

Kako se kaže vladavina

Kaja Kraner, kraner.kaja@gmail.com

**Aldo Milohnić. *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*.
Maska, 2016 (Transformacije, 37).**

Knjiga *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* sociologa kulture in profesorja zgodovine gledališča Alda Milohnića, ki je leta 2016 izšla pri založbi Maska, združuje ključne tematike, ki jih je bodisi samostojno kot avtor in urednik bodisi s sodelavci pri raziskovalnih projektih tematiziral zadnjih dobrih petnajst let. Čeprav v naslovu izpostavi zlasti »umetnost« in pričinja ter končuje s Cankarjem (predvsem v drugi polovici knjige pa ob Brechtu naniza še nekaj sodobnejših umetniških primerov), izhaja iz natančne analize zgodovinske konstitucije modernega prava ter procesa njegove avtonomizacije. Ta je dosledno kontekstualiziran z zgodovino formacije moderne meščanske (pravne) države vzporedno s kapitalističnim produkcijskim načinom, pri čemer avtor sledi ključnim ugotovitvam kritike politične ekonomije. Predvsem ugotovitvi, da lahko kapitalistična objektivna ekonomska eksploatacija, ki bazira na pravni svobodi in enakosti, prepreda vse družbene sfere (ekonomija, politika, kultura) ravno na podlagi njihove pravno utemeljene avtonomije; gre torej za obliko povezanosti preko ločenosti.

Avtor *Umetnosti v času vladavine prava in kapitala*, kot poudari tudi Lev Kreft v spremni besedi, torej ne pričinja z analizo pravnih norm, ki se bolj ali manj neposredno tičejo umetnosti (četudi se v drugem delu predvsem preko avtorskega prava dotakne tudi teh), niti z analizo avtonomije umetnosti, ki je bila v 20. stoletju že pogost predmet kritike. Namesto tega preko izbranih konkretnih umetniških primerov pod drobnogled vzame predvsem negladke stike dveh avtonomij (ne nujno izključno pravne in umetniške); konflikte, ki jih sproža videz avtonomnih področij, ali pač avtonomizirani pravni sferi imanenten »notranji« konflikt na mikrodružbeni ravni. Lahko bi torej rekli, da je – kljub številnim umetniškim primerom – bolj kot umetnost v ospredju ravno »vladavina prava in kapitala«. Morda celo, da umetnost služi skorajda kot sredstvo, ki nam pomaga, da se od materialističnega fokusa na objektivne mehanizme vladavine, ki je v knjigi primarno zastopan, in od makroravni (družbene, ekonomske) premaknemo h konkretnemu, subjektivnemu, estetskemu, simbolnemu, ideološkemu, kamor se načeloma primarno umešča umetnost. Evidentno gre torej za – na podlagi omenjenega materialističnega fokusa tudi nekoliko predvidljivo – optiko produkcije vidnosti in videza; kako se makro zrcali na mikroravni, kakšne konflikte na slednji

povzroča nujni videz avtonomije in, ne nazadnje, kako lahko umetniška (dramska, gledališka, performativna) produkcija vidnosti ali videza s svojimi postopki poseže, intervenira v oboje.

Na podlagi tega je tudi smiselno, da se po krajšem uvodnem delu in vsebinski osvetlitvi Cankarjeve drame *Kralj na Betajnovi* Milohnič najprej osredotoči na kritiko meščanskega prava z branjem pravne teorije, ne pa morebiti podrobno na zgodovinske spremembe v kazenskih postopkih. V drugem poglavju sta tako v ospredju ravno zgodovina formacije pravni sferi imanentnega konflikta med šolo naravnega prava in pravnim pozitivizmom ter proces njene avtonomizacije. Medtem ko je med 17. in 18. stoletjem, kot poudari, prednjačila naravnopravna usmeritev, je v 19. in 20. stoletju glavno besedo prevzel pravni pozitivizem, ki je rezultat podobnega procesa avtonomizacije, kakor ga doživita tudi kulturna in umetnostna sfera v približno istem obdobju. Če naravno pravo bazira na pojmu pravičnosti, pravni pozitivizem izhaja iz poskusa, da bi se pravo zne bilo nuje po iskanju temeljev onstran samega sebe, ki sovpadе s širšo »kapitalistično« avtonomizacijo družbenih sfer, vključno z ekonomsko in politično. Pravnopozitivistični cilj zagotoviti pravično sodbo v tem kontekstu zasleduje imperativ lastne nepristranskosti, četudi so zakoni, na podlagi katerih deluje, v modernih parlamentarnih demokracijah stranski produkt političnih odločitev parlamenta in temu ustrezno ne-nevtralni.

