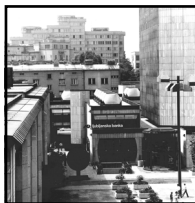


Meta Kordiš

Pravi naslov za likovne zadeve: Formiranje likovne zbirke Ljubljanske banke¹



Članek na primeru nastanka in širjenja likovne zbirke Ljubljanske banke¹ v obdobju 1970–1980 obravnava podporo in vlaganje podjetja v likovno umetnost. Praksa se je razvijala v kontekstu širše socialistične in kulturne politike države, ki se je v obliki družbene odgovornosti podjetij uresničevala v skrbi za svoje zaposlene, stranke in v podporo lokalnih skupnosti. Hkrati je to pomenilo tudi del javnega komuniciranja in krepitev blagovne znamke podjetja. Strategija družbene odgovornosti podjetja je bila del širšega načrta dvigovanja življenjskega standarda in izboljševanja kakovosti življenja, k čemur se je Zveza komunistov Jugoslavije (ZKJ) zavezala leta 1958 na *VII. kongresu Zveze komunistov Jugoslavije* v Ljubljani. Na njem so poudarili, da je najvišji cilj socializma osebna sreča človeka. Zato so si za glavni cilj postavili »stalno izboljševanje materialnih in kulturnih pogojev življenja in dela delovnih ljudi«. ² Nezanemarljiv del sta pri tem igrali kultura v širšem in umetnost v ožjem smislu. Zato bom na začetku predstavila politični in gospodarski kontekst vlaganja v likovno umetnost in spodbude h kulturnemu udejstvovanju v podjetjih ter model kulturne politike. Nadaljevala bom z različnimi primeri vlaganj podjetij v likovno umetnost z naročili ali nakupi likovnih del za opremo njihovih poslovnih in tovarniških prostorov od konca petdesetih let dalje ter podporo različnim umetniškim prireditvam in akcijam v lokalnem okolju od šestdesetih let dalje. Dotaknila se bom tudi neposrednih spodbud pripeljati kulturo in umetnost v podjetja v sedemdesetih letih, ki so se ponekod v obliki razstav nadaljevale vse do konca 20. stoletja, redkeje pa vse do danes. Jedro članka sta nastanek likovne zbirke Ljubljanske banke, ki je bila zasnovana v okviru projekta likovnega opremljanja novozgrajene stolpnice na Trgu revolucije (danes Trg republike), in rast zbirke skupaj s širitvijo banke. Predstavila bom razloge za nastanek zbirke in način opremljanja v prepletanju različnih oblik sodelovanja med arhitekti, umetniki, umetnostnimi zgodovinarji in zaposlenimi v banki.

Kljub socialističnemu kontekstu obdobja, v katerem je zbirka nastajala, se poraja vprašanje, kakšen je bil vpliv habitusa³ meščanskega miljeja umetnostnih zgodovinarjev in arhitektov, ki so bedeli

1 Naslov izhaja iz slogana Ljubljanske banke v sedemdesetih letih 20. stoletja – *Pravi naslov za denarne zadeve*.

2 V okviru teh ciljev je bilo treba poskrbeti za rast proizvodnje in potrošnje, omogočiti boljšo materialno opremljenost prebivalstva in poskrbeti za boljši splošni, tehnični in kulturni standard. Za dvig splošne kulturne in izobraževalne ravni prebivalstva je bilo treba razvijati vzgojno-izobraževalno mrežo in dejavnosti, kot so tisk, založništvo, radio in televizija, film, gledališče, javne knjižnice, kinematografi, kulturni domovi, delavske in kulturnoprosvetne ter druge organizacije, razvijati športne vsebine in pogoje za razvedrilo ter kakovosten dnevni, tedenski in letni počitek. Veliko vlogo pri vzpostavljanju te infrastrukture in njenega delovanja so imela prav podjetja. Marta Rendla, *Kam ploveš standard?: Življenjska raven in socializem*, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2018, str. 62.

3 Več o tem v: Pierre Bourdieu, *Praktični čuti I, II*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2002, str. 90–95.

nad izborom in umeščanjem likovne umetnosti v poslovno okolje. Torej, koliko je dejansko prevladala socialistična doktrina nad meščanskimi praksami v slovenskem in jugoslovanskem svetu umetnosti. Namreč profesionalna likovna sfera, predvsem tista, ki je odrasla v predvojnem meščanskem habitusu in z njim, je bila zavezana zahodni (visoki) umetnosti in njenim pravilom. Ta so slonela na avtonomiji institucije umetnosti in estetike, ki sta se vzpostavili v 19. stoletju z vzponom uvajanja kapitalističnega produkcijskega načina, meščanske družbe in kulture, s tem pa tudi kultivacije meščanskega okusa in ne nazadnje načina življenja.⁴

V raziskavi sem izhajala iz znanstvene in strokovne literature, časopisnih in revijalnih člankov, arhivskih virov, osebne korespondence, pogovorov in polstrukturiranih intervjujev s posameznicami in posamezniki, ki so bili posredno ali neposredno vpleteni v nastajanje zbirk v podjetjih, predvsem pa v Ljubljanski banki.⁵ Zelo pomemben vir so tudi dela iz NLB Umetniške zbirke in s tem inventarna knjiga zbirke, ki so odraz dinamike nakupov, umetnostnih trendov in okusov specifičnih časovnih obdobjev druge polovice 20. stoletja.

Vloga gospodarstva in kulture na »tretji poti«⁶

Po razhodu s Sovjetsko zvezo leta 1948 je Jugoslavija v petdesetih letih 20. stoletja začela razvijati svoj sistem socializma. V gospodarstvu so začeli uvajati nove oblike vodenja in odločanja, imenovane delavsko samoupravljanje,⁷ kar je bil tudi »začetek uvajanja samoupravljanja

4 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of Literary Field*, Stanford University Press, Stanford, 1996, str. 55–121, 132; Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of Judgment of Taste*, Routledge & Kegan Paul, London, 1984. Glej tudi opombo 17.

5 Zahvaljujem se Beti Žerovc za vso podporo pri raziskavi, posebej pa za različne bibliografske vire, ki so pomembno krojili raziskavo in članek.

6 Besedno zvezo »tretja pot« so Jugoslovani prevzeli od Sovjetov. Ti so jo uporabljali kot slabšalno oznako za jugoslovansko politično neposlušnost in oddaljevanje od sovjetskega tipa socializma. Jugoslovani so besedno zvezo uporabljali v pozitivnem smislu za svoj tip razvoja socializma, prevzeli pa so jo tudi na Zahodu. Tanja Zimmermann, »Novi kontinent – Jugoslavija: Politična geografija 'tretje poti'«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, let. 46, 2010, str. 163. Glej tudi opombo 19.

7 Zdenko Čepič, »Delavsko samoupravljanje«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga in Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 961–965. Glej tudi: Zdenko Čepič, »Ustava 1974: Preureditev jugoslovanske federacije, delegatski sistem in dogovorna ekonomija«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga in Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 1094–1095.

Z uvajanjem delavskega samoupravljanja in z različnimi reformami je jugoslovanski sistem težil k decentralizaciji, debirokratizaciji in demokratizaciji jugoslovanske politične in gospodarske ureditve ter s tem k zmanjšanju vpliva države.

kot temelja političnega sistema t. i. socialistične demokracije».⁸ Gospodarstvo je temeljilo na decentralizaciji, družbeni lastnini, delavskem upravljanju ter delnem upoštevanju zakonitosti tržnega gospodarstva.⁹ To je omogočilo postopno gospodarsko rast in posledično izboljševanje življenjskega standarda in kakovosti življenja, kar je bil tudi eden osrednjih ciljev oblasti. Pri tem so veliko in pomembno vlogo odigrala podjetja. Namreč:

»[...] temeljni odnos socialističnega podjetja do države ni bil le davkoplačevalski. Podjetje ni bilo samo tehnična in gospodarska enota, temveč tudi posebna 'celica' družbenega sistema, ki je bila tesno povezana z lokalno skupnostjo. V tej vlogi je imelo obliko univerzalnega podjetja, ki je del svojega dohodka namesto v nadaljnji razvoj namenilo izboljšanju življenjske ravni zaposlenih, hitrejšemu razvoju kraja in okolice.«¹⁰

To je pomenilo vlaganje v šolanje in izobraževanje zaposlenih ter dostopnost do kulturnih storitev in dobrin v podjetju in kraju. V Sloveniji se je postopoma širila mreža kulturne infrastrukture ter povečevala kulturna produkcija in delovanje, kar je omogočilo dostopnost kulture najširšim množicam.¹¹ To je bilo še posebej pomembno v manjših krajih.¹² Zaradi gospodarske reforme v šestdesetih letih so podjetja dobila več možnosti za upravljanje s sredstvi iz ustvarjenega dohodka in so ga med drugim vlagala tudi v sklade skupne porabe

8 Čepič, 2006 (gl. op. 7), str. 961.

9 Zahtevo po prilagoditvi razvojne politike materialnim možnostim in preoblikovanju gospodarstva z bolj izrazitim upoštevanjem načel blagovne proizvodnje in trga so podale posojilodajalke iz Združenega Kraljestva, ZDA in Francije leta 1950, ko se je Jugoslavija znašla tik pred bankrotom. Jože Prinčič, »Slovensko gospodarstvo ob koncu druge svetovne vojne do velike reforme (1945–1970)«, v: Zdenko Čepič (ur.), *Preteklost sodobnosti: Izbrana poglavja iz slovenske novejšje zgodovine*, Inštitut za novejšjo zgodovino, Ljubljana, 1999, str. 169.

10 Jože Prinčič, »Pogled v zgodovino slovenskega podjetništva«, v: Jurij Fikfak in Jože Prinčič (ur.), *Biti direktor v času socializma: Med idejami in praksami*, Založba ZRC, Ljubljana, 2008, str. 35.

11 Aleš Gabrič, »Razmah slovenske kulture po letu 1945«, v: Zdenko Čepič (ur.), *Preteklost sodobnosti: Izbrana poglavja iz slovenske novejšje zgodovine*, Inštitut za novejšjo zgodovino, Ljubljana, 1999, str. 159.

12 Aleš Gabrič, »Kulturnopolitični prelom leta 1948«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejšja zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga in Inštitut za novejšjo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 900–904; Suzana Leček, »Likovna umjetnost u društvenom životu Hrvatske 1945–1947«, *Časopis za suvremenu povijest*, let. 22, št. 1/2, 1990, str. 131–156.

Profesionalna in ljubiteljska kulturna združenja so imela organizacijsko in finančno podporo republiških in lokalnih oblasti ter podjetji. Slednja so bila pomembna za razvoj kulture in kulturne infrastrukture predvsem v manjših krajih, kar je prispevalo h kakovostnejšemu preživljanju prostega časa in dvigu življenjskega standarda.

za financiranje pestrejšega preživljanja prostega časa zaposlenih.¹³ Dvig življenjskega standarda in izboljšanje kakovosti življenja sta pomenila, da so del prostega časa ljudje namenili tudi uživanju v kulturni ponudbi ali za amatersko kulturno ustvarjanje.¹⁴ Hkrati pa so politične in gospodarske spremembe povzročile povečanje socialnih razlik z nastajanjem novega srednjega sloja, »ki je postopoma začel prevladovati nad kmečkim in delavskim, pa tudi individualizem, ki se je med drugim kazal v prehodu od množičnih oblik preživljanja prostega časa in zabave v raznih kulturnih in športnih društvih k oblikam, ki niso nujno terjale kolektivne identifikacije.«¹⁵ To se je odrazilo predvsem v mestih in pestrejši ter raznoliki kulturni ponudbi ter s tem v načinu življenja.¹⁶

Po razhodu s Sovjeti se je oblast v petdesetih letih odpovedala idejni utilitarnosti umetnosti in ustvarjalnega dela. Zato je bil potreben temeljni razmislek o pomenu in konceptu razvoja sistema umetnosti v jugoslovanskem socializmu. Prevladal je kontradiktoren in dokaj ohlapno formuliran koncept Miroslava Krleže o avtentičnem estetskem socialističnem angažmaju, torej političnem angažmaju v avtonomni umetnostni sferi, ki se je odprla modernizmu.¹⁷ Tako naj bi gradili avtentično jugoslovansko kulturo, ki je bila konstrukt »zveze med preteklostjo in sedanostjo, avtokracijo in internacionalizmom, kot so to opredelili Miroslav Krleža in drugi ideologi 'tretje poti'«. ¹⁸ Ta odklon je tlakoval pot v avtonomijo umetnosti, ki je sodbe estetske

13 Rendla, 2018 (gl. op. 2), str. 241–242.

14 Prav tam, str. 11, 251–259; Gabrič, 1999 (gl. op. 11), str. 159–164.

15 Božo Repe in Jože Prinčič, *Pred časom: Portret Staneta Kavčiča*, Modrijan, Ljubljana, 2009, str. 76.

16 Novi sloj so tvorili izobraženi ljudje, dejavni v politiki, tehničnih in menedžerskih poklicih, pa tudi dobršen del profesionalcev na kulturno-umetniškem področju. Določeni privilegiji in višji osebni dohodki so jim omogočali način življenja, ki je skušal biti približek življenju srednjega sloja na Zahodu. Beti Žerovc, »The Development of Public Monuments and Monuments to the Fallen on the Territory of Yugoslavia from the Late 19th Century to 1941« in »Can the High Modernism of Yugoslav Monuments Be Viewed as a Trojan Horse of Capitalism in Socialism?«, v: Sanja Horvatinčič in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 52–57, 375–397. Glej tudi opombo 21.

