

UMETNIŠKA DELA V INVESTICIJSKIH PROJEKTIH
V SLOVENIJI IN DRŽAVAH EU

Možnost spodbujanja javnih umetniških del prek zakonske
vzpostavitve sheme deleža za umetnost v Sloveniji

Nosilec raziskave: **Zavod za kiparstvo**

Naročnik: **Ministrstvo za kulturo RS**

Avtorji: *Jiri Kočica, Jure Logar, Aleksander Ostan, dr. Andrej Smrekar, mag. Andrej Srakar*

Zunanja sodelavka: *Ivanka Zakotnik, Urad za makroekonomske analize in razvoj*

Ljubljana, 13.11.2008

KAZALO:

1. UVOD	3
2. Andrej Srakar: SHEMA DELEŽA ZA UMETNOST – KRATEK PREGLED IN OSNOVNI PODATKI	5
3. Andrej Smrekar: UMETNOST V JAVNEM PROSTORU	20
4. Jiri Kočica, Aleksander Ostan: MOŽNI VPLIVI INSTITUCIJE DELEŽA ZA UMETNOST	35
5. Jure Logar: PREDLOG UREJANJA V REPUBLIKI SLOVENIJI IN PRIMERJALNO PRAVNI PRIKAZ UREDITVE SHEME DELEŽA ZA UMETNOST V DRUGIH PRAVNIH SISTEMIH	52
6. Ivanka Zakotnik: OCENA EKONOMSKIH UČINKOV SHEME DELEŽA ZA UMETNOST	73
7. SKLEP IN PRIPOROČILA	97
8. PRILOGE	103

UVOD

V raziskavi, ki smo jo izvedli za naročnika Ministrstvo za kulturo RS, smo preučili različne vidike možnega uvajanja sheme deleža za umetnost v Sloveniji. Shema, ki jo pozna večina zahodno-evropskih držav, je znan način podpiranja umetniških del v javnem prostoru, in tudi eden najbolj plodnih načinov podpiranja likovne umetnosti v preteklih desetletjih. Ker je razprava o javnem prostoru in javnih umetniških delih pri nas vedno bolj živa, in se na ravni države in številnih mest priznava potrebo po javnih postavitvah kot tistih, ki lahko odločilno prispevajo tako k oživljanju urbanega okolja kot k razvoju umetnosti nasploh, verjamemo, da bo raziskava naletela na plodna tla.

Avtorji smo v raziskavi predstavili poglede različnih strok na uvajanje sheme deleža za umetnost. Naše izhodišče pri tem je bil pogled na umetnost kot fenomen, ki se prepleta s številnimi družbenimi podsistemi, in je zato skorajda nujen celovit pogled pri njegovi obravnavi.

V nalogi je tako najprej predstavljena kratka zgodovina pobude in rezultati vprašalnika, ki smo ga v namene pridobivanja informacij pošiljali na izbrane naslove ustreznih evropskih institucij. Nato je vpeljevanje sheme in njeni učinki predstavljeno z vidika umetnostne zgodovine: Kakšno je stanje umetnosti v javnem prostoru? Katere oblike umetnosti pri nas so bile oz. so najbolj zastopane v javnih postavitvah? Česa primanjkuje in kakšen pomen bi lahko vzpostavitev sheme deleža za umetnost prinesla z umetnostno-zgodovinskega vidika?

Ker je pri umetniških delih v javnem prostoru ključna vzpostavitev dialoga med ustvarjalcem, arhitektom, investitorjem in širšo javnostjo, smo v četrtem poglavju skozi pogled dveh sodelujočih strani, kiparja in arhitekta, nakazali poti, kako ta dialog (tudi zakonsko) tvornejše vzpostaviti.

Ugotovitve smo v petem poglavju navezali na primerjalno-pravno analizo zakonodajnih rešitev v evropskih državah in drugod po svetu, kjer je delež za umetnost uveljavljena oblika podpore umetnosti. Obenem smo nakazali tudi pravne rešitve in možnosti pri uvajanju podobne sheme v Sloveniji.

V zadnjem poglavju pa smo izvedli tudi študijo ekonomskih učinkov, ki bi jih vpeljava sheme deleža za umetnost prinesla za položaj umetnosti pri nas.

V zaključku smo predstavili sklop priporočil, ki jih svetujemo na osnovi raziskovalnega dela pri nalogi.

Raziskavo zaključujemo z velikim upanjem, da bo pobudila večje zanimanje za fenomen javnih umetniških postavitvev, za širši in bolj celovit pogled na umetnost nasploh, kot tudi (in predvsem) dejansko vzpostavitev sheme deleža za umetnost v Sloveniji, kar bi bilo gotovo velikega pomena za sprejemanje in razvoj likovne umetnosti pri nas. To pa je hkrati tudi glavna ugotovitev in teza, ki jo v nalogi obširneje predstavljamo.

SHEMA DELEŽA ZA UMETNOST – KRATEK PREGLED IN OSNOVNI PODATKI

mag. Andrej Srakar

1. OSNOVNA IDEJA IN KONCEPT SHEME DELEŽA ZA UMETNOST

Schema deleža za umetnost je pravzaprav že relativno star in uveljavljen instrument podpore umetnosti v javnem prostoru, ki je svoj poseben pomen dobil po šestdesetih letih prejšnjega stoletja z novim zavedanjem pomena oživljanja mestnih središč in poudarjanjem umetnosti kot enega ključnih faktorjev pri tem. Prav tako (in najbrž prav zaradi tega) v zadnjih desetletjih govorimo o novem pojmu javne umetnosti (angl. Public Art), ki označuje vse od kiparskih, slikarskih in fotografskih postavitev pa do manj konvencionalnih oblik umetnosti, kot so novi mediji, displeji, posterji, razstavniki projekti, cestno pohištvo, svetlobne in zvočne instalacije, ter skupnostni projekti (Hargraves 2001).