Zgodovina avtonomizacije pravne sfere je sicer najprej izpeljana preko preloma med antično in novoveško naravnopravno doktrino, nato pa premik od naravnega prava k pravnemu pozitivizmu osvetli na podlagi primerjave Rousseaujeve *Družbene pogodbe* in Kelsnove *Čiste teorije prava* z začetka 20. stoletja, ki mora za lastno samoutemeljitev človekovo naravo zamenjati za »hipotetični temelj«. Pravni red se tako loči od narave človeka ter družbene, politične teorije in se okoli te hipotetične temeljne norme vzpostavi kot sistem, ki svojo enotnost dolguje (relacijski medsebojni povezanosti norm. Oziroma – homologijo iz teoretske psihoanalize izpelje tudi avtor – predpostavljena temeljna norma funkcionira kot temeljni označevalec, ki drseči verigi pravnih norm podeli pomen in jih totalizira.

Ko se v nadaljevanju Milohnič poskuša od temeljnega pravnozgodovinskega »notranjega« konflikta premakniti k odnosu med pravom in kapitalom, izhaja predvsem iz materialistične kritike meščanske države in politične ekonomije (Lenin, Engels, Marx, Althusser idr.). To izpelje na podlagi uvedbe klasične marksistične topike baze in vrhnje stavbe, čemur sledi izsek zgodovinskih prevpraševanj glede tega, kam točno je mogoče umestiti pravo (ali je to glede kulture in umetnosti neproblematično evidentno). Prav na tem mestu se pokaže nuja, da neposredneje vpelje vidik produkcijskih razmerij; pravo sicer izvira iz vrhnje stavbe, vendar

ima metanormativni značaj, zaradi česar funkcionira tudi v materialni bazi. Ureja procese menjave oziroma deluje na področju cirkulacije, ravno tako pa tudi odnose v produkciji, dveh pojmov, ki sta v kapitalizmu med seboj ločena, kar naj bi bilo ključno. Prav na podlagi te ločenosti se namreč znotraj same ekonomske sfere izključi ali prikrije vidik kapitalistične eksploatacije oziroma prilaščanja presežne vrednosti. Na podoben način se tudi v pojmu pravnega subjekta, tj. svobodnega imetnika pravic, ki svobodno, avtonomno vstopa v pogodbeno delovna razmerja in prodaja svojo delovno silo lastniku kapitala, zabriše strukturna prisila k temu istemu, tj. zagotovitvi eksistenčnega minimuma.

