

# Gesamtkunstwerk Metelkova mesto<sup>1</sup>

Saša Nabergoj

## Postaje Metelkove mesta

V procesih koncipiranja, zasedanja, grajenja in ohranjanja Avtonomnega kulturnega centra Metelkova mesto ustvarjalci s polja sodobne vizualne umetnosti igrajo pomembne vloge. Že pred zasedbo so bili med številčnejšimi člani gibanja, ki se je decembra 1990 formaliziralo v Mrežo za Metelkovo. Med številno in raznolično pasivno večino<sup>2</sup>, združeno v boju za prostor neodvisnih in alternativnih umetniških, teoretskih in socialnih praks, so bili pomembna množica. Posamezniki pa so pomembno prispevali tudi v okviru manjšega aktivnega jedra, ki je pripravljalo prostorske analize, koordiniral PR akcije, pripravljalo načrt zasedbe in na splošno skrbel za organizacijo Mreže.

Vizualci so v Metelkovi videli možnost systemske in dolgoročne rešitve, a je Dušan Zidar, takrat vodilni v likovni sekciji, v krajši anketi o realnosti Mreže (Pirman, 1991: 18) že pred zasedbo ugotavljal, da zgolj ateljejske potrebe zamreženih vizualcev (po podatkih iz pristopnih anket) zahtevajo skoraj trikrat večjo kvadraturu od celotnega predvidenega prostora. Ta ocena je povzela različne raziskave (predvsem raznih anket med članstvom), na katerih je posebna skupina za prostor v Mreži utemeljila ne le koncept, pač pa tudi že organizacijski in infrastrukturni načrt vseh. Naredili so elaborate delitve prostorov na podlagi analize prostorskih potreb z opisom namembnosti in želeno kvadraturu. Samo ateljejev bi rabili okrog sto, tu so bile tudi galerije; prostori razstavljanja in številne specializirane delavnice.

Tako so, na primer, že leta 1991 pripravili tudi osnutek prihodnjega kataloga zamreženih umetnikov, ki sicer ni bil nikoli realiziran. Člani likovne sekcije pa so leta 1992 pripravili tudi eno odmevnejših akcij, s katerimi je Mreža poskušala pridobiti čim širšo podporo za svoje načrte. V takrat še opuščeni stari elektrarni na Slomškovi so organizirali dvodnevno razstavo, na kateri je sodelovalo približno osemdeset avtorjev iz vseh generacij.

Prispevek vizualcev je bil ključen tudi pri »vselitvenem festivalu« in multiproduktivnem dogajanju v dneh/mesecih po zasedbi. Že dan po zasedbi je začela delovati galerija oziroma je združena likovna lista Metelkove postavila vselitvena razstavo: pokrili so stene več kot 40 sob v Pešakah (eni od manj poškodovanih stavb). Številni kronisti (ne smemo pozabiti, da je današnji *Emzin* začel kot *M'zin*, glasilo Mreže s prvo številko iz septembra 1990 in da je zasedbo hitro pospremila njegova posebna številka) popisujejo prave bakanalije, nepretrgan festival različnih dogodkov vseh zvrsti. Tako je Nina Kozinc v prvih dvanajstih dneh naštel kar šestnajst koncertov, enajst gledaliških predstav, sedem okroglih miz, tri pesniške večere in razstave več kot petdesetih likovnikov (Kozinc, 1993: 47).

Ta herojska faza Metelkove se je končala, ko je pritisnil mraz in so razmere v naluknjanih stavbah brez elektrike in vode postale skoraj nevzdržne<sup>3</sup>.

Potem sta prišli faza produkcije in postprodukcije in faza refleksije in nostalgij. In tukaj je bil prispevek vizualcev ključen – spet zaradi številčnosti, saj je na Metelkovi ateljeje

<sup>1</sup>Besedilo *Gesamtkunstwerk Metelkova mesto* je bilo objavljeno v *Časopisu za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, XL, 2013, (št. 253): str. 31–43, Ljubljana, Študentska založba.

<sup>2</sup>V mrežo je bilo še pred zasedbo združenih okoli 40 samostojnih in (para)institucionalno organiziranih skupin in dva ducata posameznikov, ki jim je bil skupen predvsem prostorski problem. Bratko Bibič je na podlagi številnih analiz in simulacij ocenil, da teh približno 400 posameznikov potrebuje približno 10.000 kvadratnih metrov (Bibič Faninger, 1999: 11–12).

<sup>3</sup>Tezo o treh bistvenih fazah razvoja, skozi katere se (sicer fluidno) sprehodijo vsa podobna gibanja, je sicer leta 2006 na zgodnejutranjem predavanju ob šestih v sklopu serije akcij za obranitev Male šole predstavil Nik Jeffs. Prvo, torej herojsko obdobje Metelkove, je bilo sestavljeno iz predpriprav in revolucionarnega naskoka, bilo je integralno, in se časovno umešča v čas pred prevzemom, pa tudi v začetni čas po njem (Jeffs, 2006).

dobilo več deset posameznikov (še danes pa nastajajo novi ateljeji), pa tudi zavoljo specifičnih znanj in veščin, saj so spet prav oni množično prispevali k podobi, v kakršni je Metelkova danes. Govorim o produkciji umetnosti, ki tam nastaja tako po ateljejih kot na javnih površinah in v prostorih, namenjeni umetnosti, in v prostorih med njimi, kot tudi o vijugastih procesih<sup>4</sup> mišljenja, iznajdevanja in preizkušanja modelov samoorganizacije.