Lahko bi celo dejali, da je javna umetnost postala simbol sodobnih projektov urbane regeneracije. Slednji pričnejo svoj razvoj v petdesetih letih 20. stoletja, ko govorimo o urbani rekonstrukciji mest, ki je še vezana na izrazito hierarhičen model upravljanja, in poudarja predvsem trše dejavnike prenove mest, zlasti investicije v stanovanjsko infrastrukturo. Pojem se kasneje razvija skozi desetletja, ko se v skladu s spremembo pomena spreminja tudi njegovo poimenovanje: revitalizacija (1960), prenova (1970), preoblikovanje (1980) in naposled regeneracija (1990). Zlasti v zadnjih obdobjih se poudarja vloga mehkejših dejavnikov in trajnostnega razvoja, ter večja vloga partnerstev med javnim in zasebnim sektorjem (povzeto po Roberts, Sykes 2004: 14). S tem dobivajo vedno večjo vlogo umetniška dela, še posebej postavitev v javnem prostoru. Še v osemdesetih letih Henry Lydiate tako kritizira angleško pasivnost pri vključevanju umetnosti v projekte oživljanja mest, v devetdesetih in zlasti v novem tisočletju pa so prav angleška (podobno kot nizozemska) mesta pričela prednjačiti pri vključevanju umetniških postavitev v okolje mest, v ta namen so ustanovili tudi več posebnih organov-agencij, ki na nacionalni in lokalni ravni skrbijo za izvajanje sheme deleža za umetnost in javno umetnost nasploh.

Kljub temu, da lahko o shemi deleža za umetnost govorimo od tridesetih let prejšnjega stoletja, ko shemo pričnejo uvajati Švedska, Norveška in Združene države Amerike, pa njen razmah sprožijo šele razmere po drugi svetovni vojni. V letih po vojni shemo uvedejo (ali pričnejo uvajati) Nemčija (1949), Italija (1949), Francija (1951), Finska (petdeseta leta), Nizozemska (1953) ter Kanada (1964). Zgodovini in značilnostim sheme po posameznih državah se bomo posvetili v nadaljevanju prispevka. Osnovni razlog za vpeljevanje sheme Lydiate vidi v odsotnosti zasebnih sponzorjev in mecenov, in s tem pomembnejši odgovornosti države pri spodbujanju, promociji in ohranjanju umetnosti. Z osnovnim namenom spodbuditi in promovirati sodelovanje med umetnostjo in arhitekturo so države vpeljale shemo, ki je zagotovila, da se ob postavitvi oz. gradnji nove stavbe ali prostora zakonsko oddvoji določen odstotek / delež celotnih sredstev investicije za umetniška dela, da bi se zagotovilo sodelovanje umetnosti in arhitekture v korist širše javnosti in družbe (Lydiate 1982).

Od takšne sheme se pričakujejo številne koristi, tako na strani umetnikov kot širše javnosti, med katerimi lahko vidimo (ibid.):

Koristi za umetnike

1. sprejetost in možnost dela pred javnih razpisov in natečajev
2. delovne izkušnje
3. spoznavanje in izkušnje pri monumentalnih in javnih umetniških delih
4. nove, velikopotezne ustvarjalne možnosti, zlasti pri zagotavljanju novih storitev v urbanizmu, arhitekturi, gradbeništvu ter pri zunanjem in notranjem opremljanju prostorov
5. spodbujanje zaposlenosti

Koristi za javnost

1. bolj pozitivno vrednotenje javnih površin
2. demistifikacija umetnosti z njihovo prisotnostjo na javnih površinah
3. spoznavanje z deli sodobnih umetnikov
4. nova kvaliteta bivalnega okolja, zlasti za javne uslužbence, ki delajo v javnih zgradbah, in izboljšanje podobe teh zgradb za širšo javnost
5. sprejemanje umetnikov
6. omogočanje medija izražanja za skupnost in njeno identiteto

7. večanje ugleda skupnosti, kot pomembne podpornice javnih postavitvev
8. grajenje občutka ponosa na svoje mesto in državo
9. izboljšanje delovnega vzdušja javnih uslužbencev, in s tem delovne učinkovitosti
10. osrečevanje ljudi, in njihovo izobraževanje skozi okolje, kjer prebivajo
11. izboljševanje arhitekturnega okolja
12. spodbujanje in promocija umetniške dediščine okolja

Shema deleža za umetnost naj bi tako vodila k situacijam, ugodnim za vse vključene strani: umetnike, arhitekte, investitorje ter širšo javnost. Shema se močno razlikuje po posameznih državah, morda najbolj vidna razlika se dotika pravne plati: v nekaterih državah shema obstaja kot zakonsko določena (obligatorna), v ostalih (med njimi omenimo zlasti Veliko Britanijo in Nizozemsko, kjer je po številu del shema tudi najbolj učinkovita), pa funkcionira na ravni nasveta oz. priporočila izvajalcem javnih investicij.

V drugem delu prispevka se bomo tako osredotočili na predstavitev osnovnih poudarkov (in razlik), značilnih za shemo, na podlagi katerih smo oblikovali raziskovalni vprašalnik, ki smo ga v začetku meseca julija 2008 poslali na petindvajset naslovov po Evropi. Vprašalnik smo pripravili na osnovi gradiva z vseevropskega srečanja strokovnjakov s tega področja, ki je potekalo v nizozemskem mestu Den Haag septembra 2005. Naslove, na katere smo vprašalnik poslali, smo izbirali zlasti med udeleženci tega srečanja ter na osnovi njihovih priporočil.

V zadnjem delu prispevka pa bomo predstavili delovanje sheme deleža za umetnost po izbranih, večidel evropskih državah, ki smo jo pripravili na osnovi vpogleda v literaturo ter izvedbe omenjenega vprašalnika.