Medtem ko je bila v času industrijskega kapitalizma 19. stoletja ločnica med sfero produkcije in cirkulacije, ki je zakrivala vidik eksploatacije v razmerju med lastniki kapitala in tistimi, ki imajo v lasti zgolj lastno delovno silo, evidentno vezana na ločitev slednjih od produkcijskih sredstev in predmetov (njihovega) dela, postindustrijski/kognitivni kapitalizem, ki se mu Milohnič približuje v drugi polovici knjige, vnaša določeno spremembo. Sodobni kognitivni delavci imajo namreč praviloma v lasti produkcijska sredstva, hkrati pa so – dokler ne vstopijo v proces svoje »ekonomske realizacije« na trgu – izključni lastniki produktov svojega dela. Tukaj bi bilo recimo mogoče položaj sodobnih kognitivnih delavcev kontekstualizirati z zgodovinsko situacijo umetnikov na prehodu iz fevdalizma v kapitalizem na podlagi analize umetniškega produkcijskega načina. Ta namreč, kljub temu da umetnik začne producirati za anonimnega naročnika na trgu, vse od takrat načeloma ostaja unikatno obrtniški, o čemer predvsem ob primeru likovne umetnosti obsežno piše Dave Beech v knjigi *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* iz leta 2015, ki jo izpostavi tudi Lev Kreft v spremni besedi. Umetnik, ki nastopa v kontekstu formiranega kapitalističnega produkcijskega načina, podobno kot sodobni kognitivni delavec, torej deluje kot delavec, hkrati pa – pogojno rečeno – »lasten kapitalist«. Pri tem pa ga v »izločitev v eksploatacijo« sili njegova ločenost od družbenih pogojev produkcije. Navkljub dejstvu, da ostaja lastnik produkcijskih sredstev in produktov lastnega dela, se je namreč na prehodu v kapitalizem spremenil način valorizacije umetniških del. V golo ekonomsko ovrednotenje se je evidentno vključila še neekonomska, družbena, simbolna valorizacija različnih strokovnjakov, kritike, širše publike, ki preko produkcije t. i. simbolne vrednosti umetniškega in umetnikovega dela vplivajo na formiranje in rast/padec ekonomske vrednosti na (umetniškem) trgu. Sodobni kognitivni delavec torej, podobno kot umetnik od modernosti naprej, sam nima avtomatičnega dostopa do tega, da se njegovo delo simbolno in ekonomsko ovrednoti, zaradi česar se je tudi pripravljen »izločiti v eksploatacijo« tem, ki ga imajo (umetniškimi institucijam, trgovcem z umetninami, založbam itn.).

Milohnič sicer povezanost prava in t. i. umetniškega ekonomskega ekscenpcionalizma

v veliki meri pušča ob strani, saj, tako se zdi, kritika politične ekonomije ostaja bolj na ravni kontekstualizacije delovanja pravnih norm, pri čemer ga zanima predvsem mehanizem pravno podprte vladavine, ki strukturni prisili nadeva krinko svobodne izbire. Konkretni primeri umetniških praks, ki jih niza predvsem v osrednjem delu knjige, tako vzporedno z izpostavljenim fokusom na produkcijo vidnosti in videza posledično še sami izpadejo nekoliko ilustrativno. V četrtem poglavju tako poskuša osvetliti premik znotraj opusa Bertolta Brechta, ki izhaja iz njegovega srečanja z Marxovo kritiko politične ekonomije, preko česar tudi neposredneje vpelje koncepcijo umetnosti kot reprezentanta družbene realnosti. Izhajajoč iz gledališkemu/dramskemu mediju imanentne zmožnosti uprizarjanja sprememb v času, izpostavi taktiko »ponazarjanja razklanosti družbe na družbenoekonomske razrede in hkratnega stopnjevanja dramatičnosti spopada« (57). Znotrajestetska drama in razklanost Brechtovih podjetniških dramskih likov (Puntila, Peachum, Mauler, Šuj Ta idr.) poskuša po avtorjevem mnenju prezentirati, kako »svobodne individuume« prežemajo (protislovna) družbena razmerja.

V analizi Brechtove »evolucije« od intuitivne (kot se je sam izrazil: nihilistične) k strukturni kritiki meščanske družbe, ki izhaja iz njegovega študija Marxa, se Milohnić začne postopoma približevati sodobnejšim umetniškimi primerom. Ob koncu poglavja »Brecht: 'Marx kot gledalec mojih komadov'« namreč izpostavi Brechtov »pravni eksperiment« onstran gledališke črne škatle; njegovo tožbo zoper podjetje, ki je odkupilo pravice za filmsko adaptacijo *Opere za tri groše*, je tako mogoče misliti kot uverturo k sodobnim primerom »umetnosti, ki ustvarja z zakonom«. Brechtova tožba zoper podjetje, ki je kršilo pogodbene določbe, iz katere sledi njegova dramska adaptacija *Proces za tri groše*, naj bi namreč pokazala, »da je sodstvo moralo ovreči pravno ideologijo, na kateri temelji, v prid gospodarskemu interesu, ki ga ta ideologija taji« (66).