17 Rade Pantić, »Od kulture u 'socijalizmu' prema socijalističkoj kulturi«, v: Vida Knežević, Marko Miletić (ur.), *Gradove smo vam podigli: O protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, Centar CZKD - Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 2018, str. 193–194.

18 Tanja Zimmermann, »Introduction«, v: Tanja Zimmermann (ur.), *Balkan Memories: Media Constructions of National and Transnational History*, Transcript, Bielefeld, 2012, str. 13.

Krleža je Balkan označil za zibelko evropske civilizacije, ki je bila načrtovana že v srednjem veku. Tako je na glavo postavil uveljavljeni koncept hegemonije zahodne evropske kulture, ki je prinesla napredek na jugovzhod Evrope. Jugoslaviji je dal osrednjo vlogo v širšem evropskem kontekstu. Zimmermann, 2010 (gl. op. 6), str. 175.

kvalitete prepustila stroki in javnosti, ki je z nakupi pokazala svoje afinitete. Uveljavil se je »apolitični« visoki modernizem kot osrednja smer jugoslovanske sodobne umetnosti, ki jo je zagovarjala in promovirala stroka. Oblast pa je to smer posvojila in instrumentalizirala tudi za potrebe zunanje politike.¹⁹ Ta nova kulturna politika je slonela na kontinuiteti predvojnih izhodišč meščanskega dojemanja in umeščanja umetnosti v širšo družbeno sfero.²⁰ Vendar pa je oblast tudi s pomočjo številnih podjetij v kontekstu demokratizacije in podružbljanja kulture gradila infrastrukturo široke dostopnosti do kulture in umetnosti ter spodbujala širjenje ljubiteljske kulture in umetnosti, ki sta v sedemdesetih letih postali privilegirana praksa samoupravne kulturne politike.²¹

Pa vendarle, ne glede na našteto, samoupravni socializem ni uspel razviti avtentičnega modela umetniške produkcije in socialističnega kulturnega modela, ki bi bil popolnoma na strani delavstva, kljub široki dostopnosti in razpredenosti kulturne infrastrukture, storitev in produkcije.²² Obenem je treba poudariti, da so bile ideje in prakse o demokratizaciji kulture – dostopnosti kulturnih in umetniških vsebin široki javnosti, tudi delavskemu razredu – prav tako značilnosti kulturnih politik v tistih državah Zahodne Evrope, ki so po drugi svetovni vojni razvile oblike socialne države.

Univerzalna socialistična podjetja in vlaganje v likovno umetnost

Socialistična država se je v kontekstu izboljševanja materialnih in produkcijskih pogojev na področju umetnosti zavzemala za bolj stabilen eksistencialni status umetnikov, za razliko od predvojnega

19 Ljiljana Kolečnik, »Cultural Models and Cultural Policies in Socialist Yugoslavia«, v: Sanja Horvatinčić, Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 76, 78.

20 Avtonomija umetniške produkcije in kult avtentične ustvarjalne estetike posameznika sodita v buržoazni koncept dojemanja umetnosti in umetniške produkcije, vzpostavljen že v 19. stoletju. Rezultat te buržoazne tradicije umetnosti je tudi modernizem, ki pa zanika svoje razredno meščansko izhodišče. Modernizem so predstavljali kot univerzalni, napredni in svobodni umetniški slog. Paradoksalno se je visoki modernizem v socialistični Jugoslaviji uveljavil ravno s pomočjo in podporo različnih javnih umetnostnih institucij, čeprav je socialistična dogma zavračala buržoazno umetnost. Slednjo so socialistični ideologi šteli za nekaj nazadnjaškega in škodljivega. Buržoazna umetnost je namreč podpirala in reproducirala razredno družbo, saj je bil prav (visoki) modernizem zaradi pogoste hermetičnosti očitno namenjen le določenemu razredu, določeni skupini ljudi, eliti, ki ga je razumela in v tej umetnosti uživala, ne pa vsem, širokim ljudskim in delavskim množicam. Pantić, 2018 (gl. op. 17), str. 195; Žerovc, 2023 (gl. op. 16), str. 52–57, 375–397.

21 Kolečnik, 2023 (gl. op. 19), str. 59.

22 Katja Praznik, *Paradoks neplačanega umetniškega dela: Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*, Sophia, Ljubljana, 2016, str. 116.

obdobja, ko so bili pri naročilih in odkupih prepuščeni predvsem šibkemu prostemu umetnostnemu trgu.²³ Čeprav ni uzakonila odstotka za umetnost, je bilo nakupov in naročil najrazličnejših zvrsti umetniških del veliko.²⁴ Obstajalo je *Priporočilo sveta za kulturo Ljudske republike Srbije o izvedbi in uporabi del likovne umetnosti v investicijski gradnji* iz leta 1958,²⁵ ki so ga upoštevale zvezne in lokalne oblasti, pa tudi jugoslovanska podjetja.²⁶ Slednja so pri likovni opreми poslovnih prostorov in fasad, predvsem pri novogradnjah, sledila priporočilom in predlogom (večinoma) arhitektov. Ti so nemalokrat hoteli slediti modernistični ideji o sintezi likovne umetnosti in arhitekture.²⁷ Vendar je Edvard Ravnikar ugotavljal, da je ta želja povezovanja in prepletanja različnih zvrsti umetnosti in arhitekture bolj teorija kot praksa. Zapisal je, da »sinteze treh vej [slikarstvo, arhitektura in kiparstvo] v današnjem stanju ločenega razvoja ne bi mogli predstavljati drugače kot le rahlo konstrukcijo improvizirane soseščine v skupnem prostoru.«²⁸ Kljub temu so on in drugi arhitekti v sodelovanju z umetniki »improvizirali« z umeščanjem likovnih del v arhitekturo in urbani prostor ter pri tem izhajali iz aktualnih teorij, ki so temeljile na humanizaciji človekovega okolja in prilagajanju novim družbenim potrebam.²⁹

23 Leček, 1990 (gl. op. 12), str. 137–147; več o umetnostnem trgu na Slovenskem pred drugo svetovno vojno v: Miha Valant in Beti Žerovc (ur.), *Razstave v Jakopičevem paviljonu med letoma 1919 in 1945*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, 2023.

24 Odstotek za umetnost pomeni, da so določen odstotek gradbene investicije (večinoma javnega značaja) namenili nakupu ali naročilu umetniških del, kar je bila praksa v nekaterih evropskih državah in ZDA. Tihana Hrstar, »Izdvajanje postotaka graditeljskih investicij za umjetničke intervencije: Inicijative i propisi druge polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj i svijetu«, *Prostor*, let. 55, št. 26, 2018, str. 70.

25 Uveljavljanje tega dokumenta v praksi je bilo rezultat številnih prizadevanj stanovskih društev likovnih umetnikov na lokalni in državni ravni z Zvezo likovnih umetnikov Jugoslavije na čelu. Ana Šeparović, »Od 'sinteze likovnih umjetnosti' do Zagrebačkog salona: Prilog poznavanju djelovanja ULUH-a 1960-ih«, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, št. 42, 2018, str. 169–171; Patricia Počanić, »Narudžbe i otkupi umjetničkih djela za interijere javnih institucija u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih« *Peristil*, let. 62, št. 1, 2019, str. 179–201.

26 Hrstar, 2018 (gl. op. 24), str. 72.

27 Šeparović, 2018 (gl. op. 25), str. 167–178. Skupina EXAT 51 se je že leta 1951 začela zavzemati za sintezo različnih zvrsti likovne umetnosti, oblikovanja in arhitekture. V manjši meri so njeni člani ta koncept uspeli uveljaviti tudi v praksi. V manifestu so zapisali, da »gledajo na funkcijo umetnosti v najširšem smislu preobrazbe celotne plastične resničnosti in opuščanja tradicionalnega pojma umetnika z vsemi njegovimi obremenitvami – v korist nove vrste likovnega ustvarjalca, sposobnega, da prispeva k izboljšanju materialne kulture«. Ješa Denegri, »Dve desetletji od prve razstave skupine EXAT-51«, *Sinteza*, št. 28–29, 1973, str. 98–99.

28 Edvard Ravnikar, »Arhitektura, plastika in slikarstvo«, *Sinteza*, let. 1, št. 4, 1964, str. 2–3.

29 Rok Žnidaršič, »Metoda projektiranja arhitekta Edvarda Ravnikarja: Arhitektovi postopki prilagajanja spremenljivim pogojem načrtovanja«, *Arhitektov bilten AB*, let. 34, št. 165–166, 2004, str. 15.

Na področju gospodarstva je bilo umeščanje likovnih del morda najbolj izraženo v opreми hotelov. Ambiciozno zasnovane hotelske arhitekture in interierji, za katere so bila naročena ali kupljena umetniška dela, so postali neke vrste »‘muzeji’ jugoslovanske moderne umetnosti«. ³⁰ Vendar tudi v drugih gospodarskih panogah podjetja niso zaostajala. V obdobju od petdesetih do sedemdesetih let sledimo naročilom stenskih muralov v različnih slikarskih tehnikah v interierjih, ³¹ nekoliko redkeje na fasadah, ki so s časom postali vse bolj ambiciozne, kompleksne in dražje stenske umetnine. ³² Poleg tega so firme kupovale umetniška dela za opremo svojih prostorov ali za različna poslovna darila. ³³ Podjetja so z likovnimi deli opremljala predvsem svoje novozgrajene poslovne prostore, npr. Metalna Maribor, Mura, Litostroj, Petrol, Emona, Lek, ³⁴ Iskra ³⁵ in Krka. ³⁶ Razlogi za opremo prostorov so bili poudarjanje reprezentativnosti prostorov ali same stavbe, promocija podjetja in t. i. humanizacija prostorov,

- 30 Luciano Basauri in drugi, »Constructing an Affordable Arcadia«, v: Maroje Mrduljaš, Vladimir Kulić (ur.), *Unfinished Modernisations: Between Utopia and Pragmatism*, UHA, CCA, Zagreb, 2012, str. 357. Eden prvih takih primerov je bil hotel Ambassador v Opatiji, zgrajen leta 1966. Vanda Ekl, »Likovniki in notranja arhitektura opatijskega hotela Ambassador«, *Sinteza*, let. 2, št. 5-6, 1967, str. 65-68. Poskusi te sinteze so se najprej pojavili v interierjih javnih institucij. Več o tem v: Počanić, 2019 (gl. op. 25), str. 179-201.
- 31 Ladjar Splošna plovba se je ob dobrem poslovanju odločil, da bo svoje tovarne ladje opremil po vzoru likovnega opremljanja potniških ladij. Tako je naročil Stojanu Batiću, da je v šestdesetih letih (1959-1968) naredil likovno opremo, večinoma kovinske reliefe in kipe, za sedem ladij izdelanih v puljskem Uljaniku. Duška Žitko, *Iztrgano pozabi: Pomorska in umetniška zbirka Splošne plovbe* (razstavni katalog), Pomorski muzej »Sergej Mašera«, Piran, 2022, str. 212.
- 32 Več o tem v: Mojca Štuhec, *Mariborski murali*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor, 2020; Hrastar, 2018 (gl. op. 24); Počanić, 2019 (gl. op. 25).
- 33 Podatki o nekaj pičlih odkupih podjetij so že iz zgodnjih petdesetih let 20. stoletja, npr. v Mariboru. Meta Kordiš, »Muzej moderne in sodobne umetnosti ter urbane prakse v Mariboru« (doktorska disertacija), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2019, str. 87. Po spominu Marka Kordiša, ki je bil v sedemdesetih letih komercialni direktor za elektro področje v IMP – Industrijsko montažno podjetje, Ljubljana, je sekretar občinske Zveze komunistov ob različnih priložnostih, pred novim letom ali različnimi jubileji, priporočil nakup slik. Včasih je v priporočilu tudi poimensko navedel določenega slovenskega umetnika. Podjetje je naročalo pri umetnikih tudi novoletne čestitke. Marko Kordiš, neformalni pogovori, opravila Meta Kordiš, 13. 7. 2024.
- 34 Iztok Premrov, »Zbrano v Leku«, lek.si, 2024, <https://www.lek.si/o-nas/galerija-lek/zbrano-v-leku> (dostopano 17. 3. 2024).
- 35 Ivan Jakopović, *Radnici, kultura, revolucija*, Zavod za kulturo Hrvatske, Zagreb, 1976, str. 321.
- 36 Krka je svoj likovni fond začela z odkupi del na likovnih kolonijah v Novem mestu in okolici, ki jih je tudi finančno podpirala. Potem pa so zbirko dopolnjevali z bolj sistematičnimi odkupi ob posvetovanju s strokovnjaki (npr. Lojze Gostiša). Mitja Pelko, »KUD Krka in povzetek likovne dejavnosti« (neobjavljeni dokument), Novo mesto, 2022, str. 1.