Že pred zasedbo se je jasno pokazala razlika med dvema vejama članstva (med tistimi, ki so se hoteli za prostor bojevati z legalnimi in legalističnimi sredstvi, in tistimi, ki so zagovarjali zasedbo), ki je eskalirala poleti 1993 z ustanovitvijo posebne skupine znotraj Mreže: MLO-ja, Mreža lomi odpor, ki je začela pripravljati načrt zasedbe (zaskvotanja) ne glede na odločevalce/lastnike, torej Mesto Ljubljana.

Definiranja ključnih izhodiščnih ideoloških razlik in s tem povezanih načinov delovanja posameznikov in skupin, predvsem v okviru drugačnih postopkov samoorganizacije in vzpostavljanja njenih alternativnih modelov, ki jih že ves čas izumlja in preizkuša metelkowska skupnost, se je v svoji diplomski nalogi lotil Neven Korda. Kot ključno pri razumevanju zapletenega procesa samoorganizacije metelkovske scene je poudaril delitev metelkovcev (posameznikov in skupin) na neinstitucionalne oziroma neodvisne in alternativne. To razliko je že pred desetletjem natančno opredelil Miha Zadnikar: »... neodvisnost ti mora nekdo plačati ali si pač plačaš sam, alternativo pa si vzameš.« (Čufer, 2002: 139–142). Zadnikar alternativo opredeljuje kot tretji stan, vmes med nacionalno kulturo in neodvisnimi. In slikovito dodaja: »Neodvisni so lahko off ali celo off-off, ne morejo pa si privoščiti, da so underground.« (Čufer, 2002: 139–142)

Zdi se, da so pri analizi umetniške scene za Metelkovi umetnostnozgodovinska orodja nepopolna in umetnostni okvir preozek. In da so vsesplošni načini sodelovanja in samoorganizacije tam bistveni tudi za celovit pogled na vizualno sceno. Prav vedno – bolj ali manj – konfliktna razmerja in občasna sinergija skupin z obeh polov (ki seveda občasno fluidno prehajajo druga v drugo, pri nekaterih lahko opazimo postopen

razvoj v neodvisne) so bili ključni za oblikovanje specifične ustvarjalnih postopkov večine umetnikov, še bolj pa za tisto, kar Metelkovo vizualno najbolj zaznamuje: za njeno javno podobo oziroma Celostno umetnino Metelkovo, ki je plod sodelovanja številnih posameznikov in skupin, predvsem metelkovskih vizualcev, pa tudi rokodelcev in gostujočih kreativnih posameznikov.

Poglejmo, v kakšnih razmerah, na kakšen način se je gradila Celostna umetnina Metelkova mesto in poiščimo tudi orodja, da jo opredelimo, in kontekst, da jo umestimo.

## Nazaj v prihodnost

Ključni trenutek, ki je vplival na strukturo vizualnih umetnikov (pa tudi drugih posameznikov, le da bomo v tem tekstu druge bolj ko ne zanemarili) je bil v točki zasedbe. Bolj natančno, v nezmožnosti večine starih mrežarjev, da bi razumeli veliki premik, ki je bil posledica preprostega, a za vzpostavitev skupnosti in oblikovanja pravil zanjo ključnega dejstva: da je Metelkova zasedena/zaskvotana, ne pa, kot je bilo načrtovano, pridobljena po legalni poti. Miha Zadnikar v neobjavljenem intervjuju lepo opiše paradoks: »Obstaja torej skupina ljudi, ki upošteva zgodovino Mreže za Metelkovo, upošteva pa hkrati tudi nov moment. In obstaja skupina ljudi, ki se skuša sklicevati na dogovorjena stanja od prej. V tej mešanici se zgodi boj nasprotij.« (Zadnikar, 2005) Namesto, da bi aktivisti Mreže razširili pogled in samo, res herojsko zgodovino Mreže z njenimi prostorskimi načrti vred razumeli v kontekstu nove situacije, ki je nastala z zasedbo oziroma, kot pravi Zadnikar, z osvoboditvijo, je skupina za prostor opravila svoje delo v skladu z načrtom o delitvi prostora, ki je bil natančno narejen (z natančnimi merami, opredelitvami dejavnosti, z odgovornimi posamezniki) v časih pred zasedbo.

Zadeva se je dodatno zapletla v jesenskih in zimskih mesecih 1993/1994. Župan in mestni svet, ki sta imela z nekdanjo belgijsko kasarno povsem drugačne načrte, se z zasedbo nista sprijaznila. Vse do leta 1997, ko je bil podpisan ključni dogovor z mestom<sup>5</sup>, so se ves čas vrstili različni pritiski; med ključnimi za našo zgodbo kontinuirane grožnje z rušenjem in povsem pragmatična in

<sup>4</sup>Po Marxu značilen proces za proletarske revolucije, ki se v nasprotju z boržuaznimi, ki gredo od zmage do zmage, opotekajo sem in tja, se včasih vrnejo na isto mesto, drugič zaidejo kam stran, skratka, so fluidne.