Na podlagi tovrstnega izhodišča v razkrivanju prikritega se Milohnić premakne k analizi zgodnjih performansov Jana Fabra, k predstavi *Incasso Vie Negativa* in k preimenovanju Janezov Janš, ki jih družijo predvsem tematizacija ekonomije umetniškega sistema oziroma – kakor se izrazi sam z aplikacijo pojma, ki ga je Slavoj Žižek prvič uporabil v zgodnjih 90-ih v navezavi na Laibach – »'nadidentifikacija' z logiko delovanja umetnostnega trga z namenom, da to logiko razgalijo« (73). V poglavjih, ki sledijo tem primerom, so za razliko od tega v ospredju pravne določitve, ki tako ali drugače omejujejo pravno zagotovljeno pravico do svobode umetniškega izražanja, od koder Milohnić povleče temeljni sklep knjige, da »umetnost [...] nikoli 'ne ustvarja zakona' [...], ampak kvečjemu lahko uživa poseben status v zakonu« (87).

K »umetnosti, ki ustvarja z zakonom«, avtor sicer prišteva tako umetniške

dramatizacije/inscenacije dejanskih sodnih procesov, umetniške prakse, ki izrabljajo pravno varstvo umetniškega ustvarjanja za »zunajumetniške cilje«, kot tudi primere t. i. inkriminirane umetnosti. Vsi našteti pristopi naj bi po avtorjevem mnenju nadaljevali zgodovinskoavantgardno tendenco po »odpovedovanju getu meščanske umetnosti« in rušenju meja med umetnostjo in vsakdanjostjo. V tej navezavi bi bilo mogoče omeniti še eno skupno točko, ki je Milohnić sicer neposredno ne izpostavi; pogoj možnosti zgodovinskoavantgardnega rušenja meja, je vendarle prav dejstvo, da je umetnost že avtonomizirana, tj. konstituirana kot ločena sfera ali celo nekakšen rezervat človeške ustvarjalnosti.

Natanko v okviru tematizacije različnih pristopov »umetnosti, ki ustvarja z zakonom«, avtor znova uvede pojem, ki ga je uporabil tudi v članku »Artivizem« iz leta 2005, in sicer javni amater. Potencial sodobnih umetnikov, ki v svojih kompleksnih meddisciplinarnih raziskovalnih projektih vstopajo na različna družbena področja onstran umetnosti (pravo, politika, znanost itn.), torej področja, na katerih so »amaterji«, naj bi koreninil predvsem v tem, da lahko razkrivajo domačijski, poklicno deformirani pogled profesionalcev posameznega področja, da problematizirajo njegovo doxo, *common sense* ali pač ideologijo.

Četudi se poglavja, ki izhajajo iz konkretnih umetniških primerov, na prvi pogled zdijo kot nekoliko nesistematična pahljača možnosti umetniškega pozicioniranja do prava, jih vendarle družijo izpostavitve skupne točke; temeljni preplet prava in kapitala, ki se zažira v prav vse avtonomizirane družbene sfere, je zasebna lastnina. Od tod Milohnić s problematizacijo avtonomije umetnosti postopoma preide prav k avtorskim pravicam oziroma avtonomiji avtorjev, kar ga vodi od obdobja preloma med 18. in 19. stoletjem prek t. i. Kantove estetike do Marxove materialistične kritike idealizma. Oriše torej proces avtonomizacije umetniške sfere, ki poteka vzporedno s premikom od cehovsko-obrtniške paradigme produkcije umetnosti k produkciji umetnosti za prosti trg in anonimnega naročnika. Hkrati pa poteka vzporedno z vzpostavitvijo razlikovanja med idejnim/kognitivnim produktom in materialnim objektom, torej še enim od nujnih videzov razločenosti, ki naj bi jih bilo mogoče misliti kot pogoj možnosti eksploatacije (v tem primeru avtorjev). Milohnićeva kritika je tukaj znova relativno predvidljivo kritično-teoretska; onstran tega, da predvsem ob (za to najpripravnejšem) primeru založniške industrije oriše proces pravnih modifikacij varstva intelektualne lastnine od 18. stoletja, ko se tudi vzpostavi omenjeno razlikovanje med idejnim in materialnim, naj bi namreč po njegovem mnenju temeljni kamen vzdrževanja tega videza razločenosti prispevala ravno (idealistična) ideologija ustvarjalnosti, ki vzdržuje podobo ingenioznega ustvarjalca, ki ustvarja kot-da *ex nihilo*. Prvenstveno naj bi šlo torej za »idealistično zanikanje realnih eksistenčnih razmer« (155), kar ne drži povsem, saj je, kot smo predhodno izpostavili, ločitev med