ki je pomenila izboljšanje delovnega okolja in delovnih pogojev tudi v estetskem smislu. Na primer, v kranjski Iskri je bila naloga hišnih oblikovalcev, da so skrbeli za videz tovarne, določili so barve sten v proizvodnji, pa tudi razporeditev slik, kjer je bilo to mogoče. Slike in še pogostejše grafike so bile obešene predvsem v pisarniških prostorih.³⁷ Podobna praksa je veljala za Lek³⁸ in Krko,³⁹ pa tudi za Ljubljansko banko, kjer so predvsem pri prenovah ali novogradnjah poslovnih prostorov in poslovalnic skušali slediti estetski uglaženosti, s skladno uporabo naravnih materialov, primernih barv, zelenja in seveda z umetniškimi deli.⁴⁰

Pri naročilih in odkupih umetniških del se poraja vprašanje, koliko so pri izboru sodelovali s stroko in koliko je bil ta odvisen od specifičnih okusov in poznanstev odločevalcev in strokovnih služb v podjetjih.⁴¹ Načrtni odkupi likovnih del za notranjo opremo, pri katerih so sodelovali strokovnjaki, večinoma arhitekti ali umetnostni zgodovinarji in lokalne galerije, ki so hkrati tudi zbirke, so se pri nas začeli šele v začetku sedemdesetih letih. Eden prvih takšnih primerov je oprema stolpnice Ljubljanske banke, katere primer si bomo podrobneje ogledali. Pri izboru del je banka sodelovala z Zoranom Kržišnikom, direktorjem Moderne galerije v Ljubljani.⁴² Vendar je v sedemdesetih letih nastalo še kar nekaj drugih zanimivih likovnih oprem in zbirk podjetij ob prepletu sodelovanj med investitorjem in stroko. Med drugim je bila z izborom grafik opremljena novozgrajena stavba Kreditne banke Maribor arhitekta Vlada Emeršiča leta 1975. Notranjo opremo je uredil arhitekt Mirko Zdovc, ki je povabil Bredo Ilich Klančnik, tedaj še pripravnico v Umetnostni galeriji Maribor, da je zasnovala likovno opremo. Pri izboru del je sodelovala

37 Branko Komac, vodja oddelka za informiranje, je povedal: »V naši hiši so tudi oblikovalci. Oblikovalec ni bil zadolžen le za oblikovanje izdelkov, temveč tudi za izgled tovarne. Izborili smo si, da so bili zidovi pobarvani tako, kot je zahteval oblikovalec. [...] Tedaj so se v naši tovarni pojavile različne slike. [...] Igrala je tudi glasba. Psiholog je odredil, kakšna glasba je najbolj prijetna«. Jakopović, 1976 (gl. op. 35), str. 300, 320, 321.

38 Premrov, 2024 (gl. op. 34).

39 Pelko, 2022 (gl. op. 36), str. 2.

40 Stane Bedene, »Humanizacija poslovnega prostora LB«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1977, str. 2; Stane Bedene, »Petindvajset let razvoja poslovnih prostorov in opreme Ljubljanske banke« (priloga 4/80), *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, avgust-september 1980, str. 1–4.

41 O nenačrtni odkupni in individualni presoji vodij strokovnih služb v: Premrov, 2024 (gl. op. 34).

42 Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo nove poslovne stavbe Predsedniku sveta delovne skupnosti Ljubljanske banke, 20. 1. 1971«, NLB 4444–104/1978–92, Arhiv Nove ljubljanske banke (naprej Arhiv NLB). Zoran Kržišnik, »Odločilen in simboličen korak ...«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, februar 1972, str. 1, 8.

z Moderno galerijo.⁴³ Izbor del za novo stavbo Splošne plovbe v Portorožu arhitekta Janeza Kobeta, zgrajene leta 1979, je naredil Andrej Medved iz Obalnih galerij, vendar del ni umeščal po prostorih.⁴⁴ V začetku osemdesetih let je Letališče Ljubljana arhitekta Cirila Oblaka,⁴⁵ zgrajeno leta 1973, zasnovalo svojo zbirko ob strokovnem vodstvu slikarja Andreja Jemca.⁴⁶ Mura, tovarna modne konfekcije, je začela v sedemdesetih, predvsem pa v osemdesetih letih snovati likovni fond iz slik, naročenih grafičnih in fotografskih map⁴⁷ ter male plastike sodobne slovenske umetnosti.⁴⁸ Glavna pobudnika in organizatorja teh aktivnosti sta bila slikar France Mesarič in Karl Sukič, ki je bil v Muri med drugim odgovoren za družbene dejavnosti.⁴⁹ Mesarič je tudi dal pobudo za povabilo Staneta Bernika, da je na začetku osemdesetih let zasnoval Murin park skulptur na zelenicah znotraj tovarniškega kompleksa.⁵⁰

V zvezi s snovanji likovnih zbirk podjetij in umeščanjem umetniških del v prostore proizvodnje je treba omeniti potujočo razstavo *Muzej v tovarni* iz zbirke Peter Stuyvesant tobačne multinacionalke Turmac v Moderni galeriji jeseni 1971.⁵¹ Zanimivost in odmevnost razstave je

- 43 Nabor avtorjev je bil podoben kot v Ljubljanski banki. Breda Ilich Klančnik in Mirko Zdovc sta grafike razporedila po poslovnih prostorih banke. *Breda Ilich Klančnik*, intervju, opravila Meta Kordiš, 12. 4. 2023.
- 44 Izbor je bil predstavljen na razstavi v Mestni galeriji Piran leta 1979 in izdan je bil tudi katalog. Kriterija izbora šestintridesetih avtorjev sta bila akademska izobrazba in članstvo v Društvu slovenskih likovnih umetnikov (DSLJU). Žitko, 2022 (gl. op. 31), str. 336.
- 45 Glede na besede Cirila Oblaka je bila njegova pobuda, da je bil poudarek na gorenjskih avtorjih. *Ciril Oblak*, komunikacija po e-pošti, pridobila Meta Kordiš, 4. 5. 2022.
- 46 Ivan Sedej, *Likovna zbirka in arhitektura ljubljanskega letališča Brnik*, Aerodrom Ljubljana, Ljubljana, 1995.
- 47 Npr. fotografski mapi Jožeta Kološe - Kološa *Ob Muri*, ki ju je izdala Mura. Jože Kološa, *Ob Muri: Fotomapa/Jože Kološa - Kološ*, Tovarna oblačil in perila Mura, Murska Sobota, 1985; Jože Kološa, *Ob Muri: Fotomapa/Jože Kološa - Kološ*, Tovarna oblačil in perila Mura, Murska Sobota, 1986.
- 48 Janez Balažic, *Murin park skulptur* (razstavni katalog), Pomurski muzej Murska Sobota, Murska Sobota, 2012; Janez Balažic, *Murina umetniška zbirka* (razstavni katalog), Mura, Murska Sobota, 1989.
- 49 *Janez Balažic*, intervju, opravila Meta Kordiš, 19. 2. 2024.
- 50 Prav tam; Balažic, 2012 (gl. op. 48), str. 6.
- 51 Potujoča razstava je predstavila dela 40 sodobnih likovnih umetnikov z Zahoda in dela jugoslovanskih umetnikov, ki so bila ob tej priložnosti odkupljena. Dela so za podjetje kupovali mednarodno ugledni strokovnjaki. Kriterija izbora sta bila predvsem dvodimenzionalnost in barvitost, saj so slike umeščali v proizvodne hale. Koncept postavitve razstave je za prvo razstavo leta 1962 v novem krilu muzeja Stedeljik zasnoval grafični oblikovalec Wim Crouwel. Ljubljanska postavitve razstave je sledila temu konceptu. Postavitev je imela zvočno kuliso proizvodnje, pa tudi vizualni kontekst umeščanja slik v tovarniške prostore. Breda Misja, »Razstava ustanove Peter Stuyvesant 'Muzej v tovarni' v Moderni galeriji v Ljubljani«, *Sinteza*, št. 21-22, december 1971, str. 86-87; Arnold Witte, »The Myth of Corporate Art: The Start of the Peter Stuyvesant Collection and its Alignment with Public Arts Policy in the Netherlands, 1950-1960«, *International Journal of Cultural Policy*, let. 27, št. 3, 2021, str. 346-350.

bila v tem, da je predstavila način, kako se je neko podjetje na Zahodu lotilo zbiranja, kupovanja in umeščanja likovnih del v svoje prostore.⁵² Hkrati pa je afirmirala že obstoječe prakse pri nas, ki so se vzpostavile zaradi humanizacije prostora in podružbljanja umetnosti. V zahodnih državah so bili v ospredju investiranja v umetnost vendarle strategije krepitve korporativne blagovne znamke, pa tudi vrednotenje umetniških del kot finančne naložbe.⁵³ Kljub vsemu so takšne prakse tako v Jugoslaviji kot v nekaterih zahodnih državah omogočale in širile dostopnost do umetnosti in umetniških del ter podpirale umetnike in umetnostno infrastrukturo.

Omenjena gostujoča razstava je imela določen vpliv na stroko v Sloveniji. Na eni strani je potrdila že uveljavljene dobre prakse, na drugi pa je bila referenca. Stane Bernik se je skliceval prav nanjo pri razlagi svojega izbora in umeščanja umetnin v tovarni Gorenjska oblačila v Kranju, zgrajeni leta 1973, kjer so bila nekatera dela naročena in izdelana za konkretne prostore,⁵⁴ druga pa kupljena.⁵⁵ Slike je Bernik umestil tudi v proizvodne dvorane. Za merilo izbora je navedel: aktualnost del uveljavljenih avtorjev, preseči klišeje obvladovanja likovne opreme v javnih prostorih in skladnost likovnih del (slik, grafik, kipov) s funkcijo in arhitekturo prostora.⁵⁶ Eden od dveh projektantov tovarne, Ciril Oblak, je povedal, da je zasnoval barvito »dizajnersko fasado« in tudi predvidel likovno opremo prostorov.⁵⁷ (Slike 65–67)

- 52 Inicijativo za nastanek zbirke leta 1960 in umeščanje v tovarniške prostore v majhnem kraju Zevenaar sta dali z vlado povezani (dobrodelni) organizaciji, ki sta na Nizozemskem v petdesetih letih 20. stoletja promovirali umetnost in kulturo med delavstvom. Podjetje je prevzelo pobudo za nadaljnje odkupe in širitev zbirke, za kar je namenilo 1 % tovarniškega sklada za izobraževanje. Witte, 2021 (gl. op. 51), str. 348–350.
- 53 Dosežena vrednost cele zbirke po podatkih iz leta 1999 je bila trikratna vrednost denarja, vložnega v nakupe. Prav tam, str. 348.
- 54 *Aquamobile* Slavka Tihca za vhodno dvorano, *Luimino* Dušana Tršarja na vhodni fasadi in slika Henrika Marchla za halo v drugem nadstropju. Stane Bernik, »Tovarna Gorenjskih oblačil Kranj«, *Sinteza*, št. 33–35, 1975, str. 85–89.
- 55 Prav tam.
- 56 Več o tem v: Tanja Marolt, »Oprema tovarn in podjetij na primeru kranjske tekstilne tovarne Gorenjska oblačila« (seminarska naloga), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2023.
- 57 Ciril Oblak je pripovedoval, da je bila zaradi umeščenosti tovarne v stanovanjsko naselje Zlato polje zahteva investitorja, da je objekt vizualno dopadljiv, ker naj bi služil tudi kot neke vrste kulturni center v naselju. Arhitekt se je zavzemal, da bi bili prostori opremljeni z likovnimi deli. Oblak se spominja, da je direktorja tovarne v nakup del prepričal z argumentom, da bosta tako arhitektura stavbe kakor tudi notranja oprema deležni medijskih objav, kar je pomenilo promocijo podjetja. S tem namenom so povabili Staneta Bernika, da je izbral dela in poskrbel za objave člankov v različnih dnevnih časopisih in revijah. Ciril Oblak je tudi povedal, da je on Berniku predlagal naj izbere tudi dela gorenjskih umetnikov Franca Novinca, Hermana Gvardjančiča, Vinka Tuška in Henrika Marchla. Sugeriral pa naj bi mu tudi pri umeščanju del v prostor. *Ciril Oblak*, komunikacija po e-pošti, gl. op. 45.

65



66





65–67

Skulpturi Dušana Tršarja in Slavka Tihca ter slika Silvestra Komela v stavbi tovarne Gorenjska oblačila v Kranju leta 1975 (arhitekta Ciril Oblak in Fedja Klavora).