UMETNOST V JAVNEM PROSTORU

dr. Andrej Smrekar

Razmišljanja o stanju ustvarjalnosti in njene navzočnosti v javnem prostoru se dotikajo premnogih vidikov, interesov in intenc. Izhodišča, ki jih je opredelil pričujoči projekt, so se začela oblikovati okrog kiparstva, ki je morda v najmanj ugodnem položaju v sodobnih razmišljanjih o umetnosti in javnosti in se mu to dogaja že vse stoletje. Pobude in izvedbe so bile v vsem tem času omejene in samo izjemoma tudi dobre in uspešne. Res je, da s tega vidika lahko polpreteklo obdobje ocenimo kot izrazito deficitarno. Hkrati pa ne smemo pozabiti, da je moderna umetnost z emancipacijo medijev pokopala idejo celostne umetnine, ki se občasno vrača samo kot fetiš, saj se teorije in prakse preprosto ne da poistovetiti. Bolj ko razpravljamo o sožitju umetnostnih zvrsti, manj omembe vrednih primerov tega sožitja najdemo v javnem prostoru. Sodobni prostor je v veliki meri napolnjen s surogatnimi elementi. V sodobni arhitekturi in urbanem prostoru je vse manj stenskih površin in prostorov, ki bi potrebovali slikarsko ali plastično dopolnitev. Na drugi strani pa ne smemo pozabiti na območje efemernih stvaritev, ki se v obliki uličnega gledališča, performansov, instalacij, recitalov, koncertov, celo muzej na cesti smo doživeli v zadnjem letu, in s periodičnimi – festivalnimi ponovitvami pojavljajo v javnem prostoru. Tem sta čas in naša sedanja kultura mnogo bolj naklonjena. Problem torej lahko izoliramo na vizualno umetnost, ki zavzame javni prostor vsaj za določen, praviloma daljši čas.

JAVNI PROSTOR JE IDEOLOŠKI PROSTOR

Javni prostor ni uniformna kategorija, temveč je diverzificiran v skladu s hierarhijo družbe, njenim razumevanjem zgodovine in z njeno imaginacijo prihodnosti. V tem smislu nam ga v zgodovini predstavljajo agora, rimski forum, gotska katedrala, renesančna piazza, baročna rezidenca absolutističnega vladarja, bulvar in park meščanske metropole ali prostor spektakularnega kozmopolisa. Predstavljamo si ga lahko kot središčni krog koncentričnega sistema, v katerem ideološka obremenitev pojema z radijem sistema. Intervencije v teh prostorih so povsem odvisne od družbene moči in njene razporeditve. V simbolno nabitih zgodovinskih prostorih, v katerih se srečujejo vsi interesi z monopolom moči, se v dvajsetem in enaindvajsetem stoletju simbolnih vidikov polašča kapital. Zato je prostor, dodeljen v

oblikovanje po namenu in funkciji, že vnaprej obsojen na podrejanje kriterijem, ki sledijo kapitalskim interesom, simbolnim vrednostim in politični animaciji. Strukturne spremembe pa moderna doba ni prinesla. Kapital je zavzel mesto religijske ali posvetne avtoritete, ki sta v minulih tisočletjih družbeno moč personificirali v podobah bogov in vladarjev, kapital pa je brezoseben.

Zgodovinska perspektiva je vedno poučna, hkrati pa nas opozarja, da gre v našem času za obliko vstopanja v javni prostor, ki je dokaj svojstvena modernistični revoluciji začetka dvajsetega stoletja. Javni prostor je danes specifično področje, ki umetnostnemu ustvarjanju nalaga posebne pogoje. Je prostor, ki ne pristaja na emancipacijo ustvarjalnih medijev in partikularizacijo javnih prostorov, kakršno v svoji skrajni obliki predstavlja galerijski / muzejski prostor – bela kocka. Bela kocka je dejansko izoliran kotiček javnega prostora, ki je namenjen samo estetski kontemplaciji in eksaltaciji človekove ustvarjalnosti. V javnem prostoru pa se mora ta ustvarjalnost soočiti z drugimi dejavniki, ki so, kot nekdanj, dominantni. V skrajnih primerih, in skrajnosti so vedno konfliktni, je mogoče reči, da se je moderna umetnost spopadla tudi z njimi ter skušala uveljaviti svoj prestiž in vsaj moralno superiornost.¹

Javnega prostora ne moremo pojmovati samo kot fizični prostor, kajti javni prostor je prostor diskurza in je zato mnogo bolj podoben prostoru ideologije, če s to metaforo lahko vsaj provizorično poimenujemo način njene manifestacije. Za prisposodbo si lahko vzamemo gledališki oder, na katerem igramo svoje družbene vloge določene z družbeni hierarhijo. V njegovem okviru je vsak vstop in vsako dejanje kodificirano. Vkolikor ni kodificirano že vnaprej, ga gledalec oz. soigralec bereta s pomočjo kode, ki se zdi najbolj učinkovita. Nevednost ali nespretnost akterja sta še večji greh kot načrtovana subverzija.

Javni prostor je bil vedno ideološki prostor. Vsak vstop vanj pomeni izjavo, tudi če jo intenca morda izključuje. Glede na raznorodnost deležnikov v javnem prostoru diskurzivnega potenciala javnega prostora nikoli ni mogoče izključiti. Vanj se vpisujejo za skupnost pomembna dejstva. Vsaka intervencija v njem je izjava. Pomena te izjave njen nosilec ne

¹ Kirk Varnedoe (kustos v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku): »Modern art is about one person's vision and the idea of consensus vision is antithetical to it.«

Citirano v: Michael Kimmelman, Ideas and Trends: Turning Memory Into Travesty, *The New York Times*, 4. marec 2008.

Avantgardizem je že po definiciji v konfliktu z javnostjo.

more kontrolirati, če ne upošteva specifičnih pogojev, ki jih postavlja javni prostor. Hkrati specifični pogoji javnega prostora niso konstantni. Spreminjajo se z nosilcem družbene moči, zato v zgodovini najdemo periodične pojave ikonoklazma – brisanja takšnih vstopov ali izjav od preklesavanja portretnih potez rimskih cesarjev do rušenja spomenikov ob transformaciji Evrope ob koncu dvajsetega stoletja. Temeljitega premisleka je zato vredna teza, da umetnostna stvaritev lahko obstane v javnem prostoru izključno na osnovi svojih estetskih kvalitet. Kajti, javni prostor ni bela kocka!

