

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za sociologiju/ Odsjek za povijest umjetnosti
Ivana Lučića 3

DIPLOMSKI RAD - interdisciplinarni

Društvena uloga dizajna i primijenjenih umjetnosti na primjeru izložbene
manifestacije *Zagrebački salon* od 1960-ih do 1990-ih godina

BARTOL FABIJANIĆ

Mentori: prof. dr.sc. Branka Galić (Odsjek za sociologiju)
prof. dr. sc. Jasna Galjer (Odsjek za povijest umjetnosti)

Zagreb, akademska godina 2015./2016.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za sociologiju (znanstveni smjer) /

Odsjek za povijest umjetnosti (istraživački smjer)

Diplomski studij - dvopredmetni

Diplomski rad - interdisciplinarni

DRUŠTVENA ULOGA DIZAJNA I PRIMIJENJENIH UMJETNOSTI NA PRIMJERU IZLOŽBENE MANIFESTACIJE ZAGREBAČKI SALON OD 1960-IH DO 1990-IH GODINA

Bartol Fabijanić

Društvena uloga dizajna i primijenjene umjetnosti u radu prati se najprije kroz pregled društveno-političke situacije u Jugoslaviji (Hrvatskoj) neposredno nakon 2. svjetskog rata, zatim kroz prikaz situacije na kulturno-umjetničkoj sceni putem stanja na području likovne kritike (kontekstualiziraju se avangardna shvaćanja i tendencije u domaćoj kulturi i umjetnosti, s kontinuitetom još iz međuratnog razdoblja), da bi se prije same analize izložbene manifestacije *Zagrebački salon*; u razdoblju od 1960-ih do 1990-ih godina, spomenuo i razvoj domaćeg dizajna i primijenjene umjetnosti (njihova institucionalizacija i promocija). Za uvod u samu glavnu temu rada- *Zagrebački salon*, izabrane su najrelevantnije teme koje dovode i do organiziranja jedne ovakve značajne kulturne manifestacije; čiji kontinuitet postojanja pratimo sve do trenutka pisanja ovog rada. Dodatni izvor za dobivanje slike o situaciji na područjima domaćeg dizajna i primijenjenih umjetnosti, u razdoblju na koje smo se u ovome radu ograničili, predstavljala je i suvremena periodika, tj. stručne novine i časopisi.

Rad je pohranjen u: Knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 92 stranice, 37 ilustracija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: društvena uloga dizajna i primijenjenih umjetnosti, institucionalizacija i promocija domaćeg dizajna i primijenjenih umjetnosti, izložbe *Prvog* i *Drugog zagrebačkog trijenala*, izložbena manifestacija *Zagrebački salon*, domaća likovna kritika

Mentori: prof. dr. sc. Branka Galić i prof. dr. sc. Jasna Galjer

Ocjenjivači: doc. dr. sc. Jasmina Božić

Datum prijave rada: 13. siječnja 2016.

Datum predaje rada: 01. ožujka 2016.

Datum obrane: 04. ožujka 2016.