Podjetja so dala tudi pobude in financirala nastanek javnih zbirk. Gorenje je leta 1971 naročilo svojemu oblikovalcu Hariju (Haraldu) Draušbaherju in Zoranu Kržišniku zasnovo zbirke slovenske umetnosti 20. stoletja, ki jo je nato podarilo občini Velenje ter tako omogočilo njeno javno dostopnost in strokovno skrb zanjo.⁵⁸ Druga podjetja so podpirala umetnost v urbanem prostoru. Dva od štirih kiparskih simpozijev na prostem (Forma viva) sta bila tesno povezana s podjetji. Na Ravnah na Koroškem je dal pobudo za Forma vivo v jeklu Franc Fale, tedanji župan in pozneje dolgoletni generalni direktor železarne, ki je simpozij ves čas finančno in logistično podpirala.⁵⁹ V Mariboru je pobudo dalo gradbeno podjetje Stavbar, ki je bilo vrsto let praktični

58 Milena Koren Božiček, intervju, opravila Meta Kordiš, 20. 3. 2023; Tanja Jaklič, »Likovne zbirke kot del poslovnega poslanstva: Od spontanih nakupov do premišljenih odločitev: večina je na ogled v poslovnih prostorih«, *Delo*, 5. 5. 2016, <https://old.delo.si/kultura/vizualna-umetnost/likovne-zbirke-kot-poslovnega-poslanstva.html> (dostopano 14. 4. 2023).

59 Marko Košan, »Petdeset let Forma vive na Ravnah na Koroškem (1964–2014)«, v: Marko Košan (ur.), *Forma viva Ravne 1964–2014* (razstavní katalog), Občina Ravne na Koroškem, Ravne na Koroškem, 2015, str. 21–31; France Fale, »Besede Franceta Faleta (1921–2009), 'očeta' Ravenske Forma vive: O pobudah in začetkih«, v: Marko Košan (ur.) *Forma viva Ravne 1964–2014*, Občina Ravne na Koroškem, Ravne na Koroškem, 2015, str. 17–20.

in finančni nosilec tega projekta, pozneje so se mu pridružili še podjetji Gradis in Konstruktor ter občina.⁶⁰ Njim gre zasluga, da je v dveh mestih nastala mednarodna javna zbirka skulptur.

Podjetja so tudi drugače podpirala umetniško produkcijo v svojem okolju. Od finančne podpore in organizacije slikarskih kolonij (npr. Železarna Ravne na Koroškem,⁶¹ Krka,⁶² Ljubljanska banka⁶³) do odkupnih nagrad na različnih umetnostnih prireditvah (npr. Mednarodni grafični bienale,⁶⁴ Ex tempore v Piranu,⁶⁵ Jugoslovanski bienale male plastike, Murska Sobota⁶⁶), s čimer so bogatila svoje zbirke ali nabor poslovnih daril. Hkrati pa je bila to kot oblika sponzorstva tudi promocija podjetja.

V zadnji fazi samoupravnega socializma se je demokratizacija kulture v podjetjih odražala tudi s prirejanjem razstav. Te so organizirala podjetja sama ali v sodelovanju s strokovnjaki in lokalnimi galerijami. Od sredine sedemdesetih let dalje zasledimo vedno več razstav v vhodnih avlah podjetij, predvsem tistih, ki so si zgradila nove poslovne prostore, pa tudi v menzah in redkeje v proizvodnih halah. Nekatera podjetja so prirejala razstave ob posebnih praznikih in obletnicah, druga so zasnovala rednejši program. Kako razširjena je bila ta praksa razstav v podjetjih, priča poročilo Janeza Mesesnela leta 1978 o ljubljanskem likovnem življenju. Ugotavlja, da je zanjo značilna »razdrobljena množičnost«.⁶⁷ Vedno več je bilo razstavišč v

- 60 Marjeta Ciglencečki, »Forma viva Maribor (1967–1986): Delovišče Maribor«, *Acta Historiae Artis Slovenica*, let. 22, št. 2, 2017, str. 113–161. Za firme je bil projekt velik izziv, saj so od umetnikov dobili kompleksne načrte skulptur, ki so jih morali realizirati, pri tem pa so sami raziskovali in iznašli najbolj primerne tehnološke in tehnične rešitve. Marjeta Ciglencečki, *Forma viva Maribor (1967–1986)*, Založba ZRC, Ljubljana, 2017, str. 6.
- 61 France Fale je dal tudi pobudo za ustanovitev Likovnega salona. Vodil ga je France Boštjan, slikar in vodja propagandnega oddelka v železarni. Slednji je organiziral tudi likovne kolonije (1970–1988), na katerih so v tovarni in njeni okolici ustvarjali akademski in samouki umetniki iz Slovenije in Jugoslavije. Karla Oder, *Mati fabrika, mesto in dom*, Slovensko etnološko društvo, Ljubljana 2015, str. 277–278.
- 62 Pelko, 2022 (gl. op. 36), str. 1.
- 63 V NLB Umetniški zbirki je nekaj del, ki so jih odkupile različne podružnice banke na različnih likovnih kolonijah. Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.
- 64 Za ilustracijo navajam seznam odkupnih nagrad 8. mednarodnega grafičnega bienala leta 1969, kjer je dela odkupilo kar 44 podjetij, med njimi npr. Avtotehnika, Autocommerce, Časopis in tiskarna Delo, Elektrotehna, hoteli Lev, Slon in Turist, Iskra, Kreditna banka in hranilnica Ljubljana, Metalka, Petrol, Slovenijales, Slovenijašport, Tehnika, Transturist, Zavarovalnica Sava, Žito. Seznam, ki je nepaginiran in naslovljen 8. *mednarodna grafična razstava*, '69, *Moderna galerija, Ljubljana*, hrani arhiv Mednarodnega grafičnega likovnega centra. Za podatke se zahvaljujem Gregorju Dražilu.
- 65 Finančna podpora Splošne plovbe, ki si je tudi z odkupnimi nagradami gradila zbirko. Žitko, 2022 (gl. op. 31), str. 342.
- 66 Balažic, 1989 (gl. op. 48), str. 5–6.
- 67 Janez Mesesnel, »Ljubljanska likovna kronika«, *Sinteza*, št. 43–44, 1978, str. 127.

podjetjih⁶⁸ in hotelih ter v drugih organizacijskih okvirih.⁶⁹ Razstavnimi programi pa so bili razen redkih izjem neusklajeni in kakovost je zelo nihala, kar kaže, da niso imeli premišljenega programskega koncepta, torej profesionalnega vodenja. Vendar pa hkrati pohvali njihov obstoj kot pomemben del umetnostne infrastrukture.⁷⁰

Likovne razstave v podjetjih so bile le ena od oblik demokratizacije kulture, v katero je spadala tudi humanizacija delovnih prostorov. Izhodišče zanje je bila resolucija *X. kongresa Zveze komunistov Jugoslavije* leta 1974.

»Podružbljanje in demokratizacija kulturnih dejavnosti uvaja med intelektualne ustvarjalce in neposredne proizvajalce aktiven odnos intenzivnega in enakopravnega sodelovanja v skupnih prizadevanjih za razvijanje različnih vidikov kulturnega življenja. [...] Potrebna so večja in bolj organizirana prizadevanja za nenehno kultivirano in humanizirano delovno okolje delavcev, da osvobajamo prostor za povezovanje materialne proizvodnje in kulture, da ustvarjamo nujne pogoje, v katerih bi delovni ljudje bolj kakovostno preživljali svoj prosti čas.«⁷¹

V praksi je šlo za spodbujanje zaposlenih k uživanju kulturnih vsebin in h kulturnemu udejstvovanju in ustvarjanju. Torej, da bi kultura v najširšem smislu kot stopnja civilizacijskega napredka postala sestavni del življenja delavcev.⁷² Leta 1976 sta Zveza komunistov Slovenije (ZKS) in njen tednik *Komunist* zagnala polletno angažirano akcijo *Človek – delo – kultura*. Obsežna akcija je spodbudila številne kulturne dejavnosti, ki so potekale po vsej Sloveniji v organizaciji in ob sodelovanju mobiliziranih političnih, delavskih, družbenih organizacij in kulturnih ter interesnih skupnosti.⁷³ Izdelana so bila programska

68 Krka, Lek, Kompas, Intertrade, Pivovarna Union, Jugobanka, Iskra, Ljubljanska banka, Metalka, Dekorativna, tovarna tkanin itd. Prav tam.

69 Ameriški informativni center, Klinični center, Galerija Borec, Pionirska knjižnica, Dvorane krajevne skupnosti Gradišče, Šiška, Trnovo, Savsko naselje, Krim - Rudnik itd. Prav tam.

70 Prav tam.

71 »Resolucije desetega kongresa Zveze komunistov Jugoslavije«, posebna priloga, *Komunist*, let. 32, št. 22, 3. 6. 1974, str. 17, 19.

72 Beno Zupančič, *Delavci in kultura*, Komunist, 1975.

73 Franček Brglez (ur.), *Človek, delo, kultura: Ocene, analize, razmišljanja in zapiski*, Komunist, Ljubljana, 1977.

Več o dejavnostih glej: Marta Rendla, »Mariborski gospodarski giganti TAM v skrbi za izboljšanje življenjske ravni zaposlenih«, v: Željko Oset, Aleksandra Berberih Slana in Žarko Lazarević (ur.), *Mesto in gospodarstvo: Mariborsko gospodarstvo v 20. stoletju*, Muzej narodne osvoboditve Maribor, Inštitut za novejšo zgodovino, Maribor, Ljubljana, 2010, str. 553–576; Kordiš, 2019 (gl. op. 33), str. 123–126; Oder, 2015 (gl. op. 61), str. 274–297.

navodila, kako naj vsebinsko kulturne prireditve potekajo tudi v podjetjih. Tako od sredine sedemdesetih dalje sledimo bolj sistematični in angažirani praksi organizirane kulturne in ustvarjalne spodbude v podjetjih kot delu skrbi za dvig osebne življenjske ravni in družbenega standarda.⁷⁴ Konkretno v Ljubljanski banki so komisije za kulturo začeli ustanavljati po letu 1976 in so delovale v okviru sindikata ali Zveze socialistične mladine, odvisno od velikosti podružnice.⁷⁵ Zaposlene so obveščali o kulturnih dejavnostih v kraju. Organizirali so abonmaje za gledališče in koncerte, predavanja in pogovore o kulturi, razstave in kulturne prireditve v banki, pa tudi izlete s kulturnim programom, kot so obiski muzejev, spomenikov in prireditev v večjih mestih.⁷⁶ (Slika 68)

Posebej za področje likovne dejavnosti so v banki na začetku leta 1977 ustanovili Likovni svet Ljubljanske banke (LB).⁷⁷ Naloga sveta je bila »stalna likovna vzgoja in izobraževanje bančnih delavcev«.⁷⁸ Poleg organizacije razstav, izdaj razstavnih katalogov in medijskih objav⁷⁹ je svet predlagal likovna dela za odkupe v različne namene, pa tudi potrjeval predloge likovne opreme, ki jih je pripravljala pristojna služba skupaj z zunanjimi sodelavci.⁸⁰

74 Življenjski standard je v Jugoslaviji dosegel najvišji nivo ravno v sedemdesetih letih. Rendla, 2018 (gl. op. 2), str. 340.

75 Program je dosledno sledil predlogom omenjene akcije časopisa ZKS *Komunist Človek – delo – kultura* leta 1976. Več o tem v: »Človek, delo, kultura«, 1976 (gl. op. 73), str. 109; Ida Rebolj, »... ne le enkratna akcija ...!«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1976, str. 1.

76 Nevenka Lukač, »Kronika neke komisije«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1978, str. 17; Tone Gričnik, »Izostrimo si pogled za lepoto«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, maj 1979, str. 9; Brez avtorja, »Foto vesti«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, št. 6-7, 1980, str. 1, 10.; I. D., »Tudi delež kulture«, *Banka in mi: Časopis delovne skupnosti Kreditne banke Maribor*, let. 8, št. 9-10, 1979, str. 14; Gojko Antič, »Uticaj kulture na kulturni život čoveka«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, marec 1978, str. 10. V centrali Ljubljanske banke so ustanovili pevski zbor in Foto-kino sekcijo. V slednjo so se vključili ljubitelji fotografije in amaterskega filma, ki so se izpopolnjevali v znanju fotografije in filmske tehnike. Sodelovali pa so tudi na razstavah, natečajih in prispevali fotografije za bančno glasilo.

77 Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, pravilniki, stroški Lik. sveta, »Pravilnik o delu sveta za likovno dejavnost v Ljubljanski banki«, NLB 4444-105/1978-82, Arhiv NLB.