USPEŠNOST UMETNINE V JAVNEM PROSTORU

V zvezi z umetnostjo v javnem prostoru in njenim uspehom kroži vrsta krilatic, ki so zaradi kompleksnosti problema preozke. »Najuspešnejša umetnina v javnem prostoru je tista, ki je ne opazimo,« je verjetno najbolj znana med njimi. Če bi bila resnična, bi umetnosti v javnem prostoru najbrž ne bilo treba. Michael Kimmelman jo razume kot oksimoron, kadar govorimo o njeni kvaliteti.² Jasno je, da zanjo veljajo posebni kriteriji in v tej zvezi je kvaliteta sekundarna. Ugotavljanje kvalitete je induktivno s primerjavo predmetov znotraj kategorije. Tako se oblikuje npr. umetnostni muzej kot transhistorična zbirka mobilnih predmetov. V njem so zbrane umetnine, ki presegajo aktualnost in vrednotenje svojega časa. Mobilni predmeti omogočajo selekcijo in šele nato vstop v javni prostor. Mobilnost predmetov seveda ni absolutni pogoj. Zbirka monumentalnih umetnin na prostem je prav tako muzej – posebej za ta namen izdvojen odprt prostor, ki je namenjen spet samo estetski kontemplaciji, zato ga ne moremo šteti v okvir predmeta tega razpravljanja.

Umetnina v javnem prostoru zavzema stalno mesto in nam naknadno vrednotenje ne pomaga kaj dosti. Zato je v postopku priprave treba zagotoviti način izvedbe, ki bo v največji možni meri zmanjšal možnost spodrsaljaja. Takšen postopek zato ne more biti individualiziran. Stvaritev in postavitev umetnine v javni prostor je kolektivno delo. To dokazujejo primeri, ko je umetnik skušal uveljaviti svojo vizijo vsem okoliščinam navkljub. *Nagnjeni lok* Richarda Serre so v New Yorku po skoraj desetih letih morali odstraniti zaradi nasprotovanja uporabnikov javnega prostora – trga, kjer je onemogočal njegovo običajno rabo.³ Ta primer se zdi kot provokacija. Sicer pa se lahko zamenja tudi javnost, ki iz neumetnostnih razlogov

² Michael Kimmelman, Critic's Notebook: Risks and rewards of Art in the Open, *New York Times*, 19. 08. 2005.

³ Harriet F. Senie, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. M. Kimmelman npr. meni, da je Serra imel prav in je danes moralni zmagovalec.

ZAKAJ IN KAKO PODPRETI UMETNOST V JAVNEM PROSTORU?

O VPLIVIH INSTITUCIJE »DELEŽA ZA UMETNOST«

Jiři Kočica, Aleksander Ostan

I. UVOD

V drugi polovici XX. stoletja Edvard Ravnikar v enem od svojih esejev opisuje tvorno razmerje med arhitekti in umetniki, ki je bilo zelo živo skozi zgodovino, a je v času modernizma skoraj povsem zamrlo. Po temeljitem premisleku o potencialih sodelovanja med umetniki in arhitekti Ravnikar izpostavlja nove možnosti takih povezav v (takrat) sodobni arhitekturi. V modernizmu se namreč funkcija razmerja med arhitekturo in javno umetnostjo začinja drastično spreminjati. Ne samo zaradi ideoloških vzorcev, ki se pod vplivom znanstvenega pogleda na novo oblikujejo v 20. stoletju, temveč tudi zaradi izjemnih tehnoloških sprememb, ki bistveno spremenijo način življenja, rast mest, mobilnost in prerazporedijo silnice med naravo, kulturo in urbano civilizacijo ter med javnimi in zasebnimi prostori.

Četudi je Ravnikar v svojem arhitekturnem delu precej dosledno izpolnjeval svojo vizijo sodelovanja z umetniki, je slovenska arhitektura tistega časa prinesla manj takega sodelovanja, kot ga je bilo še generacijo pred njim. Je pa res, da so v tem času dokaj uspešno delovale kar štiri »forme-vive«, ki so vnesle v sicer dokaj obubožan socialistični urbanizem nekaj več življenja.

In ko je postmodernistična arhitektura skozi 80-ta premaknila težišče oblikovalske zasnove iz področja same strukture in funkcionalizma k oblikovanju kontekstov na ravni spektakla, zgodbe, okrasja, referenc in ponovno vpeljala v prostor kiparsko figuraliko, je to v našem prostoru bilo komaj zaznavno, saj so še tisti obstoječi načini vpeljav javne plastike povsem izginili zaradi ideoloških predznakov ali pa zaradi propada določenih gospodarskih dejavnikov.

Sodobna umetnost, ki je v 80-tih in 90-tih izoblikovala mnoge divergentne oblike, »strategije«, »taktike«, vzorce in se je institucionalizirala tudi skozi velike (kulturno-

turistične) festivale umetnosti, je prinesla mnogo novih možnosti vključevanja v urbanistično-arhitekturne projekte. Poudarek na medsebojni komunikaciji, osredotočenost na politične, socialne kontekste in ustvarjanje različnih procesov, pobud, situacij, je sodobni javni umetnosti torej omogočil vključevanje v javni prostor tudi na popolnoma nove načine. A tudi to razmerje med umetnostjo in urbanistično-arhitekturnimi zasnovami je v Sloveniji ostalo bolj kot ne prepuščeno redkim pobudam, čeravno so začasni projekti vsaj v okviru raznih festivalov dokaj velikodušno financirani s strani države in občin.

Naj zaključiva ta kratek uvod z ugotovitvijo, da se v Sloveniji v dokaj redkih primerih skozi daljša obdobja zgodi kakšno posrečeno sodelovanje med umetniki, politiki, urbanisti, v katerem nastanejo večji projekti in se umetnost in arhitektura dopolnjujeta ter ustvarita posebno vrednost.

II. NEKAJ FRAGMENTOV IZ ZGODOVINE JAVNEGA PROSTORA

Če se naprej dotikamo Ravnikarja in gremo mimo primerov iz zgodovine vidimo, da so skoraj vsi večji projekti bili že v izhodišču koncipirani kot arhitekturno-kiparsko-slikarski (od templjev oziroma stavb za religiozne namene, preko javnih političnih stavb, trgov, mostov, do različnih rezidenc ter upravnih stavb); njihova vsebinska zasnova je seveda raznorodna, a kljub vsemu primeri prinašajo jasno sporočilo o ključni povezavi med bivanjskimi, delovnimi, političnimi, ritualnimi in duhovnimi prostori ter med njihovimi pomenskimi, metaforično-simbolnimi »funkcijami« v družbi. Seveda je mnogo projektov iz zgodovine bilo namenjenih indoktrinaciji, manipulaciji in so v tem smislu strukturno podobni današnjim centrom velemest, kjer se preko fasad in ob cestah bohotijo reklamne podobe, ekrani, napisi... Namreč vsaka podoba je v nekem kontekstu manipulativna in tega dejstva so se zavedali že v zelo starih časih, ko so v nekaterih religijah prepovedali podobe. Sodobna družba je prepolna različnih medijev, v katerih se zelo na gosto pojavljajo podobe kot tiste, ki ljudi prepričujejo, jim določajo njihov »pogled na svet«, jim določajo »life-style« ter ustvarjajo točno določene želje in potrebe. Glede na to dejstvo ima seveda vsako javno prikazovanje podobe lahko svoj določen (politični, ideološki, verski...) namen. Zato razmere, v katerih se porajajo iniciative za financiranje umetnosti pri javnih urbanistično- arhitekturnih naročilih, niso vedno enake: če je nek ideološki pogled prevladujoč do te mere, da se mu mora podrejati celotna javna sfera (kakor se je dogajalo mnogokrat v različnih oblikah totalitarizmov), so javna umetniška naročila lahko zgolj orodje za dodatno utrjevanje ideologije.



Vsako javno prikazovanje podob ima svoj politični, potrošniški, ideološki, verski... namen

Toda obstajajo razlike med tistimi projekti, pri katerih se je proces začel drugače, kjer so pobude prišle iz nuje določene družbe in iz prostovoljnega dogovora. Ki niso po vsej sili predstavljale ideološke vzorce vladajočega razreda in niso uvajale še enega vidika, ki bi ga ljudstvo moralo ponotranjiti kot pogled reprezentanta moči. Prav tako obstajajo med projekti, ki so bili sproženi iz neke demokratične pobude tudi taki, ki so izzveneli še bolj plehko in še bolj etično problematično kot tisti, katere naj bi zamenjali. Revolucionarna dediščina nam prinaša nekaj takih primerov s sorealizmom.

Tisto, kar se v sklopu te študije iz današnje perspektive odpira kot splet ključnih vprašanj in pomislekov, je povezano tako z razmerjem do prostora samega, njegovih estetskih problemov in kategorij oz. doživljanj, do demokratičnosti, javnosti, dostopnosti in transparentnosti. Povezano pa je tudi z razmerjem do strukture samega pogleda sodobnega človeka, do atomizacije in apatičnosti družbe ter nenazadnje do razmerja med javnim in privatnim, ki se drastično spreminja.

PREDLOG UREJANJA SCHEME DELEŽA ZA UMETNOST V REPUBLIKI SLOVENIJI
IN PRIMERJALNO PRAVNI PRIKAZ UREDITVE SCHEME DELEŽA ZA UMETNOST V
DRUGEM PRAVNEM SISTEMU

Jure Logar

1. UVOD

Preden osvetlimo ureditve v posameznih izbranih državah, je potrebno nekaj pojasnil v zvezi s pravnim urejanjem družbenih razmerij. Ta vidik bo pomemben pri predlogu ureditve sheme deleža za umetnost v Sloveniji.

Družbena pravila, ki skrbijo za nemoten proces proizvodnje, nosijo v sebi dispozicijo, ki terjajo od tistega, na katerega je pravilo naslovljeno, določeno vedenje ali ravnanje. V kolikor se naslovljenec ne ravna po dispoziciji, ga zadene sankcija, prisila države.

Prej opisana družbena pravila prisilne narave pa seveda niso edina, ki urejajo družbena razmerja. Družba se ravna tudi po pravilih, ki imajo samo naravo priporočila ali nasveta. Razlogov, zakaj za kršitev takšne – programske norme ni predpisana sankcija, je lahko več. Organ, ki sprejema predpise, je sankcijo lahko namenoma izrecno izpustil, saj je želel, da se naslovljenci morda najprej na mehak način samo seznanijo z vsebino priporočenega ravnanja. Kršitelja tako morda ne zadene pravna sankcija s strani prisilnega organa, lahko pa se zgodi, da čuti posledice zaradi neskladnega ravnanja na drugih, neformalno urejenih družbenih razmerij, npr. dobro ime.

Kot je iz prej navedenega razvidno, bo potrebno izbrati med modelom (pravnega) urejanja, ki bo po svoji naravi prisilne narave ali pa bo rezultat prizadevanj za uspešno uveljavitev sheme deleža za umetnost smernica oz. programska norma, ki bo, lahko tudi zelo določno, urejala vprašanje namenitve določenega dela sredstev za umetnost.

Vprašanje, kateri model izbrati, ni enostavno. Gotovo lahko k odgovoru največ prispeva analiza učinkovitosti modelov v drugih, s Slovenijo primerljivih državah. Pravni red Republike Slovenije je v glavnih značilnostih precej podoben pravnemu redu Nemčije in

Avstrije, na upravnem področju pa tudi Franciji. Vendar pa bi bilo preveč enostavno poseči po enem izmed modelov, ki se je v Sloveniji primerljivi državi, izkazal za učinkovitega. Na uspešnost uveljavitve sheme deleža za umetnost gotovo zelo vpliva tudi kulturno okolje in odnos vseh sodelujočih v tem procesu do kulture same. V primeru, da centri odločanja ne namenijo pozornosti tudi tem vprašanjem, je edina možnost uveljavitve modela v tem, da se shema uvede prisilno, z drugimi besedami, kot obvezna za vse naslovljence.

Morda se zdi pomembno pri tej razpravi dotakniti konkretnega primera urejanja podobnega vprašanja, kot je pri kolektivnih organizacij, ki skrbijo za pobiranje avtorskih nadomestil. Nekatera nadomestila skladno z Zakonom o avtorski in sorodnih pravicah pobirajo samo kolektivne organizacije. V zadnjem času smo priča zelo glasnim sporom med nekaterimi kolektivnimi organizacijami in zavezanci za dajanje nadomestil. V tem primeru je zakonodajalec izbral model prisilne ureditve družbenega razmerja, ki sicer vsaj v javnosti dostopnih informacijah, zagotavlja kolikor toliko uspešno pobiranje teh nadomestil (zbrana sredstva se potem bolj ali manj uspešno vračajo avtorjem oziroma nosilcem avtorskih pravic), naslovljenci pa so vsaj po njihovih reakcijah v javnosti sodeč, z veljavnim sistemom in z višino nadomestila izredno nezadovoljni. Tudi k temu nezadovoljstvu prispeva več dejavnikov, ki bi jih bilo vredno upoštevati, da se napake ne bi ponavljale. Morda je ključ iskati v sami osebi, ki je zadolžena za zbiranje in razdeljevanje sredstev. Tako bi bilo morda smiselno razmisliti, ali ustanoviti neodvisno telo, katerega člane imenuje tako država kot stroka, z lastnim virom financiranja in ki bi bilo zavezano za letno poročanje ustreznemu organu.

Iz tega uvodnega dela lahko sklenemo, da bo pravno urejanje tega družbenega razmerja zopet samo orodje, ki se mora uporabiti tako, da bo zagotavljalo vsaj uspešno izvajanje sheme deleža za umetnost, naslovljenci pa naj bi v sklad prispevali s čim manjšim nestrinjanjem.

2. UREJANJE SCHEME DELEŽA ZA UMETNOST V SLOVENIJI

2.1 *Ocena stanja in razlogi za sprejem*

V Sloveniji shema deleža za umetnost, na način kot je urejena v nekaterih drugih državah članic Evropske unije, ni urejena. Če pa so v neposredni okolici javne zgradbe kakšne

postavitve umetniških del, pa je to lahko iz enakih razlogov, ki vodijo izvajanje sheme deleža za umetnost v državah, kjer je to vprašanje sistemsko urejeno. Do postavitve je lahko prišlo zaradi želje investitorja, projektanta, uporabnika... Enako velja za javni prostor, na katerem so lahko umetniške postavitve rezultat preteklih dogajanj in interesov. Tako so vsakokratne postavitve umetniških del dogovor med vsemi sodelujočimi, če ima seveda kdo med njimi sploh interes, da se projekt financira in izvede. Prav tako se je vsakič posebej treba dogovoriti o vseh vprašanjih, ki se ob tem pojavljajo, da se projekt uspešno izpelje in postavitev tudi vzdržuje.

Zaradi takšnega pristopa morajo tako tudi tisti sodelujoči, ki želijo javni zgradbi oziroma javnemu prostoru dodati dodano vrednost, vsa vprašanja rešiti sproti po lastnih najboljših predstavah, potrebah in zmožnostih, država pa v tem primeru ne priskoči na pomoč s svetovanjem, pomočjo ali z npr. analizami, ki bi kazale, kako projekt najbolj učinkovito izpeljati.

Iz opisanega je razvidno, da je potrebno vprašanje sheme deleža za umetnost urediti na sistemskem nivoju, s sodelovanjem države, kasneje pa morda tudi lokalnih skupnosti. S sistemskim pristopom se bodo vsa vprašanja lahko uredila na pregleden način, zakon, ki bo zaradi svoje narave terjal veliko medresorskega sodelovanja, pa bo tudi zaradi tega na začetku predstavljal dobro izhodišče za postavitev sistema.

Koristi sistemskega urejanja določenega vprašanja, ki je sicer po svoji naravi primerno za takšen pristop, so številne. Na enem mestu je predmet družbenega urejanja celovito urejen in na ta način pregleden tako za naslovljence norm, kot tudi za vse ostale, vključno z javnostjo. Vsi naslovljenci so na pregleden način seznanjeni, kakšne so njihove pravice in dolžnosti. Zaradi sistemskega pristopa so tudi posegi v že urejena področja transparentni. S tem se tudi olajša presoja oziroma ocena učinkovitosti sistema samega. Če se ugotovi, da je sistem v nekaterih delih pomanjkljiv, se ga lahko dopolni oziroma spremeni v samem izhodišču, to pa ponovno zagotavlja preglednost. Da je celovit in sistemski pristop nujen za uspešno urejanje družbenih razmerij ugotavlja tudi pravna teorija. S celovitim in ne mehanističnim načinom urejanja se lahko ognemo celi vrsti napak, ki nastanejo, če ne uberemo sistemskega pristopa.

OCENA EKONOMSKIH UČINKOV SCHEME DELEŽA ZA UMETNOST

Pripravila:

Ivanka Zakotnik, UMAR,
zunanja sodelavka pri raziskavi

UVOD

Spodbujanje javnih umetniških del preko t. i. deleža za umetnost ima pomembne učinke na urbano okolje, kot so vzpostavljanje partnerstva med arhitekti, umetniki in urbanisti, dvigovanje kulturne ravni urbanega okolja, povečevanje zanimanja in razmišljanja širše javnosti o umetnosti, zblíževanje umetnosti in vsakdanjega življenja. Povečano povpraševanje po umetniških delih ima poleg tega tudi številne ekonomske učinke, saj nove delovne priložnosti kulturnih ustvarjalcev generirajo tudi povpraševanje po dodatnih aktivnostih v ostalih sektorjih narodnega gospodarstva.

Kot pripomoček za ocenjevanje skupnega ekonomskega učinka, ki ga ima (s shemo deleža za umetnost spodbujeno) povečanje povpraševanja po umetniških delih na velikost proizvodnje in dodane vrednosti vseh sektorjev narodnega gospodarstva, lahko uporabimo input-output multiplikatorje. Z uporabo omenjenih multiplikatorjev je mogoče relativno hitro in enostavno oceniti vpliv, ki ga imajo novi projekti oziroma povečano povpraševanje po proizvodih in storitvah sektorja kulture na vse ostale sektorje narodnega gospodarstva.

Prispevek začnemo s predstavitvijo input-output tabel iz katerih so multiplikatorji izvedeni. V nadaljevanju pojasnujemo kako je mogoče navedene tabele uporabiti za analizo ekonomskih učinkov spremenjenega povpraševanja po proizvodih in storitvah posameznega sektorja na narodno gospodarstvo kot celoto. Predstavljen je koncept multiplikatorjev in njihove ocene v konkretnih slovenskih razmerah, skupaj z nekaterimi primeri njihove uporabe, na koncu so navedene tudi nekatere pomanjkljivosti ocenjenih multiplikatorjev.

METODOLOŠKE OSNOVE IN VSEBINA INPUT-OUTPUT TABELE

Input-output tabela (IOT) je integralni del sistema nacionalnih računov. Pri njeni izdelavi zato izhajamo iz enotnih temeljnih vsebinskih in metodoloških osnov, ki se uporabljajo v ostalem sistemu. Vsebina v tabeli prikazanih kategorij in uporabljene metodološke rešitve pri njeni izdelavi izhajajo iz metodoloških osnov sistema računov, ki so jih razvile institucije Združenih narodov (SNA) in Evropskega sistema nacionalnih računov (ESA), ki jih tudi sicer tako v Sloveniji kot v EU uporabljamo pri prikazovanju nacionalnih računov. Osnovna naloga input-output tabele je pojasnjevanje proizvodnih povezav v narodnem gospodarstvu. V sistemu integriranih nacionalnih računov ima input-output tabela velik pomen. Kot analitično orodje so podatki input-output tabele običajno integrirani v makroekonomske modele, s katerimi se analizira odvisnost med različnimi makroekonomskimi kategorijami, da bi jih lahko predvidevali in usmerjali.

Pri sestavljanju input-output tabele razčlenimo ves proizvodni sistem narodnega gospodarstva na določeno število sektorjev. Sektor je pri tem definiran kot skupina homogenih proizvodov. Homogeni proizvodi imajo enake značilnosti proizvodne aktivnosti kot so struktura stroškov, tehnološki proces in proizvodni output. Za osnovno ogrodje input-output analize smo izbrali zadnjo razpoložljivo statistično IOT, ki je bila izdelana za leto 2005 in izhaja iz posebnih statističnih raziskav o strukturi stroškov in prihodkov⁴). Sektorji input-output tabele so po svoji vsebini skupine proizvodov oz. storitev, ki so značilni za posamezno področje oz. podpodročje Standardne klasifikacije dejavnosti (SKD). Zaradi specifičnih potreb analize je kot poseben sektor prikazana kultura, ki se sicer v nacionalnih računih posebej ne prikazuje. V ta namen je bila obstoječa input-output tabela preurejena, ob upoštevanju zbranih podatkov na najpodrobnejši ravni členitve. Iz stolpcev in vrstic tabele, ki se nanašajo na skupine proizvodov področja O- Druge javne, skupne in osebne storitve je bilo potrebno izločiti del, ki se nanaša na proizvode in storitve, ki so značilni za kulturni sektor. V ta namen smo iz razpoložljivih statističnih podatkov o proizvodnji in porabi ter sistema input-output tabel sestavili in zbilansirali tabele ponudbe in porabe ločeno za sektor kultura in preostali sektor O -druge javne, skupne in osebne storitve.

⁴ Za potrebe izdelave IOT je SURS za leto 2005 izpeljal posebno raziskavo o strukturi porabe materialov in storitev ter o strukturi prihodkov za vse panoge gospodarstva (glej Statistično informacijo Tabeli ponudbe in porabe, Slovenija, 2004 in 2005 z dne 28. marca 2008)

Pri pripravi podatkovnega podstata, ki služi kot osnova za oceno ekonomskih učinkov kulture je pomembna uskladitev vrednostnih podatkov za kulturo z vrednostnimi agregati in kategorijami nacionalnih računov. Tak pristop omogoča, da pomen kulture za nacionalno gospodarstvo merimo z mednarodno usklajenimi merili (delež v dodani vrednosti, proizvodnji, zaposlenih). Usklajen pristop omogoča oceno učinkov kulture na dejavnosti, ki so z njo povezane in na gospodarstvo kot celoto. Zato je bilo potrebno najprej pripraviti podatkovni podstat v katerem smo zajeli vse tiste vrednostne elemente, ki so relevantni za kulturo in omogočajo dokaj natančno oceno njenih ekonomskih učinkov, po načelih in konceptih sistema nacionalnih računov (SNA).

Sektor kulture smo v skladu z razpoložljivimi podatkovnimi viri⁵⁾ opredelili tako, da vključuje karakteristične proizvode in storitve dejavnosti Kulturne, športne in rekreacijske storitve⁶⁾. Ob upoštevanju specifičnosti razpoložljivih podatkov v naših razmerah smo kulturni sektor lahko prikazali le zbirno.⁷⁾

Za potrebe nazornejše ponazoritve vsebine input-output tabele v nadaljevanju prikazujemo zelo poenostavljeno tabelo s podatki za leto 2005 (glej tabelo 1). Da bi predstavili v tabelo vključen podatkovni podstat za sektor kulture smo izbrali 4-sektorsko tabelo, ki poleg

⁵⁾ Uporabljeni podatkovni viri temelje na izsledkih naslednjih statističnih raziskav, objavljenimi na najpodrobnejši ravni: račun proizvodnje in oblikovanja primarnih dohodkov, izdatki gospodinjstev za končno potrošnjo po namenu dobrin, izdatki skupne države za končno potrošnjo po osnovnih namenih in ključnih programskih sklopih, bruto investicije v osnovna sredstva, input-output tabele.

⁶⁾ Vključitev le najpomembneše skupine kulturnih dejavnosti je kompromis med dodatnimi stroški zbiranja podatkov in s tem povezanimi koristmi, pri čemer ne gre prezreti, da bi glede na dokajšnjo heterogenost in razdrobljenost preostalih skupin dejavnosti zelo težko prišli do zanesljivih podatkov. Naš namen je bil, da v čim večji meri uporabimo podatke, ki so dosegljivi iz virov, ki zagotavljajo njihovo kakovost, kar naj bi se pozitivno odrazilo tudi na rezultatih projekta. Kot primer naj navedemo izdatke gospodinjstev za končno potrošnjo po namenu, ki so objavljeni na tretji ravni Klasifikacije osebne potrošnje po namenu (COICOP-Classification of Individual Consumption by Purpose). Kot je razvidno iz objavljenih pojasnil (13. Statistični dnevi 2003; stran 110-118) je ocena za vse postavke na tretji ravni narejena s primerjavo vsaj dveh virov podatkov; za posamezne izdatke je izbrana najboljša ocena; ocene so narejene sistematično z jasno identifikacijo različnih korakov in prilagoditvami osnovnih podatkov definicijam nacionalnih računov.

⁷⁾ Izdelava podatkovnega podstata pomeni predvsem sestavljanje tabel ponudbe in porabe (za izbrane dejavnosti SKD). Le-te izhajajo iz razpoložljivih statističnih podatkov zato je njihova struktura pogojena z razpoložljivimi podatki. Pri uporabi metode ponudbe in porabe je domača ponudba (proizvodnja minus neto izvoz) razporejena med razne vrste porabe (poraba gospodinjstev, poraba poslovnih subjektov). Medtem ko ugotavljanje domače ponudbe posameznih dejavnosti na najpodrobnejši ravni členitve glede na razpoložljive podatke o proizvodnji (zaključni računi) in neto izvozu (podatki zunanjetrgovinske statistike in podatki plačilne bilance za storitve) ne predstavlja večjih problemov, so dosegljivi viri podatkov za razporejanje domače ponudbe med porabe skromnejši, omejujejo se na dokaj agregirane podatke. Podatki o izdatkih gospodinjstev za končno potrošnjo po namenu dobrin so tako objavljeni le zbirno in poleg kulturnih vključujejo tudi rekreacijske storitve, pri čemer ne gre prezreti, da bi nadaljnja dezagregacija glede na metodo zbiranja (vzorec gospodinjstev) in relativno nizko višino izdatkov, ki jih gospodinjstva namenjanjajo za posamezno potrošnjo lahko zmanjšala zanesljivost zbranih podatkov.

primarnega in sekundarnega sektorja vključuje še dva sektorja storitev (kulturne in ostale storitve).

Osnovna kategorija pri izdelavi input-output tabele je bruto vrednost proizvodnje, ki jo v tabeli prikazujemo kot seštevek vrstice in istoimenskega stolpca tabele.

Proizvodnja (output) je enaka vrednosti dokončanih proizvodov in opravljenih storitev od začetka do konca leta. Kot enoto klasifikacije pri obračunu bruto vrednosti proizvodnje v input-output tabeli uporabljamo proizvode in storitve.

Vmesna poraba je del proizvodnje vsakega sektorja, ki je uporabljen v ostalih proizvodnih sektorjih. Vmesna poraba zajema porabo vseh proizvodov in storitev. Sestavljajo jo vsi nabavljeni proizvodi in storitve, ki so porabljeni v proizvodnem procesu, razen osnovnih sredstev. Vmesno porabo v input-output tabeli prikazujemo po sektorjih izvora proizvodov in storitev.

Stolpec tabele opisuje proizvodni proces. Seštevek stolpca prikazuje celotni output t.j. vrednost doma proizvedenih proizvodov in storitev v določenem obdobju (običajno v določenem letu). V stolpcu so vrednosti porabljenih inputov drugih proizvodnih sektorjev v določenem obdobju, razčlenjene po sektorju izvora proizvodov in storitev, vsota teh vrednosti je celotna vmesna poraba. Razlika med celotnim outputom in celotno vmesno porabo je v proizvodnem procesu ustvarjena dodana vrednost (DV). DV predstavlja nagrado za storitve proizvodnih faktorjev (delo, kapital), ki so bili uporabljeni v proizvodnem procesu.

Vrstica IOT prikazuje namen porabe proizvodov in storitev. Razen izvoza, ki vsebuje vse vrste proizvodov in storitev, je namen porabe različnih proizvodov in storitev pogosto odvisen od narave proizvodov in storitev.

Input-output tabela sestoji iz treh kvadrantov:

Jedro in osrednji del input-output tabele predstavlja kvadrant vmesne porabe, oz. I. kvadrant, ki prikazuje alokacijo proizvodov in storitev kombinirano po sektorjih, iz katerih proizvodi izvirajo in po sektorjih, ki so jim proizvodi namenjeni. Matrična oblika kvadranta omogoča vpogled v velikost in strukturo direktnih odvisnosti med vsemi sektorji, na katere je