Ocjena: _____

SADRŽAJ

1. UVOD	6
1.1. Skica društveno-političke situacije u Europi neposredno nakon 2. svjetskog rata	7
1.2. Hrvatsko društvo i političko-ekonomska situacija u kontekstu Jugoslavije u razdoblju neposredno nakon 2. svjetskog rata.....	9
1.2.1. Razvoj socijalističkog društva.....	9
1.2.2. Nove društveno-ekonomske prilike u Jugoslaviji nakon 2. svjetskog rata	11
1.2.3. Promjene na području kulture i umjetnosti	12
2. LIKOVNA KRITIKA PEDESETIH GODINA U HRVATSKOJ	13
2.1. Stanje na području likovne kritike na početku pedesetih godina u Hrvatskoj..	13
2.2. Likovna kritika pedesetih u kontekstu „sukoba na ljevici“	14
2.3. Nove polemike na području domaće likovne kritike: rasprava Gamulin-Hegedušić	17
2.4. Početak ideoloških popuštanja.....	18
3. POJAVA APSTRAKCIJE I SINTEZE UMJETNOSTI U KONTEKSTU NOVIH POGLEDA NA DRUŠTVENU ULOGU UMJETNOSTI U POSLIJERATNOM RAZDOBLJU	19
3.1. Pojava apstrakcije u kontekstu domaćih umjetničkih izložbi.....	19
3.2. Grupa EXAT 51 i njezino djelovanje u kontekstu novih poslijeratnih shvaćanja na području domaće likovne umjetnosti	21
3.2.1. EXAT 51 i „rođenje hrvatske suvremene umjetnosti“.....	21
3.2.2. EXAT 51 i kontinuitet avangardnih promišljanja uloge umjetnosti u društvu	22
3.2.3. EXAT 51 do zajedničke izložbe 1953. godine: međunarodne izložbe i suradnja	23
3.2.4. Manifest grupe EXAT 51	25
3.2.5. Zajednička izložba grupe EXAT 51 i njezin odjek u javnosti	26
3.2.6. Kontekstualizacija pojmova apstrakcije i sinteze umjetnosti iz programa grupe EXAT 51 na primjeru nekih teorijskih tekstova.....	27
3.3. Izložbe riječkog <i>Salona 54</i> i <i>Salona 56</i>	31
4. INSTITUCIONALIZACIJA I PROMOCIJA DIZAJNA I PRIMIJENJENE UMJETNOSTI U PEDESETIM GODINAMA	32
4.1. Nastanak pojma „primijenjena umjetnost“	32
4.2. Kratki uvod u prikaz teorije i kritike projektiranja za industrijsku proizvodnju u društvenom kontekstu Hrvatske na kraju četrdesetih i početku pedesetih godina ...	33
4.3. Djelovanje Akademije za primijenjenu umjetnost u Zagrebu	33

4.4.	Nastanak strukovnog udruženja ULUPUH i izložbe koje neposredno prethode pojavi <i>Zagrebačkog salona</i>	37
4.4.1.	<i>Prvi zagrebački trijenale</i>	38
4.4.2.	Studio za industrijsko oblikovanje i izložbe	39
4.4.3.	Izložba <i>Stan za naše prilike</i> u Ljubljani 1956. godine	40
4.4.4.	Hrvatski nastup na XI. milanskom <i>Triennaleu</i> 1957. godine	40
4.4.5.	Izložbena manifestacija <i>Porodica i domaćinstvo</i>	41
4.4.6.	Izložba <i>Drugi zagrebački trijenale</i>	42
4.4.7.	Posebno izdanje časopisa <i>Arhitektura</i> u povodu izložbe 2. Zagrebački trijenale 44	
5.	PERIODIKA KAO MEDIJ KOMUNICIRANJA I EKSPLIKACIJE ULOGE DIZAJNA I PRIMIJENJENE UMJETNOSTI U DRUŠTVU	46
5.1.	Pojava novih časopisa za kulturu u pedesetim godinama.....	46
5.2.	Teoretičar Radoslav Putar i njegova vizija uloge dizajna i primijenjene umjetnosti u suvremenom društvu 50-ih godina	47
5.3.	Teorija vizualnih komunikacija	48
6.	ZAGREBAČKI SALON	50
6.1.	Šezdesete godine i pojava <i>Zagrebačkog salona</i>	50
6.1.1.	Okolnosti na kulturno-umjetničkoj sceni na početku šezdesetih godina u kontekstu općih društvenih prilika.....	50
6.1.2.	Kontinuitet ideje o sintezi umjetnosti i njezino ponovno javljanje na početku šezdesetih godina.....	51
6.1.3.	Pojava izložbene manifestacije <i>Zagrebački salon</i> u kontekstu šezdesetih godina u Hrvatskoj.....	52
6.2.	<i>Prvi zagrebački salon</i> 1965. godine	53
6.3.	<i>Drugi zagrebački salon</i>	55
6.4.	<i>Treći zagrebački salon</i>	56
6.5.	<i>Četvrti zagrebački salon</i>	56
6.5.1.	Prve godine <i>Salona</i> : rezime.....	57
6.6.	<i>Peti zagrebački salon</i>	59
6.7.	<i>Šesti zagrebački salon</i>	60
6.8.	<i>Sedmi i Osmi zagrebački salon</i>	62
6.9.	<i>Deveti zagrebački salon</i> i podjela manifestacije na tri trijenala.....	62
6.10.	<i>Dvanaesti zagrebački salon</i> primijenjenih umjetnosti i dizajna.....	63
6.11.	<i>Petnaesti zagrebački salon</i> primijenjenih umjetnosti i dizajna	64
6.12.	<i>Osamnaesti zagrebački salon</i> primijenjenih umjetnosti i dizajna	66
6.13.	<i>21. zagrebački salon</i> primijenjenih umjetnosti i dizajna	67