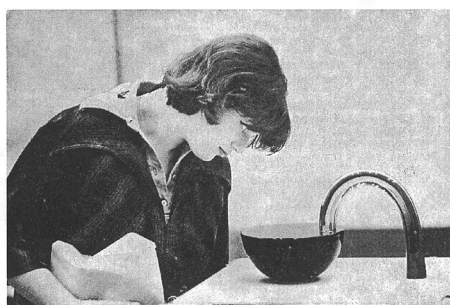
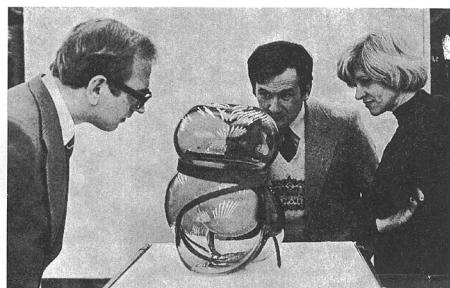
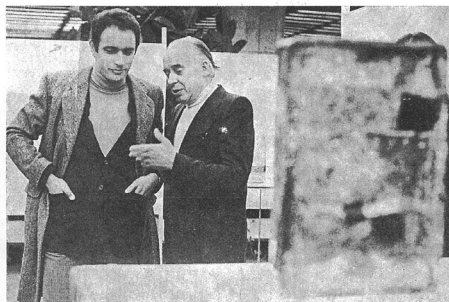
78 Prav tam.

79 Medijske objave so bila naloga predvsem zunanjih članov, ki so bili likovni kritiki. Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Dopis: Zadeva Informacija in odločitev o delu Likovnega sveta Ljubljanske banke – združene banke. 13. 2. 1979«, NLB 4444-104/1978-92, Arhiv NLB.

80 Prav tam.

z razstave oblikovanje v steklu ob 70-letnici lojzeta spacala

Fotografije: Miško Kranjec



Prispevek v *Glasilu Ljubljanske banke* o razstavi *Lojze Spacal: Razstava v počastitev umetnikove 70-letnice* v avli poslovalnice Ljubljanske banke na Trgu republike v Ljubljani leta 1977.

Razvoj Ljubljanske banke in umeščanja likovnih del v poslovne prostore

Problemатiko humanizacije prostora in podružbljanja umetnosti sem predstavila s primeri različnih podjetij in v širšem kontekstu socialistične Slovenije v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja.

Na primeru Ljubljanske banke sledi specifična realizacija teh dveh konceptov. Sprva bom na kratko z razvojem banke prepletla razvoj umeščanja različnih likovnih zvrsti in tehnik v poslovne prostore, ki sovпада z že omenjenimi praksami likovne opreme v drugih podjetjih. Na koncu pa bom izpostavila zadnjo premeno razvoja umeščanja likovne opreme v novozgrajeno stolpnico na Trgu revolucije, kar je tudi jedro članka.

Pravna predhodnica Ljubljanske banke je bila Komunalna banka Ljubljana, ustanovljena leta 1955, ki je svoja vrata odprla v stavbi nekdanje Zadrुžne gospodarske banke na Miklošičevi cesti v Ljubljani. Poslovanje banke se je hitro širilo in gradila je nove prostore za podružnice in tudi za svojo centralo. V novogradnje so umeščali likovna dela in druge dekorativne elemente. Za fasado banke v Domžalah, zgrajene leta 1957, so naročili sgraffito.⁸¹ V interierju stavbe Konzorcija na Šubičevi 2 v Ljubljani, zgrajene leta 1961, so bili v poslovalnici abstraktni mozaiki in nad bančnimi okenci kovani ornamenti in stilizirani zmaji.⁸² Pisarniške prostore so opremili s slikami, na katerih prevladovali krajinski motivi in tihožitja.⁸³ Podobno je bilo v Mestni hranilnici ljubljanski, ki so jo leta 1962 združili s Komunalno banko in novo ustanovo zaradi nove zakonodaje leta 1965 preimenovali v Kreditno banko in hranilnico Ljubljana. V pritličju hranilnice so leta 1961 dozidali prizidek za mladinsko varčevanje. Stene pri vhodu in zidove okoli bančnih okenc so obdali z mozaiki barvite rastlinske in živalske motivike. Za te prostore so tudi namensko kupili slike Ivane Kobilca in Elze Kastl Obereigner.⁸⁴ (Slike 69–70)

81 Arhitekt Marko Šlajmer. Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 1. Dve seriji sgraffitov je naredil Vladimir Lakovič. Prva je nastala leta 1957, druga pa leta 1975, ko so stavbo povišali za nadstropje. Lev Menaše, *Vladimir Lakovič: Retrospektivna razstava* (razstavni katalog), Mestni muzej Ljubljana - Galerija revolucije, Ljubljana 1991, str. 13.

82 Stavbo je zasnoval arhitekt Drago Umek, notranjost pa Marjan Božič, ki je bil vodilni notranji oblikovalec za Komunalno banko vse od njene ustanovitve. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 1–4.

83 Avtorji so Lojze Perko, France Pavlovec, France Slana, Dore Klemenčič - Maj, Evgen Sajovic, Ive Šubic, Peter Adamič, Alojz Kogovšek, Dora Plestenjak, Anton Dremelj, Bruno Vavpotič idr. Njihova dela so kupili med 1958 in 1966. Predvidevati je, da so slike kupovali pri Založbi Borec, saj se na podokvirju nekaterih slik nahaja nalepka založbe s podatki (avtor, naslov, tehnika, material in letnica nastanka). Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.

84 Arhitekt Drago Sevnik. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 1–4. Poleg tega pa so leta 1959 kupili še dela Riharda Jakopiča, Matije Jame, Franca Godca, Alenke Gerlovič, Marjana Dovjaka idr. Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.

V procesu integracij, ki je zajel jugoslovansko bančništvo kot del velike reforme političnega in ekonomskega sistema, se je banka izjemno širila. Že konec šestdesetih let je bila uvrščena med največje v državi in je imela vsega skupaj kar osemindeset poslovnih enot po Sloveniji, Jugoslaviji in v tujini. Stavba na Šubičevi pa je postajala pretesna za vse bolj razvejeno poslovanje. Tako je banka, po delegiranju republiške oblasti, leta 1967 kot investitor in uporabnik prevzela eno od nedokončanih stolpnic na nastajajočem osrednjem ljubljanskem trgu, Trgu revolucije, ki je bila sprva namenjena republiški administraciji.⁸⁵ Stavbni kompleks, ki ga je načrtoval Edvard Ravnikar s sodelavci,⁸⁶ so morali prilagoditi in preurediti za namene bančnega administrativnega aparata z možnostjo nadaljnjega širjenja dejavnosti poslovanja in poslovalnice v pritličju. Maks Vreča, vodja strokovne skupine, ki je vodila investicijo, se spominja, da je bil pri izvedbi prostorov in opremljanju poudarek na funkcionalnosti, bogatejše opremljanje je bilo predvideno le za prostore upravnih organov banke.⁸⁷ Leta 1972 dograjeno pritličje stolpnice je bilo glavni vhod v stavbo in poslovalnico hkrati, zato je bila likvidatura najbolj reprezentančni prostor. V novi stavbi so uporabili veliko tehnoloških novosti in rešitve so postale standardni elementi pri projektiranju drugih bank.⁸⁸ S stolpnico pa se je spremenil tudi način opremljanja prostorov z likovnimi deli v tem, da je banka sodelovala ne le z arhitekti, ki so do tedaj dajali glavne predloge glede likovne opreme, temveč tudi z umetnostnozgodovinsko stroko, z Zoranom Kržišnikom (in Moderno galerijo).⁸⁹

Leta 1968 so Kreditni banki in hranilnici pripojili še republiško investicijsko Splošno gospodarsko banko. Zaradi lažje prepoznavnosti in grajenja močne blagovne znamke so banko leta 1970 preimenovali

- 85 Koncept in programska vsebina Trga revolucije sta se od začetnih izhodišč v šestdesetih letih spreminjala, sama gradnja pa se je raztegnila na dve desetletji (1961–1983). Jurij Jenšterle, »Trg revolucije, Ljubljana: Arhitekti: Edo Ravnikar s sodelavci«, *Sinteza*, št. 30–32, 1974, str. 81; Peter Krečič, »Edvard Ravnikar: Arhitekt, urbanist, oblikovalec, teoretik, univerzitetni profesor in publicist«, v: Asja Krečič (ur.), *Edvard Ravnikar: Arhitekt, urbanist, oblikovalec, teoretik, univerzitetni učitelj, publicist: Umetnostnozgodovinski oris* (razstavni katalog), Arhitekturni muzej, Ljubljana, 1996, str. 31.
- 86 Projektant notranjih prostorov in opreme stolpnice je bil Jože Koželj, prizidka in kleti pa Miloš Bonča. Maks Vreča, »Ljubljanska banka in nova zgradba TR 2« (neobjavljeni zapis spominov), Ljubljana 5. 3. 2020, str. 2; Marta Rendla, Nataša Henig Miščič, Žarko Lazarevič, *73.000 bančnih dni: Zgodovina, izkušnje in spomini*, v: Irena Čuk, Manja Gradišek (ur.), NLB, Ljubljana, 2020, str. 148.
- 87 Vreča, 2020 (gl. op. 86), str. 4.
- 88 Bančniki so zglede za te novosti našli na strokovnih ekskurzijah po tujini. Maks Vreča, intervju, opravila Meta Kordiš, 10. 6. 2022.
- 89 Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo ...«, (glej op. 42).



69-70

Poslovalnica mladinskega varčevanja v Mestni hranilnici ljubljanski na Čopovi ulici v Ljubljani v šestdesetih letih 20. stoletja (arhitekt Drago Sevnik).

v Ljubljansko banko.⁹⁰ Nov sedež banke je istega leta postala stolpnica na Trgu revolucije. Hkrati so izoblikovali še »hišni stil«⁹¹ in celotno grafično podobo,⁹² ki sta tvorila celotno podobo blagovne znamke Ljubljanske banke in sta bila ena od njenih osrednjih identifikacijskih prvin.⁹³

Enoten »hišni stil« je pomagal sooblikovati arhitekt Sergej Pavlin v letih 1970–1974. Pozneje pa so ga nadgrajevali in posodabljali hišni arhitekti banke.⁹⁴ Pavlin si je prizadeval za funkcionalno razporeditev

90 Rendla, Henig Miščič in Lazarevič, 2020 (gl. op. 86), str. 61–65.

91 Besedna zveza »hišni stil« se v internem glasilu banke pojavlja v zvezi z razvojem standardov poenotenja vizualne podobe poslovalnic in poslovnih prostorov. Vpeljal jo je Stane Bedene, vodja Službe za gradnjo, investicijsko vzdrževanje in opremljanje bančnih objektov, ki je skrbela za načrtovanje in izvedbo gradbenih del in uveljavitev enotne opreme ter enotne vizualne podobe. Bedene je o tem pogosto pisal v bančnem glasilu. Zapisal je: »Z uvedbo serijske pisarniške opreme tovarne 'Stol' in z zgraditvijo nekaterih novih večjih likvidatur so bili uveljavljeni pogoji za uveljavitev novih pogledov in prijemov v ureditev bančne notranjščine, ki so pozneje pripeljali do 'hišnega stila' v gradnji in opremljanju bančnega prostora.« O »hišnem stilu« kot delu celotne podobe blagovne znamke govorimo takrat, ko se ne glede na vizualne oznake prepozna, da gre za poslovni prostor Ljubljanske banke. Širitev Ljubljanske banke s priključevanjem drugih bank je namreč prinašala različne slogovne in funkcionalne opreme poslovnih prostorov. Zato so vzpostavili »hišni stil«, ki je vpeljal standarde enotne notranje opreme bančnih interierjev: enotna (serijska) oblika in funkcionalnost notranje opreme in pohištva, enotna organizacija delovnih prostorov, standardi za uporabo določenih materialov in barv, zelenja in likovnih del. Besedno zvezo »hišni stil« je Stane Bedene prvič navedel v narekovajih, potem pa to opustil. Sama uporabljam pri navajanju narekovaje. Besedna zveza »hišni stil« je v bistvu nekoliko arhaični izraz za to, kar danes poimenujemo korporativno oblikovanje in arhitektura in je del korporativne identitete neke blagovne znamke. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 3–4; Rendla, Henig Miščič in Lazarevič, 2020 (gl. op. 86), str. 181–184.

92 Celotno grafično podobo Ljubljanske banke je zasnovala skupina oblikovalcev Judita Skalar, Peter Skalar, Janez Suhadolc in Matjaž Vipotnik leta 1971. Izdelali so tudi priročnik standardov za interno uporabo v banki, ki je določal pravila uporabe celotne grafične podobe. V sedemdesetih letih je omenjena oblikovalska skupina oblikovala tudi nekatere tiskovine, na primer letna poročila, zloženke, letake in plakate. Judita Skalar je oblikovala in postavljala še interno bančno glasilo ter razstave in razstavne kataloge. Peter Skalar, »Pot k celotni grafični podobi Ljubljanske banke«, *Sinteza*, št. 23, 1972, str. 21–24; Brez avtorja, »Celotna podoba kot sredstvo koordinacije in racionalizacije«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, februar 1978, str. 6–7.