idejnim/kognitivnim in materialnim po eni strani konstitutivna za vzpostavitev dveh oblik valorizacije umetniških del. Po drugi strani pa ravno tudi idealistična ideologija ustvarjalnosti prispeva legitimacijo za državno kulturno politiko in javno podpiranje umetnosti, ki naj bi intervenirala v »kvarne učinke« kapitalističnega trga na umetnost kot rezervat človeške ustvarjalnosti.

Preko osvetlitve procesa avtonomizacije umetniške sfere se Milohnič v zaključnem delu knjige sicer loti še natančnejše osvetlitve aktualnega (postindustrijskega, neoliberalnega, postfordističnega itn.) produkcijskega konteksta, kjer so avtorske pravice in pravnoformalna avtonomija kulturnih delavcev osvetljene v kontekstu prekarizacije in fleksibilizacije dela, ki ga (v slovenskem prostoru predvsem od 80. let prejšnjega stoletja) spremljajo pravne modifikacije njihovega statusa v smeri podjektivizacije.

Težko bi rekli, da so preko fokusa na produkcijo vidnosti/videza in vladavino, ki deluje na način maskiranja strukturne prisile v svobodno izbiro, v ospredju najbolj manifestativne oblike vladavine prava in kapitala, vsekakor pa bi bilo mogoče reči, da Milohnič pod drobnogled vzame njen relativno ozek izsek. Praktično povsem zanemari recimo *vladnost*, ki deluje na telo, vzbuja afekte, poganja željo itn., od koder so v 20. stoletju v veliki meri črpale (teoretsko)psihoanalitične, (post)strukturalistične kritike materialistične koncepcije ideologije, ki so fokus preusmerile predvsem na njen »kako deluje«. Slednjo bi bilo na primer mogoče vsaj nakazati v osvetlitvi produktivnih vidikov naravnopravne – recimo temu – »vladavine pravičnosti«, za katero se zdi, da od 19. in 20. stoletja, četudi v ozadju, ne vztraja objektivno, ampak ravno subjektivno, estetsko, na primer kot internaliziran odpor do *poosebljene* nemoralnosti in brezdelja, (moralistični?) imperativ razkrivanja in obsojanja nepravičnosti, lenobe, ki se zgolj kaže kot produktivna itn. Morda bi v tej navezavi lahko celo tvegali reči, da je vladavino naravnega prava, ki poskuša pravne norme utemeljiti v človekovi naravi, zgodovinsko lahko nadomestil pravni pozitivizem, ki se lahko utemelji le še v samem sebi, ker ali če se je vladavina pravičnosti že naturalizirala na mikrodružbeni ravni. Ta v političnem smislu veliko bolj ambivalentna oblika vladavine, ki ne izgine enostavno ob razkritju, da za poosebitvijo kapitala (kapitalist, podjetnik) stojijo objektivni ekonomski zakoni, je namreč temelj, iz katerega – onstran zagotovitve eksistenčnega minimuma – izhajajo tako »nekritično« pristajanje na strukturno prisilo k delu in na kapitalistično eksploatacijo kot tudi »kritična« umetnost. Gre za oblike vladavine, ki se vzpostavljajo in reproducirajo predvsem preko govora in subjektivacije (kritike, razkrivanja, moraliziranja, vzbujanja afektov itn.), med katere mogoče umestiti ravno umetnost.