6.14.	24. zagrebački salon primijenjenih umjetnosti i dizajna	67
7.	ZAKLJUČAK	68
8.	PRILOZI.....	72
8.1.	Ilustracije	72
8.2.	Izvori za ilustracije	91
9.	LITERATURA.....	93
9.1.	Opća literatura i katalozi izložbi.....	93
9.2.	Bibliografija.....	95

1. UVOD

Diplomski rad koji slijedi interdisciplinarnog je karaktera, nastao na Odsjecima za sociologiju i povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. U radu se raspravlja o važnosti uloge koju dizajn i primijenjene umjetnosti imaju unutar opće slike jugoslavenskog društva (točnije hrvatskog); u razdoblju omeđenim okončanjem 2. svjetskog rata, pa sve do početka devedesetih godina. Preciznije govoreći, ovaj je diplomski rad nastao iz ideje da se analizira dosad vrlo površno, odnosno gotovo uopće neistraživana tema- značajna domaća likovna manifestacija *Zagrebački salon*. Kako se u temu zahvaćalo dublje, postalo je jasno da se radi o vrlo kompleksnoj povijesno-umjetničkoj temi; budući da je navedena likovna manifestacija tijekom svojeg postojanja zahvaćala u vrlo širok spektar tema kojima se bavila, a manifestacija je također pokazala i gotovo neprekinut kontinuitet svojeg postojanja u domaćoj sredini od šezdesetih godina naovamo. Logičnim se stoga učinilo ograničavanje na jedno konkretno razdoblje djelovanja ove manifestacije (za što smo izabrali razdoblje od šezdesetih do devedesetih godina prošlog stoljeća)- a zbog same širine tema, kojima se *Salon* tokom istog razdoblja bavio, odlučili smo se posebno osvrnuti na situaciju koja je vladala na području domaćeg dizajna i primijenjene umjetnosti. Na temelju odabranog vremenskog uzorka moguće je jasno uočavati promjene koje su se odvijale u Hrvatskoj na prijelazu iz socijalističkog društvenog ustroja; u početku usko vezanog za sovjetske uzore i time rigidnijeg, zatim njegovog „labavljenja“ i prerastanja u njegovu umjereniju inačicu (uz svijest o nužnosti uspostavljanja kontakata i sa Zapadom), da bi na kraju s raspadom socijalizma došli do ratnih devedesetih godina, i još kasnije tranzicije- kad se odvijaju stvari koje će imati nepovoljne učinke na domaću kulturu i tadašnje društvo u cjelini. Navedene će društvene i druge promjene biti moguće pratiti upravo u kontekstu izložbene manifestacije *Zagrebački salon*- s posebnim naglaskom na situaciju na području domaćeg dizajna i primijenjenih umjetnosti. U početku je rada; kako bi se čitatelja uvelo u problematiku ove kompleksne sociološke i povijesno-umjetničke teme, bilo potrebno ponuditi pregled društveno-političke i društvene situacije u Jugoslaviji u razdoblju neposredno nakon 2. svjetskog rata. Naglasak je pritom stavljen na događaje i probleme, koje smo smatrali najrelevantnijima za temu o kojoj ćemo pisati.

Smatramo kako ovaj diplomski rad većim svojim dijelom zadire u pitanja koja se tiču znanstvene discipline povijesti umjetnosti; no kao što je i sama tema rada naglašeno

interdisciplinarnog karaktera, tako držimo da ovaj rad obuhvaća vrlo konkretne i jasno čitljive sociološke komponente, i dimenzije koje je u radu moguće pratiti.

1.1. **Skica društveno-političke situacije u Europi neposredno nakon 2. svjetskog rata**

Socijalističko se jugoslavensko društvo nