodaj (bottom up) in od zgoraj (top down)«. (IPoP, 2012: 5) V tem poimenovanju se razmerje med kreativnostjo in kulturo kaže kot razmerje dveh sicer povezanih, a obenem medsebojno razlikujočih se, distinktivnih polj/pojmov. Nemara se pri razumevanju te razlike lahko delovno opremo na razlikovanje med definicijama »kulturne« in »kreativne industrije«, kakor ju povzema osnutek Nacionalnega kulturnega programa 2014–2017 (NKP) po t. i. Zeleni knjigi Evropske komisije in zadeva »Izkoriščanje potenciala kulturnih in ustvarjalnih industrij«. (Ministrstvo za kulturo, 2013) Po teh definicijah so »kulturne industrije usmerjene v proizvodnjo in distribucijo dobrin ali storitev, ki po značilnostih, uporabi ali namenu utelešajo ali prenašajo kulturno izražanje ne glede na njihovo komercialno vrednost«, »kreativne industrije« pa so »tiste industrije, ki kulturo uporabljajo kot vložek in vključujejo kulturno dimenzijo, čeprav so njihovi rezultati predvsem funkcionalni«. (ibid.) Torej, kulturna industrija naj ne bi bila usmerjena predvsem v generiranje komercialne (tržne) razsežnosti/vrednosti »kulturnega izražanja«,²⁵ medtem ko je kreativna industrija usmerjena predvsem v »funkcionalnost« rezultatov, tj. predvsem v njihovo funkcionalnost glede na proces njihovega (profitnega) ovrednotenja na trgu.²⁶ V tem bi lahko videli vsaj minimalni vsebinski oziroma strateški smisel ohranjanja razlike oziroma razdalje v poimenovanju »kulturna« in »kreativna četrt«.

Študija IPoP o umeščanju »kreativnih industrij« v ljubljanski prostor tudi sama previdno in do neke mere ambivalentno poudarja ta problem, ko izhaja iz prostorsko-razvojnih konceptov, ki ne temeljijo zgolj na shemah/konceptih t. i. »kulturne produk-

²⁴ In nadaljuje: »S Taborom je prostorsko povezano tudi območje nekdanje tovarne Rog, kjer Mestna občina Ljubljana načrtuje center sodobnih umetnosti, trenutno pa ga začasno uporabljajo različni kreativci. Rog je sicer trenutno nedvomno degradirano območje, ki pa ima izdelano vizijo, to izvaja Oddelek za kulturo MOL, tako da bi bilo dodatno vpletanje v zgodbo vprašljivo.« Formalno ali (še) neformalno ustanavljanje »kulturnih četrti« se torej dogaja na vsakem od treh območij, ki jih študija indetificira in obmeji kot »najočitnejši žarišči kreativnih dejavnosti«: širše območje četrti Tabor – Kulturna četrt Tabor; os od Tobačne tovarne vzdolž Rimske ulice: Kulturna četrt Križevniška, in kot s stališča alokacije kreativnih industrij »eno potencialno najzanimivejših« v Ljubljani: Kulturno-kreativna četrt Šiška.

²⁵ NKP dodaja tudi Unescovo definicijo, po kateri kulturne industrije »združujejo ustvarjanje, proizvodnjo in komercializacijo vsebin, ki so po svoji naravi neopredmetene in kulturne. Te vsebine so po navadi zaščitene z avtorskimi pravicami in so lahko v obliki proizvodov ali storitev,« so pa tudi »ključnega pomena za spodbujanje in ohranjanje kulturne raznolikosti in zagotavljanje demokratičnega dostopa do kulture«. (Ministrstvo za kulturo, 2013)

²⁶ NKP se pri opredeljevanju kreativne industrije opira tudi na ciljni raziskovalni projekt *Stanje oblikovanja, s poudarkom na industrijskem oblikovanju, kot dela kreativnih industrij in primeri dobre prakse v svetu kot podlaga za krepitev te dejavnosti v Sloveniji*, ki »kreativne industrije označuje kot cikle ustvarjanja, proizvodnje in distribucije dobrin in storitev, ki primarno gradijo na kreativnosti in intelektualnem kapitalu, sestavljene so iz niza na znanju temelječih aktivnosti in so osredinjene, ne pa tudi omejene, na umetnost, in ki potencialno ustvarjajo prihodke iz trgovanja in pravic intelektualne lastnine« in »obsegajo opredmetene proizvode in neopredmetene intelektualne ali umetniške storitve s kreativno vsebino, ekonomsko vrednostjo in tržnimi cilji.« (ibid.)

cije«, v katerih kulturi, umetnosti in »drugim kreativnim industrijam« pripade predvsem vloga »pomembnega podpornega elementa. Prostorsko razvojni koncepti, na katerih temelji študija, pa izhajajo iz načel »gospodarskega in kulturno vzdržnega (trajnostnega) razvoja«, v katerih so »kreativne industrije dojete kot konstitutivni element, ki prežema celotno strukturo prostorskega načrtovanja in hkrati zagotavlja inkluzivnost različnim deležnikom pri odločanju o posegih v prostor«. (IPoP, 2012: 46) Kulture naj torej ne bi obravnavali zgolj kot dragoceno orodje za diverzifikacijo lokalne gospodarske osnove in nadomestilo izgubljenih delovnih mest v tradicionalnih industrijskih in storitvenih sektorjih, temveč bi moralo (prostorsko) »načrtovanje za kulturo in ustvarjalne industrije temeljiti tudi na načelih razvoja raznolikosti, heterogenosti, inkluzivnosti in si prizadevati za zagotavljanje visoke kakovosti življenja za vse skupine prebivalstva«. (ibid.) Še bolj izrecno pa, ko študija poudarja problem, da prostorski dokumenti večinoma nekritično prevzemajo definicije Ministrstva za kulturo, medije in šport Velike Britanije (2001) ali pa smernice Zelene knjige - *Izkoriščanje potenciala kulturnih in ustvarjalnih industrij* (Evropska komisija 2010), ki definirajo kreativne dejavnosti predvsem glede na ekonomski sektor in potrebe lokalnega gospodarstva, pri tem pa izključujejo določene oblike kreativnih dejavnosti in družbene skupine, ki so tudi lahko pomembne za vzpostavljanje delovanja kreativnih industrij in kakovosti življenja. Nekritično prevzemanje teh doktrin v prostorske dokumente lahko torej »vodi k izključevanju drugačnih pristopov, ki morda ponujajo drugačne definicije vloge kulture in kreativnih industrij (npr. UNESCO, Creative Industries (2009); UNESCO – desetletje za izobraževanje za trajnostni razvoj (2005–2014); Agenda 21 za kulturo (2004, 2008) itd.). (ibid.: 54)

Če se vrnemo na izhodiščno točko, opazimo neko (vsaj potencialno, latentno) nasprotje ali protislovje med »gradnjo« vseh omenjenih infrastruktur, ki so večinoma financirane iz javnih (mestnih, državnih) sredstev na eni strani, in na drugi čedalje večjim radikalnim, brutalnim zmanjševanjem javnih sredstev v nedokončanem mandatu prejšnje neoliberalne in neokonservativne vlade, v mandatu naslednje pa nemara zgolj bolj mehkim, a odločnim in vztrajnim (konsistentnim) nadaljevanjem zmanjševanja – kar je bila in je tudi še naprej dolgoročna kulturna politika na ravni mesta –, javnih sredstev za sofinanciranje dejavnosti čedalje večjega števila akterjev v novih infrastrukturah in okoli njih. Še toliko bolj se to vprašanje zastavlja, če upoštevamo nove investicije, ki jih mesto (in država) načrtujeta na gravitacijskem območju kulturne četrti Tabor (Rog, Cukrarna), navsezadnje pa tudi v samem območju AKC Metelkova mesta (Metelkova 6/8, sanacija obstoječih objektov in novogradnje). Kajti obseg in časovno zgoščen načrt finančnih investicij v (javno) kulturno infrastrukturo kaže na nekakšen »masiven« investicijski val in s tem korenito materialno intervencijo tako na ožjem območju Metelkove, vključno z Metelkovo mestom, kakor tudi v prostorsko (peš dostopna) bližnja (meječa) območja, kot sta Center Rog in Cukrarna.

V treh letih, tj. od 2014. do 2016., naj bi MOL in Ministrstvo za kulturo investirala skupaj 68.500.000,00 evrov, in sicer na ožjem območju Metelkove mesta v obnovo objekta 6 (mejni objekt med muzejskim delom in Metelkova mestom), ki je v lasti investitorja Ministrstva za kulturo (3.500.000,00 evrov) v letu 2014 ter na območju Metelkove mesta v rekonstrukcijo in novogradnjo objektov, ki je v lasti investitorja MOL (5.000.000,00 evrov) v letu 2015. (Temu lahko dodamo tudi načrtovano investicijo novega prizidka Hostla Celica na severnem delu Metelkove v višini lastnega vložka 300.000,00 evrov). Za leto 2016 načrtujeta MOL in Ministrstvo za kulturo še skupno investicijo v rekonstrukcije in gradnje Centra Rog vsak v polovičnem deležu skupne višine 30.000.000,00 evrov in Galerije Cukrarna v višini 30.000.000,00 evrov. (Grilc, 2012; Ministrstvo za kulturo, 2013) Po investicijskih načrtih iz osnutka Nacionalnega kulturnega programa naj bi se v letu 2017, tj. leto dni po začetku rekonstrukcije Roga in Cukrarne, začela tudi novogradnja »akade-

mijskega multipleksa« (ALU, AGRFT, AG) v investicijski vrednosti 170.000.000,00 evrov (Ministrstvo za znanost, izobraževanje in šport) v zaledju nekdanje vojašnice na Roški, ki je v »pohodni razdalji« (*Jane's walk*) od/do Metelkove, kulturne četrti Tabor, zlasti pa od/do Centra Rog in Cukrane. Tako je ta investicijski načrt eno masivnih zaokroženj tega dela »grozdenja kreativne delovne sile« Ljubljane kot nastajajočega »kreativnega mesta«. Središče mesta naj bi tako postalo »kreativna meka«, pri čemer pa se to

ne nanaša toliko na preživetje stare alternativne boemske margine (*bohemian fringe*) kot na njeno razširitev na določena območja v središču mesta v sodelovanju z glavnimi kulturnimi institucijami in s pomočjo marketinga kulturnih inovacij, ki bo koloniziral ta območja. Gentrifikacija je del te socioprostorske reorganizacije ... je poskus prisvojitve centralnosti središča mesta – s porabo te centralnosti pa je obenem tudi poskus povečanja njene ekonomske in kulturne vrednosti. (Zukin, 1991: 186)

Nekaj podrobnosti o naravi investicij na območju Metelkove mesta lahko razberemo iz drugih dokumentov. V *Strategiji razvoja kulture v MOL 2008–2011* sta bili načrtovani »legalizacija in ureditev kompleksa Metelkove ter prostora 'avtonomne cone' v skladu s programsko-estetskimi usmeritvami izvajalcev, ki že petnajst let delujejo na Metelkovi«, ter to ureditev – s »sanacijo obstoječe infrastrukture in gradnjo nove« – »smiselno nadgraditi s programi sodobne kulturne produkcije, vadbenimi prostori Centra za sodobni ples ter prostori Centra za intermedijske umetnosti Ljubljana«, do leta 2011 pa »pripraviti projektno dokumentacijo za celoten kompleks«. (Mestni svet MOL, 30. junij 2008) V poročilu o izvajanju te strategije v naslednjem letu piše, da je glede legalizacije »za urejanje statusa za kompleks Metelkove ... pripravljena pogodba o prenosu sredstev v upravljanje društvom, ki že delujejo v sklopu Metelkove s statusom društva v javnem interesu.²⁷ Kompleks, ki je namenjen kulturi, je predviden za določitev za javno infrastrukturo na področju kulture«, glede sanacije in novogradnje pa je »za kompleks Metelkove ... izdelan dokument identifikacije investicijskega projekta«. (Mestna uprava MOL, 21. julij 2007)

Intermezzo od zgoraj

Za uspeh oziroma konjunkturo konceptov in strategij kulturne »urbane regeneracije« v 80. letih ter »kreativnega mesta« oziroma »kreativnega gospodarstva« in »industrije« od sredine 90. let 20. stoletja naprej naj bi bil zaslužen »splošen politični zasuk od socialne odgovorne politike k neoliberalni politiki«. (Breznik, 2006: 20)²⁸ Na to, da se paradigma kreativnih industrij in kreativnega gospodarstva uveljavlja tudi kot del neoliberalnega širjenja ideologije trga v političnem in administrativnem aparatu (Jelesijević, 2012), kaže t. i. *Zelena knjiga* Evropske komisije, ki je podlaga za nacionalne lokalizacije tega (globalnega) koncepta oziroma strategije, le-ta pa spet izhaja iz Lizbonske strategije.²⁹ V slovenski državni kulturni politiki je kreativna industrija našla svoj prostor najprej na koncu mandata desne vladne koalicije leta 2008 v doku-

²⁷ Po uradno dostopnih podatkih evidence Ministrstva za kulturo sta na območju Metelkove mesta (samo) dve društvi s statusom v javnem interesu: KUD Mreža in KAPA. Društvo za kulturno in umetniško produkcijo. (Ministrstvo za kulturo, 2013)

²⁸ Glej tudi Breznik, M. (2004): *Kulturni revizionizem. Kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Mirovni inštitut, Ljubljana.

²⁹ »All these dimensions are at the core of the second objective of the European Agenda for Culture inviting the EU to harness the potential of culture as a catalyst of creativity and innovation in the framework of the Lisbon Strategy for growth and jobs. This Agenda was endorsed by a Council Resolution in November 2007 and by the European Council in December 2007. In its conclusions of December 2007, the European Council recognized the importance of the cultural and creative sectors in the frame of the Lisbon Agenda, as well as the need to reinforce their potential, in particular as far as SMEs are concerned.« (European Commission, 2010: 4)

³⁰ Raziskovalni projekt so financirali Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport, Ministrstvo za gospodarski razvoj in tehnologijo ter Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS. Inštitut za ekonomska raziskovanja pri Ekonomski fakulteti Univerze v Ljubljani, ki je bil soizvajalec raziskave, je bil tudi partner Regionalne razvojne agencije Ljubljanske urbane regije v projektu »Kreativna mesta: Potenciali kreativne urbane regeneracije«, katerega podizvajalec za izdelavo študije glede prostorske umeščenosti kreativnih industrij v Ljubljanski urbani regiji (december 2011) je bil Inštitut za politike prostora. <http://ipop.si/2011/12/23/kreativna-mesta-potenciali-kreativne-urbane-regeneracije/>

mentu *Priporočila 9. razvojne skupine za kreativne industrije za povečanje konkurenčnosti Sloveniji* (d_magazin, 10. september 2008), ki ga je skupina pripravila po naročilu službe vlade RS za razvoj. V času naslednje socialno in liberalno demokratske koalicije (2008–2010) je govorjenje o kreativni industriji prešlo v »prevladujoči žargon, ki ga je razširilo ministrstvo za kulturo ... s knjižico *Kulturne in kreativne industrije po slovensko* (2011) ... Nagovorili so ustvarjalce, naj začno uporabljati tak žargon, ki jim bo omogočal preživetje v krutem svetu privatizacije. V evropskih dokumentih, ki se nanašajo na to področje, uporabljajo te termine in če hočete dobiti evropski denar ..., jih morate uporabljati«. (Vogrinc, 14. julij 2013) Naslednja (militantno) neoliberalna in neokonservativna vladna koalicija (2010/11–2012) je ob enem z utopitvijo samostojnega ministrstva za kulturo v novem transresorskem konglomeratu ter brutalno radikalnem krčenju

sofinanciranja umetniških programov in projektov poskrbela tudi za administrativno spremembo »direktorata za umetnost« v »direktorat za ustvarjalnost«, s čimer se je »upravljalna paradigma ... eksplicitno vpisala že v ime državnega organa« in se »že na ravni jezika povzdignila v menedžersko določilo«, ki »nam sporoča: tukaj upravljamo z ustvarjalnostjo«. (Jelesijevič, 2012) Na ravni političnega performansa – tj. estetizacije politike s sodobnoumetniškimi sredstvi – se je totalnost koncepta kreativne industrije kot slabe neskončnosti iskanja tržnih niš za realizacijo monopolne rente (korporativnega) kapitala partikularizirala v legendarni metlici za čiščenje stranišča, s katero je hibridni minister demonstriral ključno vlogo (kreativno) industrijskega oblikovanja v diverzifikaciji kolektivnega simbolnega kapitala. V osnutku *Nacionalnega kulturnega programa 2014–2017* (NKP) je kreativni industriji (in tudi kulturni industriji) namenjeno ločeno poglavje, ki predvideva za celotno obdobje 8.000.000,00 evrov (iz virov evropskega proračuna) za financiranje ukrepov na sicer zamejenem segmentu tega področja. Eden od ukrepov na področju razvoja trga kreativnih industrij se glasi: »uveljavljanje načela 'namesto omejenih naravnih virov izrabljati neomejene intelektualne'«. (Ministrstvo RS za kulturo, 2013: 83–85) Osutek NKP pri tem izhaja (tudi) iz ugotovitev ciljnega raziskovalnega projekta *Stanje oblikovanja, s poudarkom na industrijskem oblikovanju, kot dela kreativnih industrij in primeri dobre prakse v svetu kot podlaga za krepitev te dejavnosti v Sloveniji*, ki sta ga Ekonomska fakulteta v Ljubljani in Inštitut za ekonomska raziskovanja zaključila marca 2012.³⁰

Metelkova mesto

Tudi severni del Metelkove, na katerem se nahaja AKC Metelkova mesto, je šel v prvi desetletki 21. stoletja, v kateri so se materializirale zgoraj našete infrastrukture, skozi nize ali cikle najrazličnejših predrugačenj, generiranih tako od zgoraj kot od spodaj in tako od zunaj kakor tudi od znotraj. Za obdobje po zasedbi leta 1993 do izteka 90. let je bila 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 »spontane-ga«, 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). Strukturirajoči mejniki so v tem obdobju vsak na svoji ravni in področju učinkovitosti projekt *Razvojni načrt Metelkova* (Zavod Retina, 1995), ki na podlagi skupnostne arhitekture in bazično demokratičnega načrtovanja z udeležbo uporabnikov Metelkove pod vodstvom gostujočega newyorškega arhitekta Kevina Kofmana proizvede prvo arhitekturno in funkcionalno zasnovo prenove celotnega severnega dela, obenem pa vpeleje institut rednih ponedeljkovih srečevanj, tj. Foruma kot načina artikulacije in odločanja deležnikov na Metelkovi; Zavod Retina v stvarnem pogledu prispeva svoj delež k legalizaciji in sanaciji stavb Lovci (LGBT usmerjena kluba Tiffany in Monokel, YHD, ateljeji) in Pešci (Gala hala, Channel Zero, ateljeji itd.), daje stalno aktivno podporo kontinuirani konverziji Zapora v mladinski hotel, še zlasti pomembna pridobitev pa sta funkcionalna sanacija in relativno avtonomno upravljanje stavbe Metelkova 6 (Zavod Retina, Ministrstvo za kulturo) za potrebe administrativnih in v manjšem delu tudi produkcijskih dejavnosti organizacij neinstitucionalne in alternativne kulture, ki se vanjo naselijo in v njej delujejo od 1997. leta naprej.³¹

Glede fantomske institucije Retina – zavod za podporo civilnodružbenih pobud, katere vloge navedena monografija ne obravnava – velja navesti naslednjo, iz časovne distance podano oceno, po kateri kljub temu, da »kakšne pozitivne ocene o delovanju Retine najbrž ni« in jo zgodbe, ki o njej krožijo, »večinoma ... blatijo«, čeprav današnji govorci večinoma »niti ne vedo, zakaj, ... vse ... le ni bilo slabo«. Napoved ustanovitve zavoda in institucionalna perspektiva sta »v prvih letih vezala intelektualni potencial, ki je z odpiranjem novih linij financiranja, okroglimi mizami, kritiško založniškimi projekti obvaroval Metelkovo pred brutalnostjo kapitala in oblasti in pred popolnim razvrednotenjem prostora od znotraj«; tudi »preizkusni program kooperativ in ... javnih del, v kate-rega je pot odprla Retina, je na Metelkovi ves čas varoval prostor in omogočal obstoj konstruktivnih skupin, ki so v teh razmerah lahko ustvarjale. Retina je omogočila pričakovanja in s tem odmaknila nevarnost kakršnihkoli posegov v prostor«. (Korda, 2008: 32–33) Natančneje rečeno: z uvrstitvijo *Razvojnega načrta* v urbanistični natečaj za ureditev Metelkove (1995) in z zavarovanjem Zaporov kot nepremične kulturne dediščine (1999) je Retina dokončno zaustavila poskuse rušenja celotnega severnega dela, vključno s stavbo Metelkova 6/8, za kar so si prizadevali gradbeno-politični lobiji. S tem pa ni samo zagotovila kontinuitete zasedbe Metelkove v zatečenem stanju, temveč je omogočila začetek funkcionalne sanacije stavb Hlev in Mali hangar (Teater Gromka). Povedano s poznejšimi (2001, 2002) besedami glavnega akterja tega procesa:

Dejstvo je, da je bilo treba vsa leta podrobno in z matematično natančnostjo slediti vsem prostorskim načrtom za ta del mesta, da je bilo treba odkriti in nato demontirati pasti in manipulacije ter tudi goljufije v zvezi s tem, ter seveda upoštevati klientele, ki so za takimi (za UKS Metelkova katastrofičnimi) načrti stale. Pri tem plačati tudi visoko ceno osebnega angažmaja in izpostavljanja. Dokumentacije in prigod v zvezi s tem je za celo disertacijo in ta segment, ki mu lahko mirno in z vso suverenostjo rečemo 'umetnost lobiranja', za razpravo o boju za prostor še

³¹ Ta proces nikoli dokočane »tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani« je med drugim poskušala kontekstualno zajeti in analitično prikazati monografija Bibič, B. (2003): *Hrup z Metelkove. Tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*. Ljubljana, Mirovni inštitut, ki posega na same začetke projekta Metelkova, končna redakcija pa vključuje tudi pomembno prelomno obdobje, o katerem pišemo v nadaljevanju pričujočega besedila in s katerim je časovno sovpadalo pisanje monografije. Podrobno, dobro dokumentirano in tudi kritično obravnavajo to obdobje tudi besedila Marka Hrena, predvsem je poučno branje njegove Hren, M. (2008): *Antologija Metelkove - kako nam ni uspelo preprečiti vojne in ---kako lahko preprečimo ---*, Verzija 3. Ljubljana, samozaložba. Dostopno prek: <http://www.dlib.si>. (17. julij 2013).

³² Naj za boljše razumevanje situacije dodam še to, da motivacija za ustanovitev Retine ni izhajala samo iz zahtev Metelkove, čeprav ji je bila seveda v prvi vrsti namenjena, temveč je bil njen (statutarno) namensko opredeljen cilj delovati tudi kot podporna nevladna in neprofitna institucionalna in personalna infrastruktura za »servisiranje« civilnodružbenih pobud pri reševanju njihovih prostorskih problemov tudi drugod v Ljubljani in potencialno Sloveniji, kjer o kakšni neprofitno orientirani organizaciji takšnega tipa, ki bi razvijala za prostorsko problematiko specifična znanja, vedenja, strategije ... ni bilo seveda ne duha ne sluha, kljub arhitektom in študentom arhitekture, takrat eden redkih zgledov za kaj temu podobnega tudi onkraj meja je bila npr. organizacija ACME Housing iz Londona. Nemara lahko enega močnejših razlogov za konec te organizacije iščemo ne samo v »notranjem« konfliktu na Metelkovi, temveč tudi v njeni načelni problematičnosti, nesprejemljivosti za dva monopola na področju prostora: kapitalskega (profitni nepremičninski sektor) in državnega (nadzor nad (kulturno) infrastrukturo). O tem, kako je bil ta monopol sankcioniran v takratni zakonodaji, glej Bibič, B. (1999): Kulturnopolitični (pravno-sistemeski) okvir preskrbe in dostopnosti neodvisne kulturne produkcije do prostorske infrastrukture. *Maska*, VIII(5–6).

kako relevanten, bo – tako upam – postal normalen in pomemben del notranjega diskurza; rezultati pa so tako ali drugače vidni v obnovljenih hišah UKS Metelkove in v dejstvu, da celoten prostor živi in je namenjen kulturi ... V letih 1997–1999 z ekipo Sestave pelje (Hren, op. p.) kampanjo za zaščito zaporov. Zaščita zaporov je bila po njegovi oceni najbolj realen mehanizem za obrambo severnega dela. Kdo od tistih, ki te vrstice berejo, kaj ve o kalvariji institucionalnega boja proti gradbenim lobijem? In res, ko se je razrešil status Zapora (kljub številnim poskusom, da bi ga porušili), so se sprostile manjše investicije za obnovo stavbnega fonda v severnem delu. Ko se je Zapor nazadnje začel obnavljati, se je Hren odločil, da je njegovo delo lahko končano. Za usodo Metelkove, ki jo ima za svoje institucionalno dete in neskomno tu in tam izjavi, da goji do Metelkove očetovska čustva, ga ni več skrbelo. Skratka, Hren do obisti pozna zakulisje špekulacij za Metelkovo. Predstavnikom mestnih služb za urbanizem, treba bi bilo dodati 'in druge mahinacije', so se ob razkritju prevar pogosto tresle roke, iz rok so jim padali papirji s kontradiktornimi podatki o urbanističnem načrtovanju, pred nadrejenimi so zardevali spricho razkritij drobnih, a pomembnih prevar. Marsikateri politik in marsikatera političarka mu stežka pogleda v obraz. Metelkova je bila ena najdražjih 'prostitih' parcel za gradnjo v Ljubljani. Tisti, ki kaj vedo o urbanih bojih za prostor, vedo, kaj to pomeni. Hren je pustolovščino plačal s sedmimi leti izgubljenega delovne dobe.³² (Hren, 2008: 189, 192)

Nekakšno prelomnico, preskok na kvalitativno in tudi kvantitativno drugačno raven programskih dejavnosti in sociabilnosti, ki odločilno zaznamuje dinamiko Metelkove mesta v prvem desetletju 21. stoletja, lahko časovno natančno lociramo na pre-

lom stoletja/tisočletja: v triletno obdobje 1999–2002/2003 – v tem letu, kot smo videli, začne delovati tudi obnovljen Hostel Celica –, ki se sklene okoli leta 2005. V tem obdobju se težišče (živega, javnega) programskega dogajanja prenese na območje Trga brez zgodovinskega spomina, na izhodišču tega prenosa pa je sicer najprej občasna, a enakomerno frekventirana (pogojno rečeno) govorno-kabaretska, stand-up, preformerska, cirkusantsko komedijantska dejavnost skupine Tajna loža živih v Teatru Gromki, leto pozneje (2000) pa začne ob že prej delujoči Galeriji Alkatraz v Hlevu programsko redno delovati tudi dvorana/klub Menza pri koritu (KUD Mreža, Društvo za zaščito ateističnih čustev). Delovanje Tajne lože živih in drugih v Teatru Gromki, odprtje njenega »podprograma« Klub Gromka in še posebej prehod iz ritma redne torkovske občasnosti v sklenjeno delovanje »vsak dan pet dni v tednu« leta 1999, s katerim se povezuje tudi še vedno občasno, a dovolj frekventno programsko (so)delovanje drugih akterjev v stavbah na tem delu, vzpostavi območje Trga brez zgodovinskega spomina kot permanentno dostopno, dinamično in kompleksno, transpodročno in transgeneracijsko prizorišče urbane (tudi diskutirajoče, »rezonirajoče«) javnosti in sociabilnosti. Trg brez zgodovinskega spomina, Menza pri koritu in klub Gromka so postali neformalno shajališče in akcijsko izhodišče ali prihodišče nove politične akcionistične in aktivistične iniciative Urada za intervencije (UZI), ki se na začetku tisočletja navezuje na vznik in pomeni nekakšno »slovensko vejo« t. i. altergloabali-

stičnih gibanj v Evropi in v svetu (Goetteborg, Genova, Seattle). Metelkova mesto je zbirni kraj druge Parade ponosa LGTB skupnosti leta 2002 (prva parada ponosa leta 2001, ki je nastala ob podpori metelkofske politične neformalne skupine UZI, se zbere pred Galerijo ŠKUC); od takrat dalje je Metelkova vsakoletno izhodišče in prizorišče prireditvev *after party* in druženja po končani paradi. Klub Gromka je v tem obdobju tudi začetni kraj zbiranja in javnega komuniciranja izbrisanih z aktivisti, ki skupaj začnejo proces, katerega sklepno dejanje je bila sodba Evropskega sodišča za človekove pravice (2012). Kmalu po letu 1997 je bila ustanovljena Delovsko-punkerska univerza (DPU) pod okriljem Mirovnega inštituta (v stavbi Metelkova 6), ki je začela kontinuirano gostovati v klubu Gromka s svojimi alternativnimi izobraževalnimi predavanji, kjer je vztrajala še vsa naslednja leta, z letošnjim vred. Vse to in še kaj je na svoj način in ob svojem času pomembno pripomoglo tudi k političnemu profiliranju ali identiteti dogajanja Metelkove mesta v tem obdobju.

Svojevrsten vrhunec so vsa ta dogajanja dosegla leta 2001. To velja tako za klub Gromka, ki je med letoma 2000 in 2003 (še) vzdrževal kontinuiteto animacijske vloge Teatra Gromki, za redno delovanje dvorane/kluba Menze pri koritu in galerije Alkatraz, še posebej izrazito pa z akcijami UZI (predvsem demonstracije ob srečanju Bush–Putin v Sloveniji, ko je prišlo do eskalacije in demonstracije policijske represije) in končno z dvomesečnim projektom obsežne estetsko-funkcionalne obnove in kreacijami nemške rokodelske altercehovske skupine *Axt und Kelle* poleti 2001, ki je ključno pripomogla k »funkcionalnosti« in je v velikem merilu določila tudi sedanjo podobo Metelkove mesta na Trgu brez zgodovinskega spomina.³³ To dinamiko je sočasno dosegalo poetizirajoče pričevanje pobudnika v tem obdobju začetega cikla mednarodne improvizirane in eksperimentalne glasbe *Defonija* v klubu Gromka: »Prostori drugačnosti se po daljšem času spet premikajo, odpirajo, razpirajo, samo druženje, energetska raven, iskrivost medosebnih svoboščin, spored, humor, premešavanje idej in postopkov so vnovič na zavidljivi ravni, in nekritičnemu opazovalcu, opazovalki bi se zazdelo, da je temeljno poslanstvo revolucije že opravljeno: Spet se imamo dobro. Le kdo smo to? (Mi že vemo).« (Zadnikar v Korda, 2008: 20) Isti govorec še nekaj let pozneje pravi: »AKC Metelkova se proizvaja sproti, voljna je učiti se in v nekem precej sofisticiranem smislu je niti ne zanimata preveč niti akademizem niti žur, pač pa vse tisto, kar je vmes – torej tudi radostno intelektualno delo in prijetna zabava.« (Zadnikar, 2004)

Vzporedno z opisanim prenosom težišča dejavnosti na območje Trga brez zgodovinskega spomina na drugi strani severnega dela vojašnice na Metelkovi, ki je pred tem, kot smo očrtali zgoraj, vzdrževala dogodkovno in socialno dinamiko Metelkove mesta, sicer ne pride toliko do radikalnega osipa dogajanja, pač pa – kot opaža in ocenjuje Korda (2008) – (postopno) do programske preobrazbe v smeri »oženja programskega področja na prirejanje koncertov in plesnih zabav«,³⁴ najprej v Channel Zero, ko program preneha oblikovati in izvajati ekipa Strip Core (ŠKD Forum), in nato okoli leta 1999 bolj temeljito v Gala Hali, ko »društvo /Kolektiv Anarhistično Pacifistične Akcije/ prevzamejo ljudje, ki obdržijo le ime in sredstva«³⁵ (Korda, 2008: 36–40) in začnejo izvajati koncertne dejavnosti, ki – v nasprotju s predhodno prireditveno

³³ Glej več o tem v Bibič, B. (2003): 66–71, 160–162; Abram, S. (2013): *Grajenje skupnosti v uporabi: metelkofske Mesto v rokah Axt und Kelle* v pričujočem zborniku. Omenimo še predstavitev Metelkove mesta v okviru bienala v Sao Paolu – Ikonografije metropol leta 2002.

³⁴ GLTB kluba Tiffany in Monokel v Lovcih imata, kolikor lahko presodim, v skladu s preferencami ekip in občinstva že vseskozi konsistentno izrazito disko-tečno-plesni karakter z izrazitim deležem disko oziroma elektronske plesne glasbe.

³⁵ »... brez odgovornosti do svoje zgodovine, pri čemer je prav ta zgodovina ta sredstva ustvarila ... Vodja Gala hale (približno od leta 2001) o preteklem družbenem kontekstu Gala hale pravi: 'Od samega začetka (Gala hale) bolj težko povem kaj je bilo, ampak v glavnem so bili tukaj punk koncerti.', ... predsednik društva (tudi od leta 2001) pa: 'O Kapi ti težko povem, kako je nastajala, lahko govorim, ko sem jaz prišel zraven, ko se je nekak stara ekipa razbila, pa je prišla nova.'« (Korda, 2008: 36–40)

³⁶ Sam bi sicer raje videl na Metelkovi (ne)kakšen »socialni center po italijanskem zgledu«.

³⁷ Razen občasno in poredkoma, npr. iz kakšnega avta, okoli katerega si je kakšna skupina zgradila svojo petkovo »avtonomno žanrsko cono«.

večpodročnostjo in večžanrskostjo – spadajo v »ozko področje glasbene industrije«. (ibid.) Nekako od leta 2003 naprej se postopoma tudi na območju Trgu brez zgodovinskega spomina začnejo dogajati spremembe, ki jih leta 2001 anticipirajo besede enega od izpostavljenih UZI-jevcev, za katerega je Metelkova mesto že takrat »preveč fancy«, nekakšen »klubski BTC«³⁶

(Bibič, 2003: 123) in katere v sinergiji z zgornjimi vodijo v »razvoj in dejanskost atomizacije v primerjavi z avtonomijo« (akterjev, prostorov) (Korda, 2008: 43–44) in v »boje med poslovnimi in avtentičnimi praksami« v Metelkova mestu. (ibid.: 44–53)

Eden precej »neopaznih«, a strukturno učinkovitih momentov sprememb v sestavi tega gibljivega mozaika lahko vidimo v »diskotekizaciji« odprtega javnega prostora pred klubom Gromka (Črna kuhinja, pozneje Šengenska) in s tem deloma tudi Trga brez zgodovinskega spomina, kjer pred tem ni bilo (glasne) elektroakustično predvajane (plesne) glasbe, tako kot praviloma tudi v drugih odprtih prostorih Metelkove mesta ne.³⁷ Zaradi »elektroakustične zasedbe« odprtega javnega prostora so se iz Metelkove mesta postopoma umaknili tisti segmenti t. i. (mikro)javnosti ali občinstva, ki jim je srečevanje in neformalno, tudi navzkrižno druženje v mikrojavnosti na odprtem pomenilo predvsem (po)govorno komunikacijo (samo po sebi in zato, ker tega ni dopuščala raven glasnosti predvajane in/ali koncertne glasbe v notranjih prostorih klubov, ki večinoma niso imeli in še vedno nimajo akustično diverzificiranih prostorov glede na to dvojno razsežnost (glasba/(po)govor) kluba). V povezavi z obsesijo z glasnostjo (neprekinjeno predvajane) glasbe tudi v zaprtih prostorih klubov in siceršnjih gostoljubnostnih lokalitet se začne vse bolj uveljavljati še druga ubijalska zadeva: »Žanri, ta obsedenost z zvrstmi in podzvrstmi. Zadeva je prignana do absurda, saj se največ žanrskih delitev pojavlja prav v krogih in okoljih, ki so domnevno najbolj naperjeni proti glasbeni industriji. Toda žanri se napajajo prav pri njej. Žanri so tisti, od katerih glasbena industrija pravzaprav živi.« (Zadnikar, 30. 12. 2010) Drugače rečeno: to je bil eden odločnih korakov v smeri zabrisovanja kakršnekoli razlike Metelkove mesta kot alternative, drugačnosti glede na dominantno obsesivnost z glasnostjo (neprekinjenega) elektroakustičnega predvajana glasbe kateregakoli (ne)komercialno (ne)industrijskega žanra v (odprtih in zaprtih) (ne)komercialnih javnih prostorih kjerkoli drugod v Ljubljani (in Sloveniji).

Podobno je – vsaj epizodno, eksemplarično, a s tendenco ponavljanja – dogajanje z Jallo Jallo, leseno brunarico, ki sta jo samoiniciativno zgradila dva akterja iz Črne/Šengenske kuhinje med drugo in zadnjo akcijo *Axt & Kelle* leta 2004 in ki stoji na prehodu s Trga zgodovinskega spomina na drug (klubski, ateljejski) del Metelkove mesta. Jalla Jalla je postala »prvi v Metelkova mestu tudi čez dan delujoč« in obenem »programsko odprt javni prostor, ki so ga po potrebi uporabljale različne socialne skupine«, ponudba glasbe ni bila žanrsko omejena s področjem glasbene industrije, temveč je bila »alternativna, se pravi za takšno občinstvo, ki se ga ne da opredeliti generacijsko, niti po pripadnosti določenemu glasbenemu žanru«. (Korda, 2008: 50–53) »To je avtentični klub, v katerem publika sama dela vsebino – odvisno od trenutka in potrebe. Infrastruktura pa je odprta in 'čaka'.« (ibid.) Odnosi med Jallo Jallo in disko kartelom, kakor so poimenovali to klubsko vejo Metelkove mesta neodvisni borci za Jallo Jallo, so se zaostri prav takrat, ko se je z DJ večeri, ki so jih v slednji vodili prav akterji iz kroga disko kartela, začelo v Jalli Jalli ustvarjanje disko prostora. Dogajanje je postalo »ekscenčno« zaradi sočasnega delovanja kluba Kulingulus, tipično glasbeno izključujočega plesnega prostora, programske podobnega Channel Zero in plesnemu programu Gale Hale, lociranega v neposredni soseščini Jalle Jalle, ki sicer ni bil odprt vsak dan, temveč je imel (vikendaške) DJ-večere, ki so jih spet večinoma izvajali akterji iz kroga Channel Zero.

Pri tem je za razumevanje tovrstne fenomenologije konfliktov omembe vredno to, da so Jalli Jalli pripisovali večino »huliganskih ekscesov«, ki so nastali zaradi ravnanja soseda, in da na debatah na Forumu (instanci urejanja skupnih zadev Metelkove mesta) »ni bilo mogoče razpravljati o programski razliki med tema dvema kluboma« oziroma »še bolj določno: Kulingulus je bil sprejemljiv, če bi se 'discipliniral', Jalla Jalla je bila nesprejemljiva v vsakem pogledu«. (ibid.) Nedotirana programska širina, ki se ne prodaja kot formiran izdelek, deluje lahko samo kot neprogram pri »subjektih s področja glasbene industrije, zabave, kontroliranega prostora«, ki »komunicira z občinstvom prek prodane vstopnice«, sicer pa imajo vrata v svoje prostore zaprta. (ibid.) Sklenimo: klubovsko programsko (žanrsko) vratarstvo (gate keeping) se dopolnjuje s ključarstvom (key keeping).

Na povabilo Foruma Metelkova je prišel v prazne prostore v stavbi Hlev kolektiv AC Molotov, ki je »združeval glasbeno pank kulturo in politični anarhizem« (Korda, 2008: 42–43, 47) in je imel izkušnjo prejkone kratkotrajnih zasedb prostorov v Cukrarni, Vili Mara in na Kurilniški ulici, bil pa je tudi že prej prisoten v nekaterih programih na Metelkovi.³⁸ Tako nastane konec leta 2003 »prepoznavna generacijska sprememba v delu metelkovske alternativne scene« na Trgu brez zgodovinskega spomina. Ob tej spremembi naj bi »stari borci« čutili »nelagodje ob introvertirani, ideološko in estetsko zaprti skupini«, ki »v ožjem pomenu ni izhajala iz metelkovskega okolja in načina sožitja in sodelovanja socialnih, kulturnih, političnih dejavnosti« (ibid.), temveč je nastala izhajajoč iz informacij in obiskov anarho-pank scene po skvotih v tujini (Evropi). Počasi se je kolektiv razslojil, od leta 2006 naprej pa lahko sledimo njegovim »posegom v metelkovsko stvarnost«, ko je del kolektiva preko Info točke – socialnega prostora za raziskovanje in razvijanje teorije in prakse – od zavoda Gromki prevzel upravljanje klub Gromka, drugi del pa se je pomembno udeleževal v Jalli Jalli. Po Kordi je nova ekipa kluba Gromka (junij 2006) primer (ne)sodelovanja na Metelkovi, »kako navidez (dobesedno: 'kako je videti od zunaj') subverzivne kulturne prakse lahko uporabljajo in podpirajo vdor represivnih (dominantnih, ukazovalnih) produkcijskih odnosov. Takrat, ko je bil pritisk države oziroma inšpekcijskih služb na nelegalne šanke največji, so se »bodoči 'prevzemniki'«, ki so prišli deloma iz kroga organizatorjev pank koncertov iz Gale Hale, deloma pa iz razpadlega kolektiva AC Molotov, »umaknili represiji državnih služb (niso hoteli delati za točilnim pultom)«. Ko so se na višku represije »aktivisti kluba Gromke znašli v preiskovalnih postopkih, je preostali del ekipe stopnjeval brezizhodno situacijo, prevzel vodstvo in ustanovil novo društvo Anarktika, ki je prevzelo klub«. Ta nova ekipa kluba Gromki se je pridružila društvu Kapa in Channel Zero pri upravljanju Metelkove »pod pogoji kontroliranega prostora porabe prostega časa.«³⁹ (ibid.)

Tisto, kar je Rastko Močnik že leto dni po zasedbi (1994) videl kot »trenutno tolikanj težaven problem Metelkove: najti oblike upravljanja, ki bodo spoštovale oblike kulturnih produkcij in bodo ohranile prednost samoorganizacije, a bodo hkrati uspešne tudi v sistemu, ki ga obvladujeta nacikultura in njen privesek komerciala«, (Močnik, 1999: 24–26), je bilo (po Kordi) nekako vseskozi »centralna točka dejavnosti na Metelkovi in (vedno začasne) sprotne rešitve te dileme so danes že kulturni produkti, ki perzistirajo v zgodovinski zavesti. In danes je Metelkova še vedno pred istim vprašanjem. Zdi se, da je rešitev v tem, da se ta oblika sploh ne iznajde. Da

³⁸ Festival Anti-Fa, občasni pank koncerti v Gala Hali, aktivnosti v Šengenski kuhinji.

³⁹ Simptomatična ali reprezentativna je za ta proces preureditev interjerja kluba Gromka iz »avtentično« zbrkljane, brikolažne, v času spreminjajoče se podobe Teatra+Kluba Gromki/a, v enolično podobo rock kluba, v katerem se izgubi občutek za heterogenost in procesualnost kraja v homogenosti univerzalne matrice: lahko bi bil tudi v Berlinu ali kjerkoli drugod na svetu. Več o tem glej v Bibič (2003), poglavje Metelkova stajl, 163–166. Tej homogenizaciji ustreza tudi odprava vsaj minimalne zvočne pregrade med točilnim pultom in prireditvenim prostorom, s čimer dodeli prostoru dominacijo scenocentričnosti in centralnosti zvočne emisije ter izloči iz prostora »pogovorno nišo«, značilno za gostinski dispozitiv.

⁴⁰ »Trnfest (2013) torej bo ... na profilu festivala na facebooku so njegovi obiskovalci ... predlagali, da bi letos uvedli simbolično vstopnino, a so iz Kuda odgovorili, da naj bo »simbolična vstopnina že vaša dobra volja in obisk« in da »Trnfest ostaja eno redkih prizorišč, ki *aktualno main-stream sceno* predstavlja brezplačno«. (Krajčinović, 2013).

⁴¹ Ironija je, da se na festivale ob Sotočju, torej vsaj implicitno tudi na Punk Rock Holiday festival, ki s »punk« eksploatira »punt« iz 70. oz. 80. let 20. stoletja, sklicuje organizator prireditve Tolminski punt ob 300. obletnici tolminskega punka, pardon, punta, saj naj bi bil »potencial Tolminskega punta« kot »blagovne znamke celotne zahodne Slovenije ... turistično in podjetniško neizkoriščen ... čeprav ima Tolmin festivale na Sotočju«, da »je torej po 300 letih čas ... da tudi Tolmin dobi nekaj od tega.« (Močnik, B. 2013)

⁴² Štucin (2012) zaključuje: »Torej, punk, nekoč enovita in ena jeza, je postal mnogovitična trta, kjer kakšno pivo še pade, nemara tudi zadiši po 'kamilicah', sveta pa se ne dotakne več, pogo pod odrom pa je tako vljuden in previden, da ga lahko brez škode za objektiv pofotkaš na centimeter od blizu.«

proces ostaja odprt. Da je delovanje usmerjeno na zadrževanje odprtega prostora, potencialne možnosti«. (Korda, 2008: 47)

Ad liminale

Diskokartel extended in punk muzej

Kreativna industrija in gospodarstvo delujeta, kreativni razred pa ima čeprav v subkulturni formaciji, vidno dolgo mikropodjetniško roko. S festivalom Punk Rock Holidays, ki ga je zagnal leta 2011 predsednik društva Kolektiv Anarhistično Pacifistične Akcije, sicer upravljaavec Gale hale v AKC Metelkova mesto in promotor tamkajšnjih koncertov in plesnih zabav na ozkem področju glasbene industrije (Korda, 2008, 36–40), ki je leta 2012 postal še koordinator programa zadnjega festivala »Trnfest« leta 2013 v KUD France Prešeren,⁴⁰ se je končno tudi punk uvrstil v poletno shemo festivalskega popularno-rock-(sub)kulturnega turizma v prelestnem okolju tolminskega Sotočja, iz katerega črpa svojo drobno, a bistro kapljico naravne monopolne rente.⁴¹ »Vsi ti festivali,« ocenjuje kritični spremljevalec edicijo Punk Rock Holidays 2012,

pa naj se imenujejo tako ali drugače, nimajo več nikakršnega anarhističnega, destruktivnega ali kako drugače družbeno nesprejemljivega 'pointa' – so samo še komercialna podoba glasbe, ki jo ponujajo, bolj ali manj umirjena, včasih že do smešnega ponižna in priljudna ... Vsi so, z eno besedo, čisto nadzorovana kompozicija, ki ne skrene iz tirnic niti za las. Vsem se dogaja, da

so 'padli v svoje vloge in skušajo v danih okvirih iztržiti kaj zase'. ... In v tem ni nič spornega. Rokenrol je vedno prenesel vse ... vse je itak rokenrol – tudi našminkana bejba, ki je modno pisto zamenjala za blatno in prašno pozicijo pod punkerskim odrom. (Štucin, 23. 8. 2012)⁴²

Mera je bila polna tudi na drugem koncu spektra, ko je postal eden od praočetov punka pod Slovenci kurator punk sobe/muzeja v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova (Moderna galerija), ko so odprli obnovljeno stavbo muzeja na južnem delu Metelkove (26. novembra 2012). Če upoštevamo, da je edinstvena naveza ljubljanske alternativne teorije in subkulturne prakse 80. let v kategorijo punka uvrstila tudi Laibach, se je tako punk upravičeno umestil še v (zgodovinsko-)muzejski kontekst sodobne umetnosti. Stvar je podobna, četudi nemara ne tako prestižna, kot razstava *Punk: od kaosa do visoke mode*, ki so jo odprli nekaj mesecev pozneje (maja 2013) v Kostumskem inštitutu newyorškega Metropolitanskega muzeja umetnosti in prikazuje, kako se je po rojstvu v Londonu in New Yorku punk »prelil na modne steze in postal eden največjih bazenov navdih modne industrije v zadnjih tridesetih letih«. (Priatelj, 2013) S svojim novim muzejskim domovanjem tako postaja zgodovinski punk nemara droben (da ne rečemo marginalen) kamenček v mitogenem mozaiku potencialnega »visokokulturnega« urbanega turizma in sistema umetnosti kot dela kreativnih industrij v tistem najširšem pomenu besede, v katerem igrajo t. i. muzejske četrti vlogo enega generativnih momentov t. i. procesov urbane regeneracije in/ali tudi gentrifikacije. Ali kot pravi Maja Breznik:

Artikulacija sodobne umetnosti skozi 'umetnostni sistem' učinkuje na delovanje muzeja sodobne umetnosti, ki je prevzel podjetniški način dela in se prelevil v 'antimuzej'. Medtem ko je tradicionalni muzej kanoniziral že uveljavljena dela z družbenim priznanjem, 'antimuzej' vlaga kapital v še nepriznana dela mladih avtorjev, da bi ustvaril bodisi dobiček bodisi simbolni kapital ali raje oboje, saj sta v umetnostnem sistemu oba neločljivo povezana. Tako kot se je nacionalna kultura stopila z mednarodnim umetnostnim sistemom, je tudi umetnostni sistem zbrisal razlike med nacionalnimi in alternativnimi ali subkulturnimi institucijami, med katerimi je prej obstajalo plodno rivalstvo, a se zdaj vse prerivajo za isto stojnico na mednarodnih sejnih. (Breznik, 2009: 3)

Oziroma kot je dejala ministrica za kulturo, ko je vzneseno uvajala strategijo kulturne in kreativne industrije v nacionalno kulturno politiko: »Kajti kultura ni deljiva na alternativno, elitno, amatersko, uradno, mrtvo, živo, klasično, mladinsko, ustvarjalnost je kratko malo baza vseh procesov okoli nas.« (Širca, 2011: 6) V tem stavku se zgošča politična logika delovanja diskurza kreativne industrije: vse razlike, dejanske in hipotetične, abstraktne in konkretne, vsa protislovja in konflikti, ki prečijo in členijo kulturne (in umetniške) prakse, so s preprosto gesto premestitve/nadomestitve odpravljene v pomirjeni ustvarjalnosti.

Ad liminale

Napoved (promocija) odprtja Muzeja sodobne umetnosti Metelkova v tedniku Mladina z gledno ponazarja način, kako mediji – na svojih predstavitvenih domačih straneh pa podobno tudi muzeji – pripomorejo k »muzealizaciji« Metelkove kot celote (Kolar, 2013). Ime Metelkova navede članek samo v uvodnem, »orientacijskem« odstavku, ko omeni ime kot lokacijo/naslov, čeprav je (uradni) naslov Muzeja sodobnih umetnosti Metelkova Maistrova ulica. V sklepnem odstavku članka ime Metelkova, ki sicer predvsem zaradi dolgoletnega delovanja Metelkove mesta evocira generično ime za območje (sub)kulture (v slengu mladine: Meta), izostane, nadomesti ga oznaka muzejska četrt: »Novi muzej, ki je v neposredni bližini Narodnega muzeja Slovenije in Slovenskega etnografskega muzeja ter s tem tvori nekakšno muzejsko četrt, bo prav gotovo poskrbel za še bogatejšo ponudbo kulturnih dogodkov v Ljubljani.« (ibid.) Pravzaprav Muzej sodobne umetnosti Metelkova že sam s svojim imenom (hote ali nehote) evocira ali izraža določeno, če že ne močno metonimično voljo do pokritja celote območja Metelkove z enim njegovih (reprezentativnih) delov. Na to kaže tudi nekakšna instalacija, postavljena ob odprtju Muzeja sodobne umetnosti Metelkova, s katero uprizarja zgodovino, proces konstrukcije »celotne Metelkove«, začeni z Metelkovo mestom, kot zgodovino, ki se sklene in pride do svojega teleološkega pojma (še)le z rojstvom muzeja iz sodobne umetnosti na Metelkovi. 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. Skratka, vse to je mogoče interpretirati na dva načina: po eni strani kot poskus vzpostavitve nekakšne mehke hegemonije in nemara dobronameren poskus prispevka +MSUM k

⁴³ »Kontrazahteva: njihovi varnostniki naj ne nadlegujejo naših gostov. Z njimi lahko sodeluje vsak posameznik individualno, če hoče. MSUMovo povabilo je čista gentrifikacija, radi bi ustvarili rezervat, kjer Indijanci igrajo sami sebe. Sklep: AKC MM se ne strinja, da bi sodelovali«. (Andrej Pavličič, elektronska pošta, 28. 6. 2013)

(večji, splošni) legitimnosti Metelkove kot v celoti kulturnega, še bolj poudarjeno: sodobno-umetniškega območja, in ne samo razvpito alternativnega ali subkulturnega, po drugi strani pa kot poskus povezovanja sodobnoumetniških praks, kakršne uokvirja muzej, s praksami z območja Metelkove mesta. Glede prve interpretacije si je z nekaj nesramnosti mogoče zamisliti, da bi lahko Muzej sodobne umetnosti Metelkova pod kuratorsko

okrilje poleg zgodovinskega punka vzel še celotno AKC Metelkovo mesto kot nekakšen živi muzej (*living museum*) anarhopank, anarhistične, alterglobalistične, freejazzovske, noise, gejevske in lezbične ter hendikepirane alter- in subkulture ter (sub)politike. Nekateri akterji AKC Metelkove mesta so nekaj tej zamisli podobnega formulirali v odzivu na povabilo direktorice +MSUM k sodelovanju in predstavitvi Metelkove mesta v okviru 7. trienala U3 2013, in sicer v terminih, s katerimi prebivalci območij, predvidenih za naravovarstveno zavarovanje, pogosto opisujejo svoje videnje položaja v njem: »Radi bi ustvarili rezervat, kjer Indijanci igrajo sami sebe.« Kakor koli, vprašanje kuratorja živega muzeja ali tematskega parka +MSUM pa ostaja do nadaljnjega odprto, kot se za liminaloidno Metelkovo mesto spodobi.

Glede druge interpretacije pa je mogoče reči, da so v določenem, mehkem smislu dogajanja ob odprtju Muzeja (26. novembra 2012) in ob odprtju ter v programu 7. trienala U3 (junij–september 2013) pokazala, da so (lahko) meje med obema deloma, na določenih presečiščih in (časovnih) sekvencah fluidne, premakljive, prestopljive, porozne za akterje z obeh strani. Ob odprtju +MSUM so bili v AKC Metelkova mesto na Trgu brez zgodovinskega spomina odigrani Paralelni svetovi – največje projekcije kolektivno improvizirane vizualne opreme urbanih prostorov v mestu; prisrčno transgresijsko družabljenje obeh strani je potekalo na Javki pri rdeči zvezdi v ateljeju Marka A. Kovačiča (Pešci), v Galeriji Alkatraz (Hlev) so odprli razstavo Blindfold/Zavezanih oči finske umetnice U. Karttunen, za katero je ključno »prespraševanje fetišizacije umetniškega subjekta/objekta, ki dobi na umetnostnem trgu vrednost blaga, in vsesplošnega poblagovljenja sodobnega življenja« (Galerija Alkatraz, 2011), v klubu Gromka pa končno še finale otvoritvene noči +MSUM z nastopoma urbanih ali rock glasbenih skupin Leftfinger in Čao Portorož, ki ga je sklenil po vsej verjetnosti elektronsko-tehno-glasbeni DJ program. (Le kako bi se lahko kako drugače.)

Po besedah kuratorice 7. trienala U3 si »navsezadnje želi tudi nova muzejska ploščad (sic!) sobivati s soseskama« Metelkova mesto in kulturno četrtjo Tabor, zato se program trienala navezuje »na tradicijo in zgodovino skupnosti Metelkova mesto, njeno organskost in načine, kako je preživela vsakič znova nastale težave in nasprotovanja, ter na izjemno umeščeno delovanje društva Bunker, ki upravlja Staro elektrarno in spodbuja družbeno-kulturni utrip v četrti Tabor.« (Peteršin Bachelez, 2013) Kar zadeva AKC Metelkovo mesto, je »direktorica MSUM ... navezala stik z Metelkovo mesto z namenom vzpostavljanja dobrih in produktivnih midsosedskih odnosov. Metelkova naj bi bila predstavljena v +MSUM in naj bi sodelovala pri dogodkih v okviru U3 ter se na obletnici predstavila gostom galerije.« (ibid.) Na sestanku Foruma AKC Metelkova mesto, ki deluje kot instanca odločanja o skupnih zadevah AKC Metelkove mesto, so junija 2013 v zvezi s tem sprejeli sklep, da se ne strinjajo s sodelovanjem, čeprav je bila v razpravi očitno dopuščena možnost »sodelovanja vsakega posameznika individualno.«⁴³

Dan pred odprtjem 7. trienala U3 je SCCA povabila »vse simpatizerje in podpornike Metelkove ter širšo javnost, od strokovnih poznavalcev do ljubiteljev umetnosti, ki nemara še ne vedo, da se »na Metelkovi razvija tudi umetniška produkcija in ni le kraj nočnega življenja« in bi

si želeli »raziskati stičišče urbanosti, kulture, alternative in vizualne umetnosti«, da se z njihovo kustosinjo »sprehodijo po Metelkovi«, si ogledajo »posamezna umetniška dela, od intervencij v javnem prostoru do mozaikov in muralov in se pogovarjajo o fenomenu Metelkove, ki narekuje specifične pogoje ustvarjanja sodobne umetnosti«. (SCCA, 2013) Sprehod po Metelkovi je bil 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/umeticami in rokodelci AKC Metelkova mesto, končala pa ga bo s pregledno razstavo v Galeriji Alkatraz septembra 2013, ob 20. obletnici AKC Metelkova mesto. (ibid) Vodeni ogledi po ateljejih, ki jih bosta SCCA in Galerija Alkatraz izvedla v okviru sklepne razstave Končna postaja pod imenom Odprti ateljeji na prvi dan 20. obletnice zasedbe Metelkove 10. septembra 2013, pa spadajo tudi v sklop programa 7. trienala U3.(U3trienale, 2013)

Kot je bilo že omenjeno zgoraj, je SCCA sodelovala tudi pri programu odprtja 7. trienala U3 v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova 20. junija 2013 s projektom Liminala, ki je bil lociran v Studiu 6 – v projektni sobi v stavbi Metelkova 6. Izhodišče sodelovanja (Žvanut, 2013) SCCA - Projektne sobe 6 s trienalom je bilo, da so se kustosinje obeh instanc sočasno ukvarjale s prespraševanjem načinov, na katere poskušajo mlajše generacije ustvarjalcev najti svoj prostor v umetnostnem sistemu, ki tvori eno od vozlišč rdeče niti trienala in tudi sicer postaja čedalje pomembnejše tako v slovenskem kot v mednarodnem prostoru. Izhodiščna točka projekta Liminala se je izkristalizirala v vprašanju novih, od ustaljene prakse drugačnih načinov sodelovanja med protagonisti v svetu sodobne umetnosti, k sodelovanju pa sta kustosinji povabili člane in sodelavce Društva za zvočno in vizualno umetnost OFFTIR, ker sta v njihovem načinu delovanja našli številne stične točke tako s samim konceptom Studia 6 kot tudi v raziskovanju načinov, na katere poskušajo ustvarjati (in preživeti) v stanju t. i. splošne krize, kako prek povezovanja v nov kolektiv ustvarjajo drugačne možnosti za delovanje in tudi širše, kako presprašujejo pomen in vlogo sebe in svojega dela v današnji družbi. Gre za izrazito samoorganizirano (po principu DIY (*do-it-yourself*) in DIWO (*do-it-with-others*)) skupino ustvarjalcev t. i. mlajše generacije, ki se je morala po končanem šolanju soočiti s čedalje slabšimi razmerami za delovanje v umetnostnem sistemu. Z združevanjem svojih specifičnih znanj (kiparstvo, grafika, slikarstvo, scenografija, umetnostna teorija, zgodovina, sociologija, filozofija in antropologija) si gradijo okolje, v katerem je mogoče delovati bolj neodvisno in samostojno. Svoj odnos do umetnostnega sistema v svojem delu tematizirajo, nagovarjajo in se do njega opredeljujejo, vendar ga ne poskušajo neposredno (in naivno) spodkopavati, temveč jim odločitev, da ne želijo delovati tako, kot se od njih pričakuje oz. jim sistem trenutno zapoveduje, omogoča svobodnejši pristop – njegove značilnosti namreč lahko uporabljajo in izrabljajo sebi v prid do stopnje, ki jim ustreza. Svoj sistem gradijo s fleksibilnim iskanjem novih poti umetniškega ustvarjanja in pripravljenostjo *delati*, kar ni preprosto, niti finančno udobno, vendar pa se (kustosinjam) zdi, da njihov način delovanja v času oženja sveta sodobne umetnosti ponuja možnost njegovega (ponovnega) razpiranja. Tako postane Liminala totalna transformacija Projektne sobe SCCA oziroma Studia 6, katerega stalnica je prespraševanje kompleksnega procesa nastajanja umetniškega dela kot tistega navadno (skritega) člana ustvarjanja, v katerem pa proces sam postane umetniško delo, katerega liminalna narava postane očitna s simultanim in občasno prekinjenim »strimanjem« kontinuiranega dogajanja performansov iz dislociranih prostorov na Kersnikovi in na Hrvatskem trgu: umetniki so in niso prisotni, umetniško delo je pravzaprav nekje vmes.

Ta vmesnost pa ima obenem s svojo »nematerialnostjo« tudi svojo fizično prostorsko plat. Projektna soba SCCA se nahaja v stavbi, ki ima poleg razpadajočega in značilnega metelkovskega (grafitarskega) videza še eno značilnost – medprostor. Po formalni ureditvi in lastništvu

⁴⁴ »Berlinski zid v Ljubljani je padel« (naslov članka na prvi strani Dela), Ljubljana 12. septembra (1993, op. p.): »Tak je slogan na plakatu, ki so ga člani Mreže za Metelkovo natiskali v noči s soboto na nedeljo. V petek opolnoči (10./11. september 1993, op. p.) so se namreč posamezniki in skupine spontano pridružili akciji Mreže za Metelkovo ter zasedli prostore tamkajšnje zapuščene vojašnice. Povod za vselitev je bilo sporočilo, ki so ga dobili v KUD France Prešeren, da je Mesto Ljubljana začelo rušiti določene objekte zapuščene vojašnice.« (V Hren, 1996: 225).

⁴⁵ »V noči z 10. (petek) na 11. september (1993, op. p) smo ostanek objektov, ki nam je bil namenjen, zasedli, zato, da jih zavarujemo pred uničenjem.« (Zadnikar, 28. september 1993).

Ministrstva za kulturo spada na južno stran Metelkove, po načinu delovanja pa bolj na severno, ki je pod upravo Mestne občine Ljubljana. Liminalne s tem, da ustvari nov medprostor tudi med železno gradbeno ograjo, ki (še vedno) ločuje stavbo Metelkova 6 od muzejske ploščadi, tudi namiguje, da je medprostor oz. liminalno stanje tudi intelektualno stanje, stanje duha družbe, morda realnost celih generacij. »Liminalnost kot sinonim za prostor umetniškega delovanja? Studio 6 s svojo Projektno sobo, ki je dislocirana tako od Muzeja sodobne umetnosti Metelkova kot tudi od AKC Metelkova mesto? Delovanje Društva OFFTIR, ki ni niti v sistemu niti zunaj njega?« (Žvanut, 2013)

Sedmi triennale U3 »torej ne bo zgolj razstava objektov, ampak trimesečna prireditev, ki želi ustvariti utrip – in ne zgolj pregleda. Dogajanje bo spodbujalo vprašanja o tem, kam pravzaprav gremo in kaj bo jutri, kot temu pravi mlada skupina Ratneek, ena od sodelujočih na trienalu«. (Peteršin Bachelez, 2013) Trojka dveh kreativk in enega kreativca, ki tvori skupino Ratneek, je obenem

članica »kolektiva kreativcev, ki deluje na področju filma in videa, arhitekture, vizualnega in industrijskega oblikovanja, fotografije, marketinga, družboslovja, literature in organizacije dogodkov« (Kreativne zadruga, 2013), skratka: kreativne zadruga, ki že pozna svoj odgovor na zgoraj zastavljeno vprašanje: »Najemite nas!« (ibid.) Ali je ta odgovor ironičen, ciničen, ali pa resno mišljen, ostaja pravzaprav odprto vprašanje. Ali tudi v tem primeru lahko govorimo o nekakšni liminalnosti?

Praznik

Liminalnost, vmesnost, neulovljivost, prehodnost. To naj bi bile torej po več interpretacijah močno opredeljujoče značilnosti Metelkove mesta. Liminalnost je, če sklepamo po dveh sočasnih virih, vpisana že v časovno matriko samega velikega Dogodka – zasedbe Metelkove. Po enem viru se je zasedba zgodila »v petek (10. septembra 1993, op. p.) opolnoči«, ⁴⁴ po drugem pa »v noči z 10. na 11. september«. ⁴⁵ Z nekaj pikolovstva je mogoče reči, da vsakoletno obhajanje obletnice zasedbe 10. septembra ne upošteva te časovne liminalnosti dejanja zasedbe dovolj poudarjeno, izrecno. Stvari sami bi se nemara bolj prileglo, če bi se ritual vsakoletne ponovitve izrecno (časovno) artikuliral v prehodu iz (pol)noči 10. septembra v jutro 11. septembra, kar je tudi prevladujoča izkušnja Metelkove mesta kot kraja, ki v veliki meri polno zaživi predvsem ponoči, ob petkih pa praviloma tudi tja do jutra. Ritual bi lahko pridobil na dodatni specifični simbolni teži, če bi se povezal s še dvema dogodkoma, ki sta se zgodila na ta novi dan: 11. september iz leta 2001 (9/11), ki zaznamuje nekakšno prelomnico v neoliberalni in neokonservativni ofenzivi ZDA in voljnih zaveznikov na globalni ravni, ter 11. september iz leta 1973, ki zaznamuje nekakšno predhodnico, izvidnico te neoliberalne ofenzive, tj. vojaški puč in smrt demokratičnega (izvoljenega) socializma v Čilu, ki obhaja letos, tako kot zasedba Metelkove dvajsetletnico, okroglo štiridesetletnico. Tako bi imeli tri dobre razloge za spominjanje na kompleksne okoliščine tega, od kod smo prišli, kje smo in kam gremo. Če je to, kam gremo, iz perspektive Metelkove mesta mogoče videti tudi kot »kreativno mesto«, potem je turnerjevsko »liminalnost« Metelkove treba (sledječ Zukinovi, 1991) misliti tudi skupaj s schumpetersko »kreativno destrukcijo«.

Šarlatan, plagiator, kvazi pisatelj in dolgoletni priseljenec Andrej Morović ter nekdanji državni umetnik, bremenilec državnega proračuna in zaviralec napredka, kvazi interdisciplinarni umetnik in dolgoletni priseljenec, Goran Medjugorac, sta že v davnem letu 2002 udeležencem in obiskovalcem likovnega bienala v brazilskem Sao Paulu (*Ikonografije metropol*) na dražbi prodala prvi sveženj delnic Metelkove mesta. Razstava fotografij globalnih delničarjev AKC Metelkova mesto z Bienala v Sao Paulu (Brazilija) je pet let pozneje (2007) kontekstualizirala zaključni »spotakel« 14. obletnice AKC Metelkova mesto, v katerem sta izvedla »dokapitulacijo« Metelkove mesta. (Galerija Alkatraz, 2007) Javna dražba drugega svežnja prednostnih delnic AKC Metelkova mesto je potekala po načelu videno – kupljeno, čisti izkupiček javne dražbe naj se po ključu *fifti-fifti* razdelil med Evropski sklad za samoizgon umetnikov in filozofov iz matičnih dežel in Sklad za reanimacijo proračuna Mestne občine Ljubljana. Da bi se izognili finančnim bajpasom in mahinacijam z nepremičninami AKC Metelkova mesto s strani začasnih uporabnikov, pa je bila Mestni občini Ljubljana podeljena prednostna delnica, t. i. delnica kardinalka.

Čeprav se je dokumentirana instalacija gostovanja AKC Metelkova mesto na bienalu v Sao Paulu izmuznila retini 7. trienala U3, pa za Muzej moderne umetnosti Metelkova priložnost še ni povsem zamujena, saj kaže, da v primeru Metelkove tudi reklo: »Priložnost zamujena ne vrne se nobena« ne drži povsem. Večno vračanje minljivosti umetniških dejanj lahko v vsakem skrbno izbranem trenutku dobi častno mesto v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova. Kulise Metelkove mesta z razstave v Sao Paulu pa naselijo v agorafobično muzejsko ploščad.

Hiša strahov

Pod zaporedno številko 14 predprojekta prostorskega programa Mreže za Metelkovo (oktober 1990) je bila kot zadnja v nizu vseh, ki so evidentirali projekcijo svojega prihodnjega domovanja v nekdanji vojašnici na Metelkovi, zavedena še »hiša strahov kot alternativa ... zabaviščnemu parku«, kakršnega so takrat (očitno) načrtovali na Kodeljevem. Alternativna hiša strahov naj bi v programskem pogledu obdelovala tematiko ustrahovanj v perspektivi (braudelovskega) »dolgega trajanja«, v projektne pogledu pa naj bi se osredinila na vsakokratne »aktualno-strukturno političnokulturnoideološke razmere doma in v svetu«. Prva projektna variacija na temo ustrahovanja se je neposredno navezovala na demilitarizacijsko razsežnost in cilje projekta Metelkova: »Na militarizem in z vojaškim kompleksom povezane mehanizme vladavine, produkcije strahu.« (Hren, 1996: 27) Projekt demilitarizacije Slovenije, ki je bil kulturnemu najmanj enakovreden in je bil celo »pilotski« politični poudarek izhodiščne zamisli projekta Metelkova leta 1990, je skupaj z mirovnim gibanjem (vsaj na videz) poniknil v realnih vojnih vihratih na območju nekdanje Jugoslavije leta 1991 in nato še z vstopom »samostojne Slovenije« v NATO. Takratni slovenski jastrebi bi bele golobe (simbole miru in svetega duha) danes imenovali zombije. Za Marka Hrena, čelnega pobudnika in vztrajnika projekta Metelkova v mirovniški, demilitarizacijski razsežnosti, je »Mirovni inštitut ... skupaj s kulturnim središčem Metelkova«, na katerem je Mirovni inštitut leta 2011 praznoval svojo 20-letnico delovanja, »ter Centrom šolskih in občolskih dejavnosti, nastalim s konverzijo nekdanjih vojaških karavil, materializirana dediščina delovanja mirovnega gibanja.« Ob pisanju *Antologije Metelkova* s podnaslovom Kako nam ni uspelo preprečiti vojne ... je imel pisec občutek katarze:

z mojih ramen se je skotalilo breme preteklosti in spoznal sem, da sem na Metelkovi vztrajal tako dolgo zaradi osebnega razočaranja nad dejstvom, da nam ni uspelo preprečiti vojn na Balkanu, ter ob tem želel, da nam uspe preživeti vsaj simbolno najbolj osredinjeno in najbolj kreativno idejo tistega časa – projekt konverzije tedanjega vojaškega štaba v grozd (*creative cluster*) kulture in ustvarjalnosti. Dolgo se nisem zavedal, da na Metelkovi živim dramo post-travmatskega sindroma. Ko sem se tega zavedel, je šlo vse zlahka. (Hren, 2012: 20)

Kdo bi pripomnil, da je tudi izjava, da je koncept *creative cluster*, »ideja tistega časa«, in da je preveč zlahka izrečena, saj se je uporabljalo kvečjemu takrat konjunktorni koncept »inkubatorja inovacij«. Če pa pogledamo natančno značilnosti in diskurz, s katerimi je Mreža za Metelkovo leta 1990 utemeljevala in legitimirala projekt Metelkova, vidimo, da tako rekoč že povsem ustreza temu pozneje poimenovanemu (v sredini 90. let) konceptu, ki je danes tudi tukaj in zdaj tako konjunktoren (cf. Hren, 1996: 1–8).