Peter Skalar se spominja, da je pri koncipiranju zasnove označevanja banke na stolpnici tesno sodeloval s svojim profesorjem Ravnikarjem. Peter Skalar, »Niz črk kot biser«, v: France Ivanšek (ur.), *Hommage á Edvard Ravnikar 1907–1993*, Samozaložba France in Marta Ivanšek, Ljubljana 1995, str. 354.

93 Marta Rendla, »Blagovna znamka Ljubljanske banke«, *Prispevki za novejšo zgodovino*, let. 62, št. 2, 2022, str. 175–195; Brez avtorja, »Celotna podoba ...«, 1978 (gl. op. 92), str. 6–7.

94 Na primer Vladimir Ortbahe, Boštjan Hafner in Blaž Milošević (pozneje preimenovan v Blaža Rožanca), ki je bil Pavlinov sodelavec. Pomemben pečat »hišnemu stilu« je dal tudi arhitekt Miloš Bonča. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 3–4; Brez avtorja, »Arhitekt Miloš Bonča, letošnji Prešernov nagrajenec: Ljubljanski banki je dal svoj pečat«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, št. 2–3, 1987, str. 16.

prostorov in delovnih mest, ki so jih narekovali tehnologija dela, bančne prakse in potrebe strank.⁹⁵ Stane Bedene, vodja službe za inženiring, ki je bedela nad izvajanjem gradbenih del in opremljanja prostorov, je zapisal, da je bil Pavlin tisti, ki je v kontekstu humanizacije prostora vztrajal pri umeščanju likovnih del v bančne interierje. Umetniško delo je bilo pri njem vedno prisotno »kot sestavni del celotne opreme, vkomponiran v prostor in s prostorom barvno usklajen. Njegovi vztrajnosti gre zasluga, da je že v sedemdesetih letih umetniška oprema našla svoje mesto v interierju Ljubljanske banke.«⁹⁶ Za kakovost in ustrezen izbor likovnih del je poleg arhitektov pri posameznih projektih skrbel tudi Likovni svet Ljubljanske banke.⁹⁷

Stane Bedene se je zavedal zahtevnosti izbire primerne likovne opreme, ki:

»[...] terja dosti več posluha za ubranost prostora. Izbor likovnih del je često izpostavljen kritiki in nerazumevanju, čeprav ga opravijo priznani strokovnjaki. Za uspelo likovno opremljenost prostora je bistveno usklajevanje osnovne arhitektove zamisli s čistimi likovnimi elementi, ko delujejo likovna dela v prostoru skladno in točno v naprej zamišljenem razmerju. Likovna dela so v tem primeru ustvarjena prav za določen ambient na osnovi tvornega sodelovanja med ustvarjalcem in likovnikom. Ustvarjalci interierja v tem primeru iz že pred-loženih del napravijo izbor likovnih del, ki najbolj ustreza obravnavanemu ambientu.«⁹⁸

Nova stavba, novo ime in nova celostna podoba so bili del bančne blagovne znamke, ki so simbolizirali poslovni uspeh banke. Ta je bila že konec sedemdesetih let ena najmočnejših v Jugoslaviji z velikim ugledom v tujini in so jo istovetili z nacionalno banko. Na podlagi nove gospodarske in bančne zakonodaje, ki je usmerjala dogovorno ekonomijo,⁹⁹ se je proces združevanja bank okoli Ljubljanske banke nadaljeval in leta 1978 je nastala Ljubljanska banka

95 Pavlin je zapisal, da je šlo za »kompleksno nalogo, obravnavano istočasno v treh smereh: kot oblikovanje opreme, kot oblikovanje bančne podobe in kot tehnična realizacija vsake adaptacije posebej«. Sergej Pavlin, »Oblikovanje notranjščine«, *Sinteza*, št. 20, 1971, str. 58–60.

96 Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 2.

97 Prav tam.

98 Bedene se je zavedal, da mora ambient ugajati delavcem, saj je njim v prvi vrsti tudi namenjen. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 4.

99 Več glej v: Jože Prinčič, »Dogovorna ekonomija«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga in Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 1101–1104.

– združena banka.¹⁰⁰ To je bil bančni sistem dvajsetih regionalnih temeljnih bank po Sloveniji in Jugoslaviji in združene banke ter številnih predstavništev po svetu.¹⁰¹ Vzporedno s procesom integracije pa je banka priključene poslovne enote obnavljala in gradila nove objekte. Tudi ti so bili – tako kot sedež banke – deležni likovnega opremljanja, kar bo predstavljeno v nadaljevanju.

Zametek zbirke iz umetniških del za likovno opremo stolpnice

»Osnovno pobudo za likovno opremljanje je dala centrala Ljubljanske banke.«¹⁰² Sprva so imeli namen opremiti s slikami uglednih slikarjev le bolj reprezentativne prostore, kot so poslovalnica, sejne sobe in prostori uprave banke. Zato so za pisarno generalnega direktorja kupili sliko Matije Jame *Šentklavž* in Riharda Jakopiča *Pogled iz gozda*. Vendar so se nato odločili opremiti celotno poslopje s sodobnimi umetninami in so že pred dokončanjem stolpnice začeli postopek izbora del.¹⁰³ Z nakupi so začeli leta 1970 in nadaljevali glede na dokončevanje posameznih prostorov v stolpnici in prizidku. Maks Vreča, vodja projekta investicije, se spominja, da so projektanti, tj. Edvard Ravnikar in njegov krog, predlagali umetnike, ki so jim bili blizu. To so bili med drugim Slavko Tihec,¹⁰⁴ Janez Bernik, Andrej Jemec in Gabrijel Stupica. Omenil je, da so »tudi drugi umetniki po svojih kanalih pritiskali in skušali najti priliko za prodajo«. Zato je generalni direktor Niko Kavčič odločil, naj se sodeluje z zunanjimi strokovnjaki. Zoranu Kržišniku so naročili izbor umetniških del in umeščanje v poslovne prostore. Maks Vreča je povedal, da se je ob predložitvi prvega Kržišnikovega seznama na seji Sveta delovne skupnosti Ljubljanske banke, ki je potrjeval izbor in nakup, razvila razprava o likovni opremi in umetnikih s seznama.

100 Pridružile so se Kreditna banka in hranilnica Nova Gorica, Kreditna banka Celje, Gorenjska kreditna banka Kranj in se preoblikovale v podružnice. Leta 1975 se je pripojila Dolenjska banka in hranilnica Novo mesto in leta 1978 še Kreditna banka Maribor in Kreditna banka Koper ter Podravska banka Koprivnica. Rendla, Henig Mišičič in Lazarevič, 2020 (gl. op. 86), str. 66.

101 Na višku moči leta 1989, tik pred preoblikovanjem v delniško družbo, je bančni sistem Ljubljanska banka – združena banka imel mrežo 430 poslovnih enot v Jugoslaviji, 20 predstavništev po svetu in eno v domovini. V Frankfurtu na Majni, Londonu, Parizu in na Dunaju je imela štiri banke v mešani lasti, eno lastno banko LBS Bank v New Yorku in 21 informacijskih pisarn v Evropi za Jugoslovane, zaposlene v tujini. V Jugoslaviji je bila na prvem mestu po skupno zbranih sredstvih prebivalstva. Imela je skoraj 15 tisoč zaposlenih. Bilančna vsota je znašala skoraj osem milijard ameriških dolarjev, kar jo je glede na višino kapitala uvrščalo na 95. mesto v Evropi in na 211. mesto v svetu. Rendla, Henig Mišičič in Lazarevič, 2020 (gl. op. 86), str. 76.

102 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2. Po drugih virih naj bi dali pobudo arhitekti. *Maks Vreča*, intervju (gl. op. 88).

103 Prav tam.

104 Velika Tihčeva plastika *Vezana jedra* je postavljena med Maximarketom in valjastim vhodom v banko.

Predlagali so dopolnitve spiska z avtorji, kot so France Peršin, France Slana, Ive Šubic in Dora Plestenjak. Sicer pa je Vreča pripomnil, da so bili zaposleni najbolj naklonjeni krajinam. Predvsem tisti, ki so prišli iz Kreditne banke Ljubljana na Šubičevi 2, kar je bila večina, in so bili navajeni krajin Lojzeta Perka.¹⁰⁵ Na koncu je Svet potrdil dopolnjeni seznam, ki mu ga je predložila Komisija za izgradnjo nove poslovne stavbe. Na seznamu je bilo 31 slik, 17 malih plastik in 200 grafik¹⁰⁶ s cenami ter kratkimi predstavitvami triintridesetih izbranih umetnikov in umetnic ter njihovih opusov. Večina del je nastala v šestdesetih letih in leta 1970. Nekatera pa segajo tudi v petdeseta leta.¹⁰⁷ Končni izračun nakupa je bil 345.900 din.¹⁰⁸

Žal ni zapisnika z utemeljitvijo izbora avtorjev in avtoric ter likovnih zvrsti in tehnik za stolpnico. Vendar lahko iščemo vzporednice izbora del za banko v predlogu likovne opreme za Cankarjev dom deset let pozneje, kjer sta poleg Lojzeta Gostiše in Mitje Rotovnika v likovni komisiji sodelovala tudi Zoran Kržišnik in Edvard Ravnikar. Komisija je za opremo delovnih prostorov, kabineta in stopnišč v Cankarjevem domu predlagala grafike slovenskih avtorjev »[z]aradi izredne kvalitete in resnične reprezentativnosti, ki ju je dokazala oprema najrazličnejših reprezentativnih prostorov z grafičnimi listi [...]«. ¹⁰⁹ Torej so se oprli na preverjene rešitve. Po drugi strani pa tudi zaradi ekonomskih razlogov in možnosti, ki jih daje tehnika s širokim izborom, »pri čemer lahko spregovore tudi individualne smeri okusa in posebnih nagnjenj«. ¹¹⁰ Poleg tega pa so predlagali

105 Maks Vreča, intervju (gl. op. 88).

106 Pozneje so nekoliko zmanjšali seznam del na 31 slik, 15 kipov in 200 grafik (ročni pripisi na seznamu). »Vse predlagane grafike so izbor najboljših grafik naših umetnikov in ravno tako vse tiskane v izredno nizki tiraži. [...] Okvirjanje izdeluje mizarska delavnica Moderne galerije v Ljubljani.« Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo nove poslovne stavbe ...« (gl. op. 42).

107 Najstarejše delo na seznamu je delo Božidarja Jakca iz leta 1953. Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.

108 Tako kot notranjo opremo so tudi večino likovnih del kupili prek Slovenijalesa (razen del Dore Plestenjak in Franceta Slane, za katera je račun izdala DSLU, in Gabrijela Stupice, za katerega je račun izdala Moderna galerija v Ljubljani), saj takrat banka še ni imela oddelka za nabavo in inženiring, ki bi lahko vodila tako veliko investicijo. Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo ...« (gl. op. 42).

Za ilustracijo vsote nakupa umetniških del: leta 1968 je bilo treba za 10 kg krompirja odšteti 9,8 din, za kar je bilo treba delati 1,5 ure pri povprečni mesečni plači. Ta cena krompirja je znašala 1 % povprečne mesečne plače. Podatke je pripravil Inštitut za strateške raziskave leta 2021 za stalno razstavo Bankariuma - Muzeja bančništva Slovenije.

109 Cankarjev dom, Ljubljana (1976–2014), »Priloga Operativni štab odbora udeleženec družbenega dogovora o izgradnji in financiranju Kulturnega doma Ivan Cankar razpisuje 19. januar 1979, p. 2«, SI ZAL LJU/249/1, Zgodovinski arhiv Ljubljana. Za vir se zahvaljujem Martini Malešič.

110 Prav tam.

še vidne predstavnike samorastniškega slikarstva na Slovenskem in manjše plastike.¹¹¹

Izbrana dela za stolpnico pomenijo zasnovo bančne umetniške zbirke, ki predstavlja neke vrste pregled uveljavljene slovenske likovne umetnosti šestdesetih let 20. stoletja ali, kot je zapisal Stane Bedene, direktor Oddelka za inženiring: »Dovolj objektivni pregled stanja v slovenski likovni umetnosti okoli 70. let.«¹¹² Na seznamu so bile štiri avtorice in devetindvajset avtorjev.¹¹³ Ni nezanemarljivo, da so na seznamu vsi avtorji in avtorice, ki so tvorili Grupo 69 ali pa so pozneje z njo sodelovali.¹¹⁴ Ti in tudi drugi na seznamu, ki jih niso predlagali predstavniki banke, so spadali v t. i. »Kržišnikov krog«. To so bili tudi že uveljavljeni umetniki in njihov uspeh je šel z roko v roki s Kržišnikovo vlogo menedžerja za te umetnike.¹¹⁵

Okvirne usmeritve za opremljanje stolpnice z umetniškimi deli so izhajale iz arhitekturne zasnove prostorov in njihove namembnosti. Maks Vreča, bančnik in vodja projekta gradnje in opremljanja stolpnice, se spominja, da sten ni bilo veliko, saj je bila večina delovnih mest

111 Prav tam.

112 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

113 Janez Bernik (4 slike, 1 tapiserija, 14 grafik), Janez Boljka (3 kipi, 5 grafik), Bogdan Borčič (5 grafik), Jože Ciuha (3 slike), Peter Černe (3 kipi), Riko Debenjak (15 grafik), Dževad Hozo (15 grafik), Jože Horvat – Jaki (2 slike, 9 grafik), Božidar Jakac (9 grafik), Andrej Jemec (4 slike, 1 tapiserija, 15 grafik), Kiar Bogdan Meško (13 grafik), Zdenko Kalin (3 kipi), Dore Klemenčič – Maj (2 grafiki), Metka Krašovec (2 grafiki), Lojze Logar (3 grafike), Vladimir Makuc (15 grafik), Adriana Maraž (14 grafik), France Mihelič (14 grafik), France Peršin (2 slike), Jože Peternej (1 slika), Marjan Pogačnik (14 grafik), Marij Pregelj (10 grafik), Anton Repnik (2 slike), France Rotar (2 kipa), France Slana (2 slike), Dora Plestenjak (1 slika), Tinca Stegovec (5 grafik), Gabrijel Stupica (1 slika, 1 tapiserija), Gorazd Šefran (2 grafiki), Ive Šubic (3 slike), Marko Šuštaršič (2 slike), Drago Tršar (4 kipi) in Karel Zelenko (10 grafik). Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo ...« (gl. op. 42); Mojca Štuhec, »Inventarna knjiga likovnih del, ki so sestavni del namensko načrtovane likovne opreme stolpnice Trg republike 2« (neobjavljeni dokument), Moderna galerija, Ljubljana, 2014/2015.

114 Ustanovni člani so bili Janez Bernik, Jože Ciuha, Riko Debenjak, Andrej Jemec, Kiar Meško, Adriana Maraž, France Rotar, Gabrijel Stupica, Marko Šuštaršič, Slavko Tihec, Drago Tršar in Dževad Hozo. Metka Krašovec in Gorazd Šefran sta z njimi razstavljala leta 1976. Deklarativni namen skupine je bila potreba po skupnem občasnem razstavljanju, kjer so predstavljali rezultate svojega dela, se srečevali z drugimi umetniki in strokovnjaki. Tako so utrjevali svoj položaj v svetu umetnosti. Želeli pa so si tudi »tesno povezovanje z gospodarstvom, z vsakršno proizvodno dejavnostjo«. Jadranka Ljubičič, »Grupa 69«, v: Nadja Zgonik (ur.), *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: Pojmi, gibanja, skupine, težnje*, Študentska založba in Inštitut ALUO, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana, 2009, str. 80–82; Gregor Dražil, »Menedžer da sem? Sem.«: *Zoran Kržišnik in začetki prodiranja slovenske moderne umetnosti na zahodno likovno prizorišče*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2020, str. 55; Brez avtorja, »Prisotnosti '76«, *Grupa 69* (razstavniki katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1976, b. p.

115 Dražil, 2020 (gl. op. 114), str. 55.

umeščenih v dvoranske prostore, ker je bila stolpnica zamišljena kot industrijska verzija banke, kot industrijska hala. Zunanje stene stavbe so velike steklene površine, notranje pa surov beton. Maks Vreča je opremljanje prostorov z likovnimi deli glede na prostorske danosti komentiral, »da je bilo slik in grafik v stolpnici relativno malo«.116 Povedal je, da je razporeditev po prostorih naredil Kržišnik z njegovo pomočjo. Pri razporeditvi sta upoštevala, kateri ljudje so v pisarnah in kaj bi ustrezalo njihovem okusu. Po postavitvi del v prostore je bilo med zaposlenimi še nekaj razprave in pogovorov. Nekaj slik in grafik so zamenjali, a osnovna struktura je ostala.117 Poleg razporeditev umetniških del po stavbi je bila pomembna tudi primerna prezentacija umetnin, ki jo zagotavlja predvsem naravna svetloba in osvetlitev, ki je bila ponekod pomanjkljiva.118

Za velike betonske stene v poslovalnici so naročili izdelavo treh velikih tapiserij. Andrej Jemec se spominja, da ko je šla gradnja poslovavnice h koncu, ga je Edvard Ravnikar povabil skupaj z Zoranom Kržišnikom, Janezom Bernikom in Gabrijelom Stupico na sestanek, da bi se pogovorili o tapiserijah. Vsak slikar je za svojo tapiserijo dobil določeno steno in mere. Eden od razlogov za naročilo velikih formatov in v tehniki tapiserije naj bi bil tudi ta, da so dela zakrila nekatere instalacije, ki so bile gradbene napake, saj so se videli odprti kanali, je povedal Jemec.119 Njegova tapiserija *Velika kompozicija* predstavlja tipično avtorjevo abstrakcijo krivulj, lokov in zank izrazitih barv.120 Gabrijel Stupica je za tapiserijo naredil eno od variacij svojega značnega motiva ateljeja.121 Janez Bernik pa je zasnoval novo slikarsko tipografsko kompozicijo iz številčk z jabolkom v sredini, imenovano 71.122 Velike tapiserije so bile obešene leta 1972 in so tvorile središče

116 Maks Vreča, intervju (gl. op. 88).

117 Prav tam.

118 Stane Bedene, vodja inženiringa v banki, je zapisal, da je bila »[...] funkcija grafičnih listov in slik v ostalih delovnih prostorih centrale izredno aktivna, večini malih plastik v etažah pa je manjkala primerna osvetlitev, s čemer je okrnjena njihova vrednost male plastike«. Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

119 Andrej Jemec, intervju, opravila Meta Kordiš, 19. 5. 2022.

120 Predlogo slike za tapiserijo v razmerju 1 : 1 je delal na papir v kleti Moderne galerije. Tkana je bila v Dekorativni v Ljubljani, kjer je avtor sodeloval pri nastajanju, predvsem pri mešanju barv, ki so v njegovem delu ključne. Prav tam.

121 Andrej Jemec je povedal, da je Stupici ob odhodu s sestanka z Ravnikarjem sam predlagal sliko *Atelje*, ki naj bi tedaj visela v Moderni galeriji. Andrej Jemec, intervju (gl. op. 119). Ljubljanska banka je sliko *Atelje* res kupila od Moderne galerije za opremo novih prostorov. Tapiserija ima podobna likovna, barvna in kompozicijska izhodišča. »Kompozicija predstavlja svetlo modro notranjost slikarske delavnice s slikami, risbami, stojalom, zrcalom in podobnim,« je za rubriko »Umetnost v hiši« povedal Gabrijel Stupica. Ida Rebolj, »Umetnost v naši hiši: Slikar Gabrijel Stupica«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, oktober 1972, str. 8.

122 Podobne motive jabolka in številčk imajo tudi odkupljene grafike za likovno opremo banke. Obe tapiseriji sta bili tkani v Ateljeju 61 v Novem Sadu.



71–73

Poslovalnica Ljubljanske banke na Trgu republike v Ljubljani v osemdesetih letih 20. stoletja (arhitekt Edvard Ravnikar).



poslovalnice.¹²³ Pomembno mesto v vhodni avli pa je imel še dopasni kip Josipa Broza – Tita kiparja Borisa Kalina. (Slike 71–73)

Možne razloge, zakaj so se odločili ravno za tehniko tapiserije, bi bilo ravno tako mogoče iskati v že omenjenem argumentiranju likovne opreme Cankarjevega doma. Likovna komisija je predlagala ravno tapiserije za velike stene dvorane v prvem preddverju. Kot prednosti te tehnike so navedli: »a) izrazito se prilagaja tipu arhitekture; b) to je tehnika, ki v zadnjih letih osvaja svet; c) bi otoplila in požlahtnila prostor; d) imamo izrazito kvalitetne, svetovno znane kantoniste – ustvarjalce idejnih projektov tapiserij; e) in tehnično bazo za izvedbo (Dekorativna, Ljubljana in Atelje 61, Novi Sad)«. ¹²⁴

V dveh letih se je zaključil projekt opreme celotne hiše s slikami, grafikami, malo plastiko in tapiserijami. V bančnem glasilu so že v času trajanja projekta obveščali in ozaveščali zaposlene o pomenu opremljanja delovnih prostorov z likovno umetnostjo, predstavljali avtorje in razlagali njihova umetniška dela, ki so krasila stolpnico. Kratki članki so bili objavljeni v rubriki »Umetnost v naši hiši«. ¹²⁵ V uvodniku prve rubrike so zapisali in predstavili:

»[...] dokaj obširno zbirko del naših upodablajočih umetnikov. [...] Tako bomo pripomogli približati likovno umetnost širši javnosti. Ker pa bi radi pripomogli tudi k razumevanju odkupljenih del ter vas hkrati vsaj z nekaj podatki seznanili z njihovimi ustvarjalci, smo se odločili objavljati kratke komentarje samih avtorjev o njihovih delih.« ¹²⁶

Zoran Kržišnik je ob zaključku projekta za glasilo prispeval poseben članek, v katerem je predstavil izbor del in pomen opreme prostorov z umetniškimi deli ter pobudo banke za tak projekt.

»Zgradba sama nesporno pomeni enega najbolj komunikativnih javnih prostorov; ustvariti pravo ravnovesje med zunanjsčino in

123 Polovica zneska za posamezno tapiserijo je šla za avtorski honorar, druga polovica pa za stroške izdelave. Janez Bernik in Andrej Jemec sta dobila 58.960 din za tapiseriji velikosti 325 x 644 cm in 310 x 656 cm, Gabrijel Stupica pa 15.406 din za tapiserijo velikosti 283 x 415 cm. Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo ...« (gl. op. 42).

124 Cankarjev dom, Ljubljana (1976–2014), »Priloga Operativni štab ...« (gl. op. 109).

125 Objavili so fotografijo avtorja in likovnega dela po umetnikovem izboru, ki ni bila nujno iz bančne zbirke. Rubrika je izhajala od marca 1971 do maja 1974. Prvi dve leti so bile objave redne, nato pa vse bolj redke. Predstavljeni so bili (po vrstnem redu): Jože Horvat – Jaki, Stane Gregar, Andrej Jemec, Janez Bernik, France Slana, Riko Debenjak, Adriana Maraž, France Mihelič, Marjan Pogačnik, Božidar Jakac, Metka Krašovec, Gabrijel Stupica, Zdenko Kalin, Slavko Tihec, Vladimir Makuc.

126 Ida Rebolj, »Umetnost v naši hiši: J. Horvat – Jaki in njegov 'demon'«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, 25. 3. 1971, str. 8.

notranjostjo, notranjo opremo in umetninami je zato dvakrat važno: z vidika same zgradbe in njene namembnosti in pa z vidika umetnin in njihovega samostojnega življenja. Jasna je želja, da ustvarimo predvsem skladno enoto, v kateri naj dobi umetnost v – dimenzijam sodobnega poslovnega življenja ustreznem, za naše razmere novem – prostoru ustrezno mesto; in jasno je, da želimo hkrati videti primer uspešnega in skladnega sodelovanja med projektantom in likovnim ustvarjalcem. [...] Morda je odveč govoriti o umetniški vrednosti odkupljenih, predstavljanih del: nedvomno pomenijo izrazite dosežke slovenske likovne umetnosti in likovnih izrazil vseh smeri in zato niso samo umetniški trenutek naše ustvarjalne razbohotenosti, temveč zajemajo tudi njeno širšo časovno dimenzijo in dajejo obiskovalcu sugestivni vpogled vanjo, lastniku pa pečat jasno in zavestno opredeljenega naročnika, ki gre trdno in prepričano v korak z današnjim, več z jutrišnjim dnem. [...] gre tudi za nesporno dejstvo, da je kakor v širšem svetu tudi v Sloveniji sodobni poslovni svet zainteresiran za umetniške dosežke in gleda v njih primerke svoje poslovnosti – investicije. [...] Še prav posebno pomemben je ta vidik danes, ko poskušamo s številkami z realnimi ekonomskimi merili oceniti skoraj vse, kar je izmerljivo. Pomislek, da bi ravno pri umetnosti pomenilo takšno obravnavanje njeno razvrednotenje, je nesmisel. Nasprotno! [...] Prav s te strani je Ljubljanska banka napravila odločilen in – prepričani smo – tudi simboličen korak v smeri zavestnega poslovnega obravnavanja dela nacionalnega bogastva, ki je žal na splošno naši sredini še vse preveč tuj in 'nerentabilen'.¹²⁷

Likovna oprema poslovnih prostorov in poslovalnic Ljubljanske banke na drugih lokacijah

Oprema poslovnih prostorov z umetniškimi deli je postala kot del »hišnega stila« pogosta, vendar ne nujno tudi povsod obvezni standard.¹²⁸ Zgled dobre prakse izbora in umeščanja umetnin v arhitekturo je bila stolpnica. Žal pa temu primeru ni sledila likovna oprema stavbe Podružnice Ljubljana v neposredni bližini, ki je bila zgrajena leta 1974 kot del urbanističnega kompleksa Trga revolucije.¹²⁹ Bedene,

127 Kržišnik, 1972 (gl. op. 42), str. 1, 8.

128 Stane Bedene, ki si je prizadeval, da bi umeščanje likovnih del v poslovnih prostorih postal standard, je na treh primerih dobrih arhitekturnih rešitev interierja, v katerem se izraža »hišni stil« Ljubljanske banke, pogrešal, da direktni investitorji niso pokazali interesa za likovno opremo. Primer: Vrhnika (arhitekt Blaž Milošević, pozneje Rožanc), Ljutomer (arhitekt Vladimir Orthaber), Zagreb, Ulica Rade Končara (arhitekt Boštjan Hafner). Stane Bedene, »Trije avtorji – tri nove ekspoziture Ljubljanske banke«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, september 1977, str. 12.

129 Novozgrajeni prizidek starejšim stavbam na ulici Josipine Turnograjske.



Poslovalnica Ljubljanske banke na Vodnikovovi ulici v Celju leta 1973 (arhitekt Miloš Bonča in slikar Drago Hrvacki).

vodja inženiringa, je zapisal: »[...] [k]er arhitekt kot neposredni ustvarjalec ni sodeloval pri opreми, je prišlo do prevelike koncentracije enakovrstnih del enega samega avtorja [...] Andreja Ajdiča«. ¹³⁰

Vzorčni primer plodnega sodelovanja med arhitektom in slikarjem pri opreми bančnega interierja je obnova poslovalnice celjske podružnice leta 1973. Notranjost je zasnoval Miloš Bonča, slikar Drago Hrvacki pa je v svojem slogu abstraktnega geometričnega strukturiranja barvnih ploskev obdelal emajlirane kovinske zaslone na bančnih pultih. Na stene za pulti in ob njih pa je umestil svoje grafike in slike. ¹³¹ (Slika 74) Vzorno je bilo tudi sodelovanje med umetnikoma Zvestom Apollonijem in Dragom Hrvackim ter hišnim arhitektom Blažem Miloševićem pri oblikovanju barvnih ploskev pri opreми poslovalnice na Bratovševi ploščadi v Ljubljani istega leta. ¹³²

V večini primerov opremljanja poslovalnic in drugih poslovnih prostorov je šlo za bolj ali manj posrečeno umeščanje likovnih del v

130 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 3.

131 Miloš Bonča, »Oblikovanje notranjščine«, *Sinteza*, št. 30–32, 1974, str. 97–98.

Miloš Bonča je za bančno glasilo povedal, da »barve sledijo tektonskim strukturam materialov in psihološkim potrebam delavcev in obiskovalcev«. Brez avtorja, »Običajni bančni pulti so izgubili nekdanjo togost«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, september 1973, str. 8.

132 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2; Bedene, 1977 (gl. op. 128), str. 12.

nove stavbe, kjer so ponekod bolj, drugod manj tesno in usklajeno sodelovali arhitekti, slikarji in kiparji. V novi bančni stavbi v Novi Gorici, zgrajeni leta 1975, so okoli stopnišča namestili plastične strukture geometrične abstrakcije Danila Jejčiča.¹³³ Stene, ki so ostale gole, so leta 1979 opremili z izbranimi otroškimi deli 8. mednarodnega slikarskega ex-tempora osnovnošolcev v organizaciji solkanske osnovne šole.¹³⁴ V novo škofjeloško poslovalnico so umestili »zastekljene barvne risbe avtorjev mlajše generacije, ki v kraju in okolici živijo in delujejo [...] (Boris Jesih, Franc Novinc, Berko in Pavle Florjančič)«. ¹³⁵ Pozneje so v poslovalnico umestili še kip Franca Rotarja *Razrezana krogla*. Konec leta 1975 so v kranjskem starem mestnem jedru za novo poslovno enoto obnovili že dokaj dotrajano poznosrednjeveško hišo.¹³⁶ V bančnem glasilu so zapisali, da so »del obnovljenih prostorov namenili za družbene in kulturne potrebe, kakor so na primer stalne razstave likovnih umetnikov in podobno«. ¹³⁷ V idrijski enoti banke, odprte leta 1977, je arhitekt Tomaž Vuga k sodelovanju oblikovanja likovne opreme povabil primorske umetnike. Pred banko je Jože Spacal izdelal večbarvni mozaik, ki je postal »vodilno likovno opozorilo v Idriji«. ¹³⁸ V notranjih prostorih je bila plastika Negovana Nemca. Vrata sejne sobe je oblikoval slikar Rudi Pergar z reminiscenco na kraški *porton*. Steno na stopnišču je s plastičnimi elementi obdelal slikar Danilo Jejčič. Slikar Nedeljko Pečanac pa je naredil osrednjo dekoracijo nad bančnimi pulti.¹³⁹ V začetku leta 1979 je bila v Krškem dograjena poslovna stavba, ki so si jo delile banka, Zavarovalnica Triglav in pošta. V novem središču mesta jo je ob spomeniku Matije Gubca projektiral Miloš Bonča. Tudi to poslovno enoto so opremili z likovnimi deli. Vendar so odkupili le dela Nikole Omerse in Franceta Slane. Večina umetnin, na primer Toneta Kralja in Petra Lubarde, je bilo izposojenih iz Galerije Božidarja Jakca v Kostanjevici na Krki. Božidar Jakac pa je banki poklonil eno svojih novejših del.¹⁴⁰

133 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

134 Sprva so nekateri udeleženci v poslovnih prostorih slikali, nato pa so dela tudi razstavili. Marjeta Harej, »Banka odprla vrata mladim slikarskim talentom«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, junij 1979, str. 18.

135 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 3.

136 Hišni arhitekt Vladimir Orthaber je srednjeveško stavbo v zasnovi interierja poenotil v sodobno poslovalnico z oddelkom za mladinsko varčevanje. Gotsko kuhinjo so restavrirali sledeč spomeniškovarstvenim usmeritvam, prav tako so obnovili fasado. Stane Bedene, »Uspela rešitev interierja v Kranju«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1976, str. 9.

137 Brez avtorja, »Foto vesti«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, december 1975, str. 11.

138 Brez avtorja, »Zanimiva likovna oprema«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1978, str. 9.

139 Prav tam.

140 Brez avtorja, »Ohranjena celotna podoba banke«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, marec 1979, str. 6.

75



76



75-76

Poslovalnica Ljubljanske banke v poslovni stavbi Zagrepčanka v Zagrebu leta 1976 (arhitekta Slavko Jelinek in Berislav Vinković z umetniškimi deli Eda Murtića in Raula Goldonija).

»Hišnemu stilu« in standardom opremljanja interierja ter označevanja so v Ljubljanski banki sledili tudi v novih poslovnih enotah v drugih jugoslovanskih republikah. Zagrebška podružnica je dobila nove poslovne prostore leta 1975 v nižji stavbi ob triindvajsetnadstropni poslovni stolpnici Zagrepčanki.¹⁴¹ Tu so bile namensko za prostor poslovalnice izdelane umetnine hrvaških avtorjev. Edo Murtić je izdelal veliko tapiserijo, Raul Goldoni pa svetle amorfne plastične tvorbe na stenah pritličja, ki se po mnenju vodje inženiringa Bedeneta niso najbolje skladale s strukturo in barvitostjo naravnih kamnitih oblog.¹⁴² (Sliki 75-76) Prostor je bil opremljen še z izborom slik, grafik in risb devetih slovenskih umetnikov, ki so bile razporejene na barvno nevtralne stene.¹⁴³

V novi podružnici v Titogradu (danes Podgorica) so v interier, ki ga je zasnoval hišni arhitekt Vladimir Orthaber z zelo umirjenimi barvami, umestili dela »v slovenskem kulturnem prostoru delujočih črnogorskih avtorjev, kiparja M. Vukovića in slikarja R. Pušeljaka«¹⁴⁴ ter grafike Jožeta Spacala. V Skopju so prostore obogatili z deli Zvesta Apollonija in Franca Novinca.¹⁴⁵ V središču Prištine so v del novozgrajenega poslovnega objekta, katerega interier je zasnoval arhitekt Orthaber, umestili izbor del sedmih slovenskih umetnikov, Jožeta Ciuhe, Andreja Jemca, Metke Krašovec, Franca Slane, Adriane Maraž, Jožeta Spacala in Jožeta Horvata - Jakija, ki je zasnoval tapiserijo.¹⁴⁶ Februarja 1981 so v novoustanovljenem predstavništvu Ljubljanske banke v Zürichu na lastno pobudo opremili poslovne prostore s slikami Zvesta Apollonia in Silvestra Komela, kar je bila hkrati tudi razstava.¹⁴⁷

Gospodarske in politične reforme konec sedemdesetih let so na novo določale organizacijske vzorce in medsebojne odnose med centralo, podružnicami in poslovalnicami, ki so dobile več avtonomije. To je povzročilo več samovolje pri likovni opreми poslovalnic v osemdesetih letih brez upoštevanja mnenj in nasvetov Likovnega sveta, kar je vplivalo na kakovost izbora del in avtorjev. Vendar pa je veljalo, da so v skoraj vseh poslovnih enotah po Jugoslaviji in tujini umeščali dela slovenskih umetnikov, saj so menili, da mora banka »z odpiranjem svojih poslovnih enot v drugih kulturnih prostorih ponuditi obiskovalcem delček slovenske kulturne ustvarjalnosti«.¹⁴⁸

141 Tedaj s štirindevetdeset metri najvišja stavba v Jugoslaviji. Dragan Mustapić, »Do kvalitetnijih usluga i još većeg ugleda«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, junij 1975, str. 7.

142 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

143 Prav tam.

144 Prav tam.

145 Prav tam.

146 Stane Bedene, »Likovna oprema slovenskih avtorjev«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, marec 1977, str. 6.

147 Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Pavel Šavli, Zadeva sodelovanje umetnosti in banke v tujini«, NLB 4444-104/1978-92, Arhiv NLB.

148 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

Ljubljanska banka je v sedemdesetih letih naročila in odkupila veliko likovnih del po vsej Sloveniji in jih namenila notranji opremi za humanizacijo poslovnih prostorov. Hkrati pa je banka odigrala tudi širšo družbeno vlogo: postala je mecen slovenske likovne umetnosti in se je »odprla« kot razstavišče posebne vrste za številne slovenske umetnike in za tisti del občanov [...], ki ne zaidejo v profesionalne galerije pa se tako nepričakovano srečujejo z likovno in bivalno kulturo v najširšem smislu,« je zapisal Stane Bedene.¹⁴⁹

Sklep

Socialistična Jugoslavija je namenila umetnosti idealizirano transformativno družbeno vlogo. Vendar je proces uveljavljanja te vloge ostal nekje na pol poti v kontekstu podružbljanja kulture in humanizacije prostorov. Hkrati sta namreč ta dva koncepta omogočila tudi poblagovljenje umetnosti po meščanskem vzoru, saj je profesionalna likovna sfera gojila buržoazni koncept umetnosti in bila zavezana zahodni (visoki) umetnosti in njenim pravilom.

Ljubljanska banka je s svojo razvejeno mrežo poslovalnic, agencij in zastopništev po Sloveniji, Jugoslaviji in svetu popularizirala in širila dostopnost in zavest o sočasni, predvsem slovenski likovni umetnosti, kot so jo kanonizirali tedaj uveljavljeni strokovnjaki, ki so sodelovali z banko. Z odkupi in naročili del ter pozneje še z razstavno dejavnostjo in publiciranjem v internem časopisu in razstavnih katalogih je banka prispevala svoj delež k humanizaciji prostorov in demokratizaciji umetnosti, pa tudi k njenemu trženju. Likovna oprema poslovnih prostorov kot pomemben element »hišnega stila« je bila del celostne podobe banke. Tako je banka po eni strani instrumentalizirala umetnost za strateško naložbo v blagovno znamko, po drugi strani pa je vlaganje v umetnost razumela kot vlaganje v ljudi, v dostopnost umetnosti in v dobro počutje zaposlenih na delovnem mestu, strank v poslovalnicah, in v umetnike. Drži, univerzalna socialistična podjetja so imela pomembno vlogo pri vzpostavljanju mreže kulturne infrastrukture, pri promociji, ozaveščanju in demokratizaciji umetnosti ter samem vključevanju svojih zaposlenih in lokalnega okolja v ustvarjanje in uživanje v umetnostnih vsebinah. Vendar se je v praksi izkazalo, da je kljub različnim razvejenim angažmajem potrošnja, predvsem sočasne likovne umetnosti, do določene mere ostajala odvisna od posameznikove individualne kultivacije okusa in znanja, ki ju je med drugim generiral njegov družbeni (razredni) položaj.