<sup>5</sup>Kot piše Boštjan Plut v 6. številki *Metelkovnika* leta 1999, se je MOL zavezal k obnovi Pešakov, na drugi strani pa je bilo dano soglasje k rušenju šole, namesto katere naj bi zgradili Youth Hostel.

izjemno učinkovita odklop elektrike in vode. Ko je pritisnil mraz, so delovni pogoji v napol porušenih stavbah za precej akterjev postali nevzdržni. Nik Jeffs je sočno opisal posledice: »... spomnim se, kako je en del ljudi z Metelkove, ki so bili del mreže in so hoteli ateljeje, ko so se soočili s stanjem na Metelkovi in ugotovili, da če dobiš atelje na Metelkovi, to ne pomeni, da bo zloščen parket, pa zlata kljuka in dotok sredstev. Pomeni pa, da bo mraz, da ne bo elektrike, da bo stotisoč ljudi, s katerimi se bo treba pogovarjati. Nenadoma je veliko teh ljudi spoznalo, da so razmere, v katerih so prej ustvarjali in so bile na videz nevzdržne, čisto v redu. In so seveda šli ...« (Jeffs, 2006)

Tako je precej prostorov ostalo praznih, čeprav rezerviranih. Prazni prostori so na Metelkovo privabili različne marginalne skupine, od panksov do bikerjev, kmalu pa so se naselili tudi prvi socialni skvoterji. Različni ekscesi pa so pripeljali do negativne podobe, ki jo je Metelkova dobila v očeh javnosti. Vendar pa umetniška dejavnost na Metelkovi ni zamrla niti v najbolj nemogočih razmerah.

Zato so v prvi vrsti zaslužni tisti, predvsem mladi umetniki, ki so si v praznih prostorih začeli urejati ateljeje (čeprav je treba poudariti, da se tudi vsi prvoborci niso ustrašili slabih razmer). Na lepem so imeli priložnost, da dobijo prostor za delo, ki ga je bilo praviloma sicer treba zgraditi oziroma vsaj dograditi. Bili so mladi, neobremenjeni in za delo niso potrebovali veliko. Metelkovska umetniška srenja se je tako v 90-ih oblikovala po zanimivih kriterijih selekcije; bistvena je bila velika mera samoiniciativnosti, iznajdljivosti in ročnih spretnosti pri krpanju lukenj od rušenja. In še danes, ko so razmere (vsaj voda in elektrika in celo parkiranje) za silo urejene in ateljeje podeljujejo na notranjih/metelkovskih razpisih, je še vedno nujen lastni delovni angažma; atelje je včasih treba izolirati, morda dograditi novo sobico ali celo balkon (na primer, pri celem nadstropju ateljejev v stavbi Hlev).

Zato ne preseneča, da je med umetniškimi postopki, ki jih zdaj uporabljajo metelkovski umetniki, najpogostejša reciklaža. Zanimivo pa je, da so umetniki, ki so v devetdesetih z vsebino napolnili prazne prostore, uporabljali precej bolj tradicionalne prijeme. To je povezano s preprostim dejstvom, da so bili večinoma študenti nižjih letnikov Akademije za likovno umetnost in zato še zelo pod vplivom svojih profesorjev. Zavaljo specifičnosti prostora, ki je zahteval in omogočal sodelovanje, in pogojev dela, ki so zaradi nizkih (če sploh)

finančnih podpor zahtevali lastni angažma in veliko kreativnosti in fleksibilnosti, so razvili različne oblike sodelovanja. Najprej pri urejanju lastnih delovnih prostorov in skupnega javnega prostora, potem pa je ta proces pri nekaterih vplival tudi na njihovo umetniško prakso. Metelkova je tudi prava ropotarnica zavrženih predmetov zelo različnega izvora in namembnosti (okna, ki so jih na nevemkateremže ministrstvu ravno zamenjali za nova, sedeže, ki so jih v parlamentu hoteli vreči stran, pa slikarska platna in keramične ploščice, vsem pa je skupno to, da so za druge odveč/neuporabni), ki jih mnogi Metelkovci zbirajo, kopičijo, urejajo in komponirajo v svoja dela, svoje prostore in skupni, javni prostor Metelkove mesta. Andrej Morovič se, denimo, spominja, kako so na Metelkovo preusmerili cel tovornjak starih kostumov, ki so jih iz RTV peljali na smetišče. Pa so rekli vozniku: »Ej stari, prpelji rajši na Metelkovo, ker itak ti je bližje.« (Morovič, 2007)

Preden se posvetimo ključnim dejavnikom, ki so pripeljali do Celostne umetnine Metelkova, pa je treba omeniti še drugo skupino ustvarjalcev, ki so prav tako ves čas vztrajali na Metelkovi. Danes jih poznamo pod skupnim imenom Rokodelci, leta 1994 pa so začeli svoje delovanje pod imenom Kooperative. To je bil pionirski socialni projekt (o katerem pa so mnenja med metelkovskimi akterji precej deljena), ki sta ga vzpostavila Zavod za zaposlovanje in takrat sveže ustanovljen Zavod Retina. Skupino ustvarjalnih in teže zaposljivih posameznikov, a spretnih in uka željnih praktikov, so v okviru programa javnih del zaposlili, jim tako omogočili finančno podporo, s prostori v (in ob) Celici pa ponudili tudi prostor za delovanje. Leta 1998 so, denimo, obstajale kar štiri kooperative: likovna, kovinarska, restavratorska in usnjarsko-lesarska, ki so skupaj šteje okrog 10 članov. Danes približno isto število posameznikov deluje pretežno v ateljejih v Pešakah (nekaj pa tudi v Hangarju in Garaži) individualno kot rokodelci (lesarji in kovinarji), in vsaj nekateri tvorno prispevajo k oblikovanju skupnega javnega prostora na Metelkovi. Pogledi na prispevek rokodelcev so na Metelkovi zelo različni; Andrej Morovič, denimo, pravi, da so razen redkih izjem razumeli Metelkovo kot zastojni prostor za svojo profitno obrtništvo in da niso zares doumeli principa delovanje v dobro skupnosti. (Morovič, 2007)

## Medpanožno sodelovanje<sup>6</sup>

Prav reciklaža kot princip in sodelovanje kot nujni pogoj za vzpostavljanje lastnih prostorov delovanja sta pripeljala do začetkov tega, čemur tukaj pravimo Celostna umetnina Metelkova mesto. Ni naključje, da se je vse skupaj začelo pri ureditvi stavbe Hlev. Kot se spominja Luka Drinovec (Drinovec, 2013), so bili Hlev in na splošno vse stavbe okoli Trga brez zgodovinskega spomina najbolj poškodovane v rušenju, zato je pri njihovi obnovi preprosto moralo sodelovati več ljudi.

Leta 1995 se je ujelo več paralelnih dogajanj in nastala je scena okrog Trga brez zgodovinskega spomina. Mladi umetniki, ki so v prvih letih poskrbeli vsak za svoj kotiček, pri tem pa so drug drugemu pogosto priskočili na pomoč, so se sčasoma povezali v ohlapno skupnost, ki je temeljila na občasnem sodelovanju posameznikov z različnimi znanji in veščinami.

Za intenzivno dogajanje na Trgu brez zgodovinskega spomina in okoli njega v drugi polovici 90-ih let je bil ključen Andrej Morovič, ki se je leta 1995 vrnil na Metelkovo. Pomembno vlogo je odigral že pri zasedbi, ko se je, ravno poln skvoterskih izkušenj iz Berlina, vrnil v Slovenijo in je bil ravno v Kudu France Prešeren, ko je prišel Ira Zorko povedat, da že drugi dan rušijo Metelkovo. V intervjuju je povedal: »Večina ljudi, domačini, so se na to odzvali tako, kot se ponavadi pri nas ljudje odzivajo, z neko zgroženostjo, ampak dosti pasivno. Jaz sem bil pač svež berlinski export-artikel in sem rekel 'Aaja, a tako? Pa dejmo zaskvotat, ne!'«. (Morovič, 2007) Prevzel je pobudo in bil dokumentirano tudi med prvimi, ki so preskočili ograjo (Morovič, 2007). Po prvem mesecu ga dve leti ni bilo, zdi se, da ga je (podobno kot v Berlinu, kjer je v skvotih le delal kot natak, ni pa v njih živel) odgnala njegova averzija do nenehnih sestankov in preveč birokracije. »Berlinski skvoti so bili obsedeni s to bazično demokracijo, s plenumi, na katerih ljudstvo predebatira vse, od nabave skret papirja do vesoljske rakete.« (Morovič, 2007) Podobno se je zgodilo tudi na Metelkovi.

Leta 1995 pa je Morovič, sicer pisatelj, ustanovil Teater Gromki. O tem pravi: »Jaz nisem imel vizij, da bom naredil teater alla Živadinov, ki

<sup>6</sup>Termin se je uveljavil za opredelitev festivalov, ki jih je zgeneriral in organiziral Andrej Morovič v drugi polovici 90-ih.

ima očitno za 30 let začrtano špuro. Kje pa! To je bil samo prostor, kjer se je poskušalo artikulirati tisti presežek energije, ki drugje ni mogel priti do izraza. In to ne samo pri meni... vedno sem skušal narediti prostor zase, pa še za vsaj nekaj ljudi.« (Morovič, 2007) Potreboval je prostor za vaje in se je vrnil na Metelkovo. Poleg zavzemanja prostora (danes Klub Gromka) pa se je (kot je lepo ubesedil zgoraj) lotil tudi generiranja skupnosti. S svojo energijo, karizmo in izjemno sposobnostjo konceptualnih povezovanj je uspel med seboj povezati predvsem ljudi iz ateljejev okoli Trga brez zgodovinskega spomina. Dinamično dogajanje je spodbudilo pravo eksplozijo kreativnosti, pa tudi drugačnih povezovanj in sodelovanj od prej uveljavljenih.

Zlasti zanimivi so bili številni večpanožni festivali v njegovi režiji, ki so zgenerirali tudi tako neverjetna sodelovanja, kakor je bila dlje časa delujoča skupina Ognjenih kiparjev<sup>7</sup>. Luka je Ognjene kiparje slikovito opisal v video eseju: »... naredili smo celo serijo konkretnih razpaljotk na vseh koncih Slovenije.« (Drinovec, 2013) Pa recimo občasni dogodki, imenovani spoktakli, v katere je uspel vključiti tudi pankse, ki so bili takrat precej velika skupnost na Metelkovi. Tako sta nastali gledališko baletna predstava *Na Neretvi Labodje jezero*, v katerem sta v tutujih baletne korake uprizarjala kipar Matej Bizovičar in slikar Goran Medjugorac, pa Zvezda in trije kralji, kjer je glavno vlogo Marije odigrala legendarna Mariča, ki je na Metelkovo prišla z Eisenkreuzi (motoristi) in je praktično zadnja, ki je ostala na Metelkovi iz skupin »socialnih skvoterjev«<sup>8</sup>. Teater Gromki je s svojimi Tajnimi ložami živih (TLŽ so bili legendarni torkovi večeri v današnjem Klubu Gromka, kjer je raznolika skupina enkrat na teden uprizorila nenapovedano predstavo. Predstava je bila vsakič odigrana le enkrat, v celoti pa je bila narejena kot skupinsko delo vseh nastopajočih enega dne oziroma popoldneva) v praksi ponudil še dodaten prostor in spodbudo za bolj performativno nastopanje (nekaterih) vizualcev. Brez njega ne bi bilo zdaj že slavnih metelkovskih dražb, saj se je njihov avtor in dražitelj Goran Medjugorac uril v nastopanju in improvizaciji na številnih improviziranih predstavah v okviru TLŽ.

<sup>7</sup>Skupino so sestavljali kiparja Boštjan Drinovec in Urša Toman, vsestranski ustvarjalec Luka Drinovec, kmalu pa se jim je pridružil glasbenik Primož Oberžan, kar je botrovalo seriji ognjenih spektaklov/koncertov s toalksko skupino The Stroj.

<sup>8</sup>Danes vodi klub Bizzarnico pri Mariči, v kateri občasno prireja tudi razstave.

Pokazalo se je, da so festivali izjemno primerna forma za motiviranje in angažiranje ljudi, ki jih je pritegnilo eksplozivno, zgoščeno dogajanje. In bili so ravno dovolj pogosti, da se je na sceni ves čas nekaj dogajalo in so sodelujoči ostajali v kondiciji. Skupna in najdragocenejša značilnost festivalov je bila nedvomno njihova medpanožnost, saj so najrazličnejše zvrsti ustvarjalnosti odslikovale izvirno idejo multikulturnega centra, predvsem pa so spodbudili vzajemnost in sodelovanje med Metelkovci.

Leta 1996 so umetniki, večinoma tisti, ki so imeli atelje okoli Trga brez zgodovinskega spomina, začeli z veliko gradbeno akcijo. Galerija Alkatraz se je odprla maja 1996 s skupinsko razstavo metelkovskih in drugih umetnikov v sklopu medpanožnega festivala Pepelkova. Nekoliko presenetljivo je, da je razstavo kuriral Andrej Morovič. Zamišljena je bila sicer kot stalna postavitev, a se je hitro pokazalo, da Metelkova potrebuje dinamičen galerijski prostor za eksperimentiranje in za sprotno razstavljanje oziroma razgrnitev ateljejskega dela umetnikov. Boštjan Drinovec in Nataša Tajnik, takrat študenta Akademije za likovno umetnost, sta bila vodilna med Metelkovci, ki so leta 1997 prevzeli program in organizacijo.

Nekoliko kontradiktorno je, da je bila dokončna spodbuda za nastanek Celostne umetnine Metelkova ponovna grožnja mestnih oblasti, da bodo rušile. Maja in junija 1997 se je v okviru Parafestivala<sup>9</sup> zgodila prva večplastna organizirana akcija umetniške intervencije na severni fasadi Hleva. Pobudnik mednarodne kolonije mladih, ki se je prva lotila sestavljanja mozaikov na pročelju današnje Galerije Alkatraz, je bil Matej Bizovičar, sledila je akcija berlinske slikarke Antje Schirmer. O tem pravi Andrej Morovič: »Idea je bila preprosta: če se ogrožena pročelja zaščititi z umetniškimi mozaiki, bo demolicija morda otežena. Rušenje je nekako utonilo v pozabo, mozaiki so ostali in se razrasli ...« (Morovič, 1998: 2) Najprej z desetdnevno kiparsko delavnico, ki sta jo pripravila Urša Toman in Luka Drinovec<sup>10</sup>. Pomembno je, da je pri tem nastal

<sup>9</sup>Festival je sodil v okvir Evropskega meseca kulture, ki ga je, ko je bilo strokovno vodstvo sredi priprav, vzela v roke ljubljanska politika. Parafestival je hotel poudariti razliko med metelkovsko produkcijo in rigidnimi mestnimi institucijami, ki so odobrile denar za izvedbo programa, obenem pa zagrožile z rušenjem.

<sup>10</sup>Na njej so s kiparskimi instalacijami po celotnem javnem prostoru južnega dela Metelkove; od Trga brez zgodovinskega spomina, do Metelkove ulice,

eden redkih katalogov, v katerem so bili teksti in dokumentacija kiparske delavnice, pa tudi povzetek procesa sestavljanja mozaikov, prvih segmentov današnje celostne umetnine<sup>11</sup>. Delavnica je bila, zanimivo, naslovljena Metelkova mesto. To je torej prva raba imena, s katerim danes poznamo ves kompleks. Takrat je sicer pokrivalo le kiparsko delavnico, a se je hitro prijelo za celotno Metelkovo (podobno kot poimenovanje trškega prostora na južnem delu severne Metelkove v Trg brez zgodovinskega spomina, kar se je zgodilo za potrebe ene od naslednjih obletic) in je danes že v splošni rabi.

Čisto v skladu z intenzivnim grajenjem skupne identitete in samozavedanja Metelkove kot skupnega prostora, ki združuje in definira delujoče posameznike, se je hkrati zgodila prva skupna predstavitev metelkovskih umetnikov v galerijskem prostoru. Šlo je za sodelovanje Metelkovcev oktobra leta 1997 v Galeriji Škuc v Ljubljani v sklopu tematske skupinske razstave *This Art is Recycled*, ki so jo pripravili slušatelji prvega tečaja za kustose Svet umetnosti. Kustosi so Metelkovcem pustili, da so sami koncipirali svoj prispevek k razstavi, katere nosilna tema je bila reciklaža. Povabili so Metelkovo kot skupnost in sodelujoča skupina mladih umetnikov, ki se je vabilu odzvala, se je formirala po tipičnem metelkovskem principu: po naključju in volji do dela. Svoje razumevanje pripadnosti skupnosti v fizičnem prostoru so pokazali z gesto v katalogu<sup>12</sup>, saj so namesto svojih življenjepisov popisali kronologijo Metelkove, poimensko naštetih avtorji pa niso bili le sodelujoči na razstavi v Škucu, pač pa bolj ali manj natančen imenik vseh, ki so tam delovali. Povabilo kustosov ni le združilo posamičnih avtorjev, ampak jih je tudi spodbudilo k reflektiranju vloge Metelkove in njih samih znotraj nje. Proces se je začel pred poletjem, ko so umetniki izdelali vsak svojo kletko za podgane in jih razporedili po Metelkovi. Podgane, (takrat) najbolj

---

sodelovali: Urša Toman, Robert Ograjenšek, Tobias Putrih, Radivoj Mulič in Borut Korošec.

<sup>11</sup>Tako, da je dokumentirano, kdo so bili prvi polagalci, in mislim, da jih je treba naštetih, tako kot so bili zapisani: Goran Medjugorac, Matej Bizovičar, Andreja Suhadolčan, Nataša Tajnik, Ivana Jelavić, Ivana Dražić, Tina Gverović, Antje Schirmer, Mitja Ficko, Karmen Jazbec, Sarah Lunaček, Simon Giorgutti, Urša Toman, Luka Drinovec, Boštjan Drinovec, Luka Nabergoj, Aleksij Kobal, Teater Gromka in Mariča Grintal.

<sup>12</sup>Katalog je bil natisnjen v sklopu zbornika *Svet umetnosti: Konceptualna umetnost 60-ih in 70-ih let: This Art is Recycled*, ki je izšel jeseni 1997 v uredništvu takratnih tečajnikov.

trmaste prebivalke Metelkove, se niso ujele na umetniške limanice in kletke so ostale prazne. Na razstavi v Galeriji Škuc so stene sobe prelepili s črno-belimi fototapetami s povečanimi posnetki Metelkove. Na sredino prostora pa so postavili prazne kletke.

Tako je zaščitni znak Metelkove postala stilizirana podgana in prerasla v simbol.

## »Normalizacija«

Po dogajanju v drugi polovici devetdesetih je prišla normalizacija in profesionalizacija. V Galerijo Alkatraz sta že leta 1998 prišli kustosinji Bojana Piškur in Jadranka Ljubičič. Bojana je po slabem letu odšla, Jadranka pa je ostala in počasi se je alternativno organiziran *artists-run-space* razvil v uveljavljeno neodvisno razstavišče sodobnih umetniških praks. Ko je bila poleti 2000 v Ljubljani Manifesta in je bila Metelkova glavno off prizorišče, pa je metelkovska vizualna scena (oziroma njena vodilna zastopniška organizacija Galerija Alkatraz in z njo KUD Mreža, nekakšna naslednica Mreže za Metelkovo) dokončno potrdila svoj neinstitucionalni status, kot ga (v razmerju institucionalno, neinstitucionalno, alternativno) razume Miha Zadnikar – torej znotraj sistema, čeprav zunaj (Korda, 2008: 13). Ob tej priložnosti so zasnovali program Manifešta, ki je s skupnim imenom zaobjel oba prej opisana pionirska projekta javnih vizualnih intervencij: kiparsko delavnico preimenovano v Forma Vivo, mozaike na fasadi Hleva in Hajlends park: park skulptur, ki so ga na prizorišču pogorišča Šole leta 1998 zasnovali in izvedli umetniki iz ateljejev okrog Trga brez zgodovinskega spomina.

Metelkovci so bili uspešni, rušenja ni bilo, prav tako so vse številčnejše intervencije pripomogle k realni in simbolni spremembi podobe skvota in leta 2002 je slovenski kustos bienala v Sao Paulu Aleksander Bassin izbral za slovenski prispevek Metelkovo Mesto kot celoto. Vodilna tema bienala so bile ikonografije metropol in kustos je pripravil reinscenacijo Metelkove; prostor je oblekel v povečane črno-bele fotografije Metelkove, na dražbi sta Andrej Morovič in Goran Medjugorac prodala prav vse delnice Mesta, pri skupnem nastopu metelkovske scene v svetu umetnosti pa se je tudi prvič zgodilo, da so bili v katalogu skupaj izdelki rokodelcev in dela vizualcev.

Leta 2004 se je samoorganiziranim

skupinam<sup>13</sup> in posamičnim intervencijam z alternativnim predznakom pridružila KUD Mreža, njena predsednica Nataša Serec pa je začela pripravljati Urbane likovne projekte. Od leta 2004 poskrbi za približno deset intervencij na leto, zanje pridobi sredstva, uredi vso birokracijo in organizacijsko pomaga pri izvedbi. Še vedno pa se intervencije dogajajo tudi gverilsko, spontano, nenadzorovano, skratka, poteka več paralelnih, soodvisnih in občasno prepletenih tokov.

Kljub normalizaciji se je o javni plastiki kot obrambi pred grožnjo rušenja spet govorilo poleti 2006, ko je mesto hotelo podreti nov objekt na robu Hajlends parka, ki je bil pravzaprav prizidek Kluba Gromka: Malo šolo<sup>14</sup>.

Metelkovski rokodelci in umetniki so takrat pred njo ustvarili simbolno in realno obrambno instalacijo. Miklavž Komelj je v izredno poetičnem zapisu, ki je izšel v *Mladini*, napisal, da so Malo šolo sestavljali: »... kovinske cevi in ptičja peresa, deli strojev, stara samokolnica in ohišja odsluženih računalnikov, vzmeti in polovica globusa (južna polobla), v katero je bilo posajeno čisto majhno drevesce, čebelji panji in kipec ptička na konstrukciji iz paličic, prave ptičje valilnice in z drobnimi intervencijami fantazijsko spremenjeni prometni znaki ...« (Komelj, 2006: 25–28) Bila je čista improvizacija, subtilna, očarljiva v svoji »... nepretencioznosti in navidezni nametanosti in neuglednosti« (Ibid.), kolektivno delo s prepoznavnimi pečati (denimo Marena Kovačiča). Komelj jo je razumel kot metaforo za stanje neodvisne prakse v slovenskem prostoru. Barikada in humoren komentar obenem. Ikonografsko se mu je zdelo zanimivo, da je v osnovi zapora, a je izrazito odprta (v sredini so bila nekakšna vrata). Obramba in obenem utelešenje principa delovanja prostora, ki ga brani in ki »... postavljena kot zapora, odpira javni prostor.« (Ibid.) S kančkom humorja jo je označil za neskončno skulpturo, ker se je naslanjala na drog za elektriko in bila čez njegove žice brezmejna. Komelj trdi: »Z vsemi temi lastnostmi pa je ta skulptura oziroma instalacija pravzaprav povzela osnovni princip, po katerem je strukturirana vizualno-prostorska podoba metelkove-kot-

<sup>13</sup>Sem bi kljub malo drugačnemu statusu štela tudi rokodelski kolektiv Axt und Kelle, ki so na Metelkovi v dveh akcijah zgradili precej arhitekturnih elementov, denimo, strešno nosilni konstrukciji pred Menzo pri koritu in Klubom Gromko.

<sup>14</sup>Tu je treba dodati, da je bila Mala šola sama po sebi prava umetnina, saj so jo kot univerzitetni projekt zasnovali študenti arhitekture, zgradil ga je kolektiv Axt und Kelle in poslikala Tina Drčar in Bine Skrt.

artefakta.« (Ibid.)

V hitri nočni akciji je bila Mala šola podrta in varovalna instalacija, neskončna skulptura, uničena<sup>15</sup>, vendar pa je bil to prvi skupni projekt metelkovskih umetnikov in rokodelcev, ki je doživel odmeve v medijih in (neverjetno!) v strokovni javnosti. In to prav v času, ko se je to sodelovanje razmahnilo in do danes ustvarilo vrsto bolj ali manj uporabnih intervencij: denimo vedno zasedeni paviljon, dvonadstropno kovinsko-leseno konstrukcijo, opremljeno s klopami in pokrito s streho pred Jallo Jallo ali kompleksno ureditev Škratovega vrta, kjer nastaja pravi permakulturni nasad z bibliobusom in igrali<sup>16</sup>.

### **La lotta continua**

Metelkovski umetniki so torej iz različnih generacij, v praksah so izrazito heterogeni, njihova izrazna sredstva se razlikujejo že v izhodiščih, eni so blizu sodobni umetniški praksi, drugi oblikovanju prostora in tretji temu, čemur bi lahko rekli obrt. Vizualno produkcijo je zato težko enotno opredeliti, vendar pa Metelkova narekuje specifične pogoje delovanja, ki tako ali drugače vplivajo tudi na umetniško prakso posameznih umetnikov. Iznajdljivost, angažiranost in pripravljenost na sodelovanje so ključne sestavine za oblikovanje metelkovske skupnosti, v kateri posamezniki s praktičnimi in konceptualnimi znanji prispevajo svoj delež tudi zunaj svojega ateljeja. Vse to pa je pripomoglo k temu, da se je drzna, zabavljajska in ne prav resna napoved uresničila: Metelkova Mesto je postala celostna umetnina. Novodobni kabinet čudes, kjer se tradicija prepleta s sodobnostjo, umetnost z rokodelstvom.

Celostna umetnina Metelkova je tista

---

<sup>15</sup>Njeni posamični deli in delčki pravzaprav skupaj z novimi intervencijami in ostanke prvih skulptur v Hajlends parku tvorijo nov segment Celostne umetnine Metelkova.

<sup>16</sup>V številu intervencij in predvsem stalni skrbi za estetski in urejen skupni prostor ima Edvin Dobrilović, umetnik, restavrator, zbiratelj, *bricoleur*, rokodelce po duši, posebno vlogo. Spontano je postal povezovalni element med vsemi umetniki, saj velikokrat da pobude za skupne akcije in sugerira. Pogosto s svojo intervencijo poveže v širšo celoto dela drugih umetnikov, vedno z veliko mero spoštovanja, občutka ter v sodelovanju z avtorji, kar odpira nove možnosti za izmenjavo ustvarjalnih zamisli. Zanj je značilno, da uspešno povezuje umetniško in uporabno, obenem pa je večina njegovih intervencij namenjena urejanju prijaznejšega prostora za obiskovalce.

ključna podstat, na kateri se manifestirajo in prepletajo estetske, organizacijske, politične, aktivistične, umetniške in ideološke prakse Metelkove Mesta. Lahko se strinjamo z Miklavžem Komeljem, ki je pisal o tem, da javna umetnost na Metelkovi uteleša pricip delovanja celotnega avtonomnega kulturnega centra. In o »možnosti emancipacijske funkcije umetniške in kulturne prakse v javnem okolju« (Komelj, 2006: 25–28), ki jo le-ta ponuja.

Hibridno podobo zunanjih intervencij na Metelkovi je treba brati predvsem skozi postopke, ki so jih uporabili umetniki. *Do-It-Yourself* (naredi sam) in *Do-It-With-Others* (naredi z drugimi) sta dva ključna postopka še iz časov gibanja Fluxus, ki sta se na Metelkovi dodobra uveljavila.