Uprizoritev, podobna Hiši strahov, tudi danes nemara ne bi bila povsem brez smisla in razlogov. Kot je rekel že Foucault na predavanju o biopolitiki (tistega leta, ko je prišel v ZDA na oblast Reagan, temu pa je v Veliki Britaniji kmalu sledila Margaret Thatcher, ki je za največji uspeh svoje politike razglasila rojstvo fenomena Blair, v katerega se po cankarjansko, kot da bi zatajil mater, ne naveliča preoblačiti predsednik RS Pahor: »Ni liberalizma brez kulture nevarnosti.« (Foucault, 2008: 67) Klasična lunaparkovska hiša strahov temelji pretežno na seriji šokov, ki jih inducirajo adrenalinska srečanja z nenadnim, nepredvidljivim, skratka strašljivim, grozljivim razpadom »normalnega« družbenega stanja, simbolnega ... reda. Nekakšen »mentalni fitness center« eksemplaričnega soočanja ljudi s kruto stvarnostjo, kakor se razvije obenem s kapitalizmom in liberalizmom v Evropi in še posebej v ZDA. Tako kot po mnenju igralca Anthonyja Hopkinsa »hodiijo ljudje gledat grozljivke, ker si s tem privoščijo generalko za strah v resničnih situacijah, seveda pa imajo rešilni pas vednosti, da gre 'samo za film'«, tudi v hišah strahov vlada načelo dojemanja nasilja kot »varne simulacije nevarnih okoliščin«. (Rebolj, 2012) V sodobni ekstremni neoliberalni različici doktrine šoka je ustrahovanje pred ali z nevarnostjo katastrofe postal neomilitaristični vzvod globalnega discipliniranja. Države se spreminjajo v koncentracijska taborišča (za dolžnike) (Vogrinc, 2012), kot v Evropi kaže grški kreativno destruktivni laboratorij. »Analogija med vojaško in ekonomsko logiko moči je očitna,« pravi Ulrich Beck in nadaljuje: »Investicijski kapital je ekvivalent ognjeni moči orožja – z veliko razliko, ki je v tem, da se moč povečuje z grožnjo, da bombardiranja ne bo«, da »grožnja ni več grožnja z invazijo, temveč z nein vazijo (ali umikom) investitorjev. Samo še nekaj je slabše od tega, da državo okupirajo velike multinacionalke: da je ne okupirajo ... Razvoj produkta, ki ga subvencionira država, je ekvivalent inovacije v orožarstvu. Davki so lahko strategije obrambe nacionalnih trgov pred globalnimi osvajalci. Napad je najboljša obramba, to pa pomeni raziskovanje in razvoj, ki ga pitajo vladne podpore in davkoplačevalski denar. In seveda, ideološko vojno je nadomestil diskurz globalizacije.« (Beck, 2007: 33–34)

Kultura varnosti je, kot naprej poudarja Foucault (2008, 65 ff.), dvojček te liberalne kulture nevarnosti. Pahor s preoblačenjem, transvestitijo v vloge/dejavnosti malega, navadnega človeka, želi zbuditi zaupanje, to tako zelo deficitarno družbeno vez, in s tem (v zadnji instanci) shleherniku zbuditi občutek varnosti, domačnosti, bližine predsednika države. »Vsi smo v istem čolnu,« pravi in zamolči, da to ni čoln, da ima tisto, kar ni čoln, ime: Titanik in da on sam pravzaprav ni v Blaira preoblečena Margareta, ampak v Leonarda di Capria preoblečen kapitan. Četudi za en dan in za (politično-ekonomsko) oglaševanje (PR) v množičnih medijih, ki pa spet tvorijo dva od ključnih stebrov kreativnih industrij, katerih pohod sproži prav Blairova vladavina. Druge evropske države z različno težo in uspehom so začele slediti Blairovi vladavini in s tem stavijo na odrešeniški poten-

cial kreativnega gospodarstva. V tem okviru se dogaja tudi novo vrednotenje vsakdanjih in pop kultur, ki dobivajo vstop v institucije umetnosti. Posledica tega je, da čedalje bolj izginjajo meje med visoko kulturo in subkulturo, med elitistično umetnostjo in industrijami množične zabave. Iz slednjih črpa nov reprezentacijski potencial tudi politika oziroma država. Tako je postala že legendarna »fotografija Tonija Blaira z električno kitaro z naslovnice *life style* revije *The Face*, ko je povabil k sebi v goste na Downing Street pop skupino Oasis, ta čast pa je pred tem doletela samo Beatlese«. (Rothauer, 2007: 269–275) Bilo bi nenavadno, če Pahor tudi na tej točki ne bi skušal slediti svojemu vzorniku in ga nemara celo preseči, ko je na svojo željo skupaj s Čuki prepeval: »Ti, ti, ti, ti, ti, ti, ti, ti moja rožica, kraljica mojega si srca mladega, ... in poplesaval po odru ob jubilejnem tekmovanju za čiste zobe ob zdravi prehrani«. (Roglič, Vaupotič, 2013) To je, vsaj kar zadeva kraljico, kronski dokaz, da je kreativna industrija dejansko in ne samo *pro forma* v javnem interesu, kot je zapisano v osnutku Nacionalnega kulturnega programa 2014–2017. Festival Punk Rock Holidays bo moral počakati še vsaj do naslednjega osnutka, da bo prišel na vrsto, in ima po vsem sodeč dobre razloge za upanje, da ga bodo vratarji spustili v nebesa.

Hiša strahov bi bila torej terapevtsko upravičena tudi glede na koncept rezilientnosti ali prožnosti kot temeljnega koncepta 7. trienala U3, ki se med drugim opira na psihološke razlage rezilientnosti ali življenjski odpornosti v primerih,

kadar subjekt po večjem stresu ali hujšem šoku precej hitro najde svoj prvotni potencial ter skoraj neovirano nadaljuje proces samouresničevanja. Ne gre le za sposobnost prilaganja, kot ga je uvajal koncept fleksibilnega subjekta v zadnjih dveh desetletjih, ki ga je korporacijski kapitalizem privzel za svojega in s katerim se je začelo množično gibanje preernih delavcev. Prožnost zaobjema raziskovanje vzajemne soodvisnosti, sogradnje, politične in ekološko-družbene umestitve v svetu, ki je v neravnovesju in povzroča čedalje slabše življenjske razmere. Namesto globalnih rešitev v nedoločeni prihodnosti in projekcij o možnosti popolnega ravnovesja se prožnostno razmišljanje usmerja na raznovrstnost praktičnih rešitev za tukaj in zdaj, ter na kooperativnost in kreativnost vseh, ki sodelujejo v neki skupnosti ali družbi. V Sloveniji se prožnost pojavlja v prevodu termina 'flexicurity' kot 'varne prožnosti', ki pa za zdaj ostaja le neuresničeni potencial. (U3trienale, 2013)

Obstaja pa neka »tajna zveza«, partikularna in kontingentna povezava med (neuresničeno) idejo hiše strahov in sedanjo podobo Metelkove mesto. Vidik strahu, ustrahovanja ali strašenja je na delu v karikirano skrivenčenih, na zombije aludirajočih figurah (plastikah iz poliestra in silikona) ljudi različno spačenih shrljivih obrazov (Gregor Lorenci: Golumi), ki tako, kakor da bi zares ušli iz kakšne hiše strahov, visijo izpod balkonskega napušča Menze pri koritu nad Trgom brez zgodovinskega spomina. Težko je enoznačno presoditi, ali ustrahujejo obiskovalce Metelkove mesta, ki jih, sploh če so turisti, pridno fotografirajo, ali pa so zgroženi nad tem, kar lahko sami tam vidijo. Drugič, na Maistrovo ulico meječo fasado Menze pri koritu prekriva več kot 50 kvadratnih metrov velika mrežolika gledališka kulisa (Gregor Lorenci: Lev pozimi) s središčnim poudarkom v glavi hobotnice, katere lovke arabesknoblikujejo stotnijo živalskih in človeških figur, katerih reliefni (človeški) obrazi grozeče zrejo naravnost skozi okna zastekljene fasade nasproti stoječega Ministrstva za kulturo. A bati se je, da je tudi tukaj na delu nekakšna optična prevara: resda sedi na ministrskem prestolu nekdanji kulturni načelnik mestne uprave, a kaj, če gre dejansko le za preoblečenega ministra za finance?

Literatura

- BAŠIN, I. (2013): Osmišljanje poslušanj (Pogovor s Jožetom Vogrincem). *Odzven – spletna revija o glasbi*. Dostopno prek: <http://www.sigic.si/odzven/osmisljanje-poslusanja> (14. julij 2013).
- BECK, U. (2007): Redefining Power in the Global Age: Eight Theses. V *art-e-conomy: theoretical reader*, sanimex, M. Stamenković (ur.), 33–41. Beograd, 9-21M.
- BIBIČ, B. (2003): *Hrup z Metelkove. Tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*. Ljubljana, Mirovni inštitut.
- BIBIČ, B. (2005): Kulturna infrastruktura. V *Kultura d. o. o.*, A. Milohnič, M. Breznik, M. Hrženjak, B. Bibič, 87–117. Ljubljana, Mirovni inštitut.
- BIBIČ, B. (2006): Kultura in turizem. Priloga k raziskovalnemu projektu. V *Strategija kulture Mestne občine Ljubljana*, M. Breznik, A. Milohnič, bns.
- BREZNIK, M. (2006): Strategija kulture Mestne občine Ljubljana. V M. Breznik, A. Milohnič, bns.
- BREZNIK, M., MILOHNIČ, A. (2006): *Kultura kot dejavnik družbenega razvoja. Analiza kulturne produkcije v Ljubljani in priprava izhodišč za oblikovanje strategije kulturnega razvoja mesta*. Končno poročilo raziskovalnega projekta, bns. Ljubljana, Mirovni inštitut.
- BREZNIK, M. ET AL. (2009): *Sodobna kultura v krizi družbene kohezivnosti*. Raziskava ARRS. Dostopno prek: <http://www.dlib.si/results/?query='keywords%3DSlovenija'&flocation=ARRS++Javna+agencija+za+raziskovalno+dejavnost+Republike+Slovenije&fyear=2009&pageSize=100> (12. junij 2013).
- BREZNIK, M. (2004): *Kulturni revizionizem. Kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana, Mirovni inštitut.
- BUNKER. DOSTOPNO PREK: <HTTP://WWW.BUNKER.SI/SLO/ARCHIVES/7136> (2. junij 2013).
- COLNER, M. (2013): Prožnost družbenega tkiva (intervju s selektorico U3 Natašo Peteršin Bachelez). *Dnevnik*, 20. junij 2013. Dostopno prek: <http://www.dnevnik.si/kultura/proznost-druzbenega-tkiva> (20. junij 2013).
- EKONOMSKA FAKULTETA, INŠTITUT ZA EKONOMSKA RAZISKOVANJA (2012): *Stanje oblikovanja, s poudarkom na industrijskem oblikovanju, kot dela kreativnih industrij in primeri dobre prakse v svetu kot podlaga za krepitev te dejavnosti v Sloveniji. Končno poročilo za ciljni raziskovalnik projekt (CRP)*. Ljubljana, Ekonomska fakulteta.
- D_MAGAZIN (2008): *Priporočila 9. razvojne komisije za kreativne industrije za povečanje konkurenčnosti Slovenije*. Dostopno prek: <http://www.dmagazin.si/2008/09/priporocila-9-razvojne-skupine-za.html> (23. julij 2013).
- EVROPSKA KOMISIJA (2010). *Green Paper: Unlocking the potential of cultural and creative industries*. Brussels, COM.
- FOUCAULT, M. (2008): The birth of biopolitics. V *Lectures at the College de France 1978–1979*, ur. M. Senellart. New York, Picador Palgrave Macmillan.
- GALERIJA ALKATRAZ (2011): Ulla Karttunen: Zavezanih oči. Dostopno prek: <http://www.galerijalkatraz.org/?p=4169> (20. julij 2013).
- GRILC, U. IN DR., (2012): *Strategija razvoja kulture v Mestni občini Ljubljana 2012–2015*. Ljubljana, Mestna občina Ljubljana.
- GRILC, U. (2009). V *MU MOL (2009): Poročilo o izvajanju Strategije razvoja kulture v Mestni občini Ljubljana 2008-2011 v obdobju od 1. julija 2008 do 30. junija 2009*. Poročevalca: dr. Uroš Grilc, Davor Bujinac. Predlog za obravnavo na seji MS MOL, 21. julija. 2009.
- HREN, M. (2012): »Si vis pacem para pacem. V *Vojna in mir. Refleksije dvajsetih let*, V. Jalušič, L. Kreft (ur.), 13–36. Ljubljana, Mirovni inštitut.
- HREN, M. (2008): *Antologija Metelkove -kako nam ni uspelo preprečiti vojne in ---kako lahko preprečimo ---, Verzija 3*. Ljubljana, samozaložba. Dostopno prek: <http://www.dlib.si> (20. julij 2013).
- HREN, M. (ur.). (1996). *Dosje Metelkova: zbirka dokumentov in časopisnih člankov*. Ljubljana, Retina.

- IPOP – INŠTITUT ZA POLITIKE PROSTORA, (2011): *Kreativna mesta: Potenciali kreativne urbane regeneracije*. Dostopno prek: <http://ipop.si/2011/12/23/kreativna-mesta-potenciali-kreativne-urbane-regeneracije/> (23. december 2011).
- IPOP – INŠTITUT ZA POLITIKE PROSTORA, (2011a): *Potentials of creative urban regeneration, Final study*. Ljubljana, Institute for spatial policies. Dostopno prek: http://www.rralur.si/fileadmin/user_upload/projekti/KREATIVNA_MESTA/Potentials_of_creative_urban_regeneration.pdf (12. november 2011).
- IPOP – INŠTITUT ZA POLITIKE PROSTORA (2012): *Creative Cities. Kreativna regeneracija na primeru izbranega dela Ljubljane, končna študija*. Ljubljana, november 2012.
- JELESJEVIČ, N. (2012): Biti nekulturen. *Medijska preža*, december 2012. Dostopno prek: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/43/alternative/#6> (10. julij 2013).
- JOINT ACTION PLAN FOR THE CREATIVE INDUSTRY. Creative Cities. Dostopno prek: <http://www.creativecitiesproject.eu/en/output/2012/doc/JAP.pdf> (9. julij 2013).
- KLUN, A. (2013): ProstoRož za bolj solidarno družbo: »Trebalo se je zavedati, da so mesta ljudje«. *MMC RTV SLO*, dostopno prek: <http://www.rtvlo.si/tureavanture/podobe-slovenije/prostoroz-za-bolj-solidarno-druzbo-treba-se-je-zavedati-da-so-mesta-ljudje/309700> (27. maj 2013).
- KOLAR, D. (2011): Otvoritev Muzeja sodobne umetnosti. *Mladina* 47, 25. 11. 2011.
- KORDA ANDRIČ, N. (2008): *Alternativna kulturna produkcija*. Diplomski naloga. Fakulteta za družbene študije, Ljubljana.
- KRAJČINOVIČ, N. (2013): Pred začetkom Trnfesta v Kudu še vedno finančne težave. *Delo*, 10. 07. 2013. Dostopno prek: <http://www.delo.si/novice/ljubljana/pred-zacetkom-trnfesta-v-kudu-se-vedno-financne-tezave.html> (10. julij 2013).
- KREATIVNE ZADRUGE. Dostopno prek: <http://kreativnezadruga.org/1kz/o-nas-2/> (2. julij 2013).
- KULTURNA ČETRT TABOR. Dostopno prek: <http://www.kct.si/o-kct> (2. junij 2013).
- MAGER, I. (2013): Od kontejnerjev do večnega dolga. *Dnevnik* 17. 07. 2013. Dostopno prek: <http://www.dnevnik.si/kultura/od-kontejnerjev-do-vecnega-dolga> (17. julij 2013).
- MEGLA, M. (2013): Smo soodvisni in drug brez drugega ne moremo. Nataša Peteršin Bachelez, kuratorica trienala U3. *Delo – Sobotna priloga*, 22. 06. 2013.
- MESTNI SVET MOL, (2008): *Strategija razvoja kulture v Mestni občini Ljubljana 2008–2011*, 30. 06. 2008. Dostopno prek: <http://www.ljubljana.si/si/mol/mestna-uprava/oddelki/kultura/> (21. junij 2013).
- MILOHNIČ, A., BREZNIK, M., HRŽENJAK, M. IN BIBIČ, B. (2005): *Kultura d.o.o.*, Ljubljana, Mirovni inštitut.
- MILOHNIČ, A. (2005): Zaposlovanje v kulturi«. V *Kultura d. o. o.*, A. Milohnič, M. Breznik, M. Hrzenjak in B. Bibič (ur.), 45–63. Ljubljana, Mirovni inštitut.
- MINISTRSTVO RS ZA KULTURO (2013): *Osnutek Nacionalnega programa za kulturo 2014–2017*. Ljubljana.
- MINISTRSTVO RS ZA IZOBRAŽEVANJE, ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT (2012): *Socialni položaj samozaposlenih v kulturi in predlogi za njegovo izboljševanje s poudarkom na temi preživetvene strategije na področju vizualnih umetnosti*. Končno poročilo raziskovalnega projekta. Ljubljana.
- MOČNIK, B. (2013): S tolminskim puntom bi lahko zaslužili. *Delo*, 5. julij 2013. Dostopno prek: <http://www.delo.si/novice/slovenija/s-tolminskim-puntom-bi-lahko-zasluzili.html> (5. julij 2013).
- MOČNIK, M. (1999): Od mestne gverile do birokratske epopeje. V *Metamorfoze agore Metelkove*, M. Hren (ur.), 24–26. Ljubljana, Društvo za razvijanje preventivnega in prostovoljnega dela, Ljubljana.
- MREŽA ZA METELKOVO (1990): Prostorski program Mreže za Metelkovo – predprojekt. V M. Hren (ur.) (1996). *Dosje Metelkova: zbirka dokumentov in časopisnih člankov*. Ljubljana, Retina.
- MU MOL (2009): *Poročilo o izvajanju Strategije razvoja kulture v Mestni občini Ljubljana 2008–2011 v obdobju od 1. julija 2008 do 30. junija 2009*. Poročevalca: dr. Uroš Grlic, Davor Bujinac. Predlog za obravnavo na seji MS MOL, 21. julija. 2009.

- PETERŠIN BACHLEZ, N.: (2013). V *Smo soodvisni in drug brez drugega ne moremo*, intervju z Natašo Peteršin Bachelez, kuratorica trienala U3. *Delo – Sobotna priloga*, 22. 06. 2013.
- PETERŠIN BACHLEZ, N.: (2013). V *Prožnost družbenega tkiva* (intervju s selektorico U3 Natašo Peteršin Bachelez). *Dnevnik*, 20. junij 2013. Dostopno prek: <http://www.dnevnik.si/kultura/proznost-druzbenega-tkiva> (20. junij 2013).
- PRIJATELJ, M. (2013): Razstava Punk: od kaosa do visoke mode. *Delo*, 5. 4. 2013. Dostopno prek: <http://www.delo.si/druzba/kult/razstava-punk-od-kaosa-do-visoke-mode.html> (5. april 2013).
- REBOLJ, D. (2012): Nianse nasilja: ulovimo in ubijmo Billyja Raya Cyrusa!. *Medijska preža*, december 2012. Dostopno prek: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/16/nasilje/#1> (7. julij 2013).
- ROGLIČ, M., VAUPOTIČ, V. (2013): Prestopanje meje ali modernizacija funkcije? *Dnevnik – Objektiv*, 29. junij 2013. Dostopno prek: <http://www.dnevnik.si/objektiv/v-objektivu/prestopanje-meje-ali-modernizacija-funkcije> (29. junij 2013).
- ROTHAUER, D. (2007): Die Kreativwirtschaft und das Ende der Kunst. V *art-e-conomy: theoretical reader*, sanimex, M. Stamenković (ur.), 269–276. Beograd.
- STAMENKOVIĆ, M. (UR.). (2007a). *art-e-conomy: theoretical reader*, sanimex. Beograd.
- STAMENKOVIĆ, M. (2007a): Introduction. Curatorial theory and practice. V *art-e-conomy: theoretical reader*, sanimex, M. Stamenković (ur.), 9–21. Beograd.
- ŠKOLČ, J. (2000): Uvod. V *Ministrstvo za kulturo RS, Pregled sofinanciranja kulturnih programov in projektov v letu 2000*, b. n. s. Ljubljana.
- STEPANČIČ, L. (UR.). (2011). *Kulturne in kreativne industrije po slovensko: KKIPS. Ljubljana, Ministrstvo za kulturo*. Dostopno prek: <http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/aktualno/2011/KKIPS/brosura-web-si.pdf> (1. julij 2013).
- ŠIRCA, M. (2011): Uvod. V *Kulturne in kreativne industrije po slovensko: KKIPS. Ljubljana, Ministrstvo za kulturo*. L. Stepančič (ur.), 6. Dostopno prek: <http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/aktualno/2011/KKIPS/brosura-web-si.pdf> (1. julij 2013).
- ŠTUCIN, J. (2012): Helou Slovinija. *Odzven – Spletna revija o glasbi*, 23. 08. 2012. Dostopno prek: <http://www.sigic.si/odzven/helou-slovinija> (28. junij 2013).
- TRAJERKT. Dostopno prek: www.trajekt.org; <http://trajekt.org/kolofon/> (12. junij 2013).
- UNIVERZA V LJUBLJANI (2013): Univerza v številkah. Dostopno prek: http://www.uni-lj.si/o_univerzi_v_ljubljani/univerza_v_stevilkah.aspx (13. junij 2013).
- U3TRIENALE (2013). *Program*. Dostopno prek: <http://u3trienale.mg-lj.si/program-2/> (12. julij 2013).
- U3TRIENALE. Dostopno prek: <http://u3trienale.mg-lj.si/o-trienalu/> (11. julij 2013).
- VOGRINC, J. (2013): Osmišljanje poslušanj (Pogovor z Jožetom Vogrincem). *Odzven – spletna revija o glasbi*, 14. 07. 2013. Dostopno prek: <http://www.sigic.si/odzven/osmisljanje-poslusanja> (28. junij 2013).
- VOGRINC, J. (2012): Ideološka tema. Ideološka fiksna ideja o zlatem pravilu je že to, da je sploh pomembno. *Ni! Mladina*, 37/14, 2012.
- ZADNIKAR, M. (2010): Regresija poslušanja in nova zvočna politika. *Nova muska. Revija za glasbe, muzike in godbe – Esej*, 30. 12. 2010. Dostopno prek: <http://novamuska.org/?p=1985> (2. junij 2013).
- ZADNIKAR, M. (2004): Učiti se, učiti in še enkrat učiti ... *Mladina* 12, 24. marec 2004.
- ZADNIKAR, M. (1993): Odgovor vladarjem in gospodarjem Ljubljane. *Delo*, 28. 09. 1993, Prejeli smo.
- ZUKIN, S. (1991): *Landscapes of power: from Detroit to Disneyland*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press.