Po umetnostnozgodovinskih referencah se Metelkova kot artefakt nedvomno navezuje na *Merzbau* Kurta Schwittersa<sup>17</sup>, ki ga Komelj vidi predvsem na podlagi povezovanja nepovezljivega in na selekciji naključnega, ki sta bistvena načina grajenja celostne podobe Metelkove (in *Merzbaua*). *Merzbau* je pravzaprav skupek prostorskih instalacij, v katere se je dalo vstopati, ki jih je znani dadaist Schwitters dolga leta gradil kot neke vrste prostorsko skulpturo. Uporabljal je različne materiale in jih razporejal, vgrajeval v prostor glede na načrt, ki ga je sproti spreminjal. Schwitters je na konceptualni ravni prav tako združeval na videz nezdržljivo: dadaistične, konstruktivistične in ekspresionistične principe. Komelj opozarja na dve bistveni razliki: »Pri Schwittersu gre za izrazito individualen delovni postopek ... Schwitters je snoval abstraktno skulpturo brez namena.« (Komelj, 2006: 26)

Kolektivno akcijo in celostno umetnino Metelkova je treba vedno razumeti v njeni celovitosti in funkcionalnosti. Z drugimi besedami: posamični segmenti, umetniška dela ali rokodelski izdelki, so v javni prostor bolj ali manj premišljeno umeščeni v tesni medsebojni prepletenosti. Zato jih je treba gledati kot celoto v specifičnem fizičnem in simbolnem prostoru nekdanjega skvota.

Za celostno podobo Metelkove, za to kolektivno umetniško, arhitekturno in rokodelsko delo, je zato ključno, da jo razumemo kot *work-in-progress*, kjer posamični segmenti včasih izginejo oziroma se počasi prekrijejo z posegi drugih, nekateri pa so že sploh mišljeni začasno (denimo, elek-

---

<sup>17</sup>O tem sta pisala že Bratko Bibič v *Hrupu z Metelkove* in Miklavž Komelj v *Mladini*.

trifikacija Metelkove oziroma serija projekcij na zunanje površine Nevena Korde, predvsem v okviru večletnega projekta *Paralelni svetovi*). Zanimiv primer je južna stena Garaž, kjer je koncentracija posamičnih intervencij gotovo najgostejša na Metelkovi; prav tam lahko vidimo ključni element grajenja celostne umetnine, počasno nadomeščanje enih segmentov z drugimi. Na vrhu tega zidu je, denimo, stala arhitekturna skulptura Tobiasa Putriha, ki je nastala leta 1998 v okviru delavnice Metelkova Mesto in je že zdavnaj izginila. Na steni blede freska Mitje Ficka in Edvina Dobriloviča, ki jo delno zakrivajo grafiti ter skulpturi Damijana Kracine in Boruta Korošca.

Prav ta princip, popolnoma v nasprotju s tradicionalnim razumevanjem ohranjanja kulturne dediščine, se zdi ključen za celostno umetnino Metelkova. Občasno se seveda kažejo frustracije posameznih avtorjev, katerih dela so že izginila ali izginjajo zaradi avtorskih posegov drugih. A s fizično ohranitvijo posamičnih segmentov celostne umetnine bi se izničila njena ključna značilnost: kolektivnost, z njo povezana naključnost pri »urejanju« in močan konceptualni pečat alternativnih praks. *In situ*. Poskrbeti pa je seveda treba za dokumentacijo in sprotno, prav tako fleksibilno in odprto, interpretacijo. Zato je bila ureditev arhiva KUD Mreža ena od ključnih nalog dveletnega projekta raziskovanja vizualne scene Metelkove, ki smo ga skupaj pripravili ekipi Galerije Alkatraz (v okviru KUD Mreža) in Sveta umetnosti (v okviru Zavoda SCCA–Ljubljana), v tesnem sodelovanju z metelkovskimi umetniki in rokodelci. Vizualno sceno Metelkove smo popisali in predstavili v raznih formatih javnih in internih dogodkov<sup>18</sup>. Še posebej pomembno je, da je član raziskovalne ekipe Sebastian Krawczyk s sodelavci KUD Mreža (predvsem Natašo Serec) in posamičnimi avtorji pripravil do sedaj najbolj natančen popis vseh intervencij v javni prostor, ki jih na fotografijah Ane Grobler tokrat prvič predstavljamo celovito. Ta vizualni del prispevka razumem kot ključno

vizualno-podatkovno dopolnilo teksta. Še več to besedilo je celostno šele skupaj z vizualnim delom. Celostna umetnina Metelkova pač zahteva tudi celostno multipanožno predstavitev.

Saša Nabergoj

---

<sup>18</sup>Raziskava je imela dve večji fazi v obliki javnih dogodkov. Na Vmesni postaji smo v okviru 19. obletnice pripravili prikaz raznovrstnih metelkovskih praks: razstavo rokodelcev Narejeno na Metelkovi v Bizzarnici pri Mariči, razstavo posamičnih vizualcev *M'art* v Galeriji Alkatraz, odprte ateljeje, razstavo Mete Kastelic v Projektni sobi SCCA, serijo debat duelov o učinkovanju skupnega prostora na individualno umetniško prakso, zajtrk pri županu Metelkove ... V okviru Končne postaje posamičnim formatom iz Vmesne dodajamo arhivsko postavitev v Galeriji Alkatraz, posege rokodelcev v klube, kurirane razstave v ateljejih in še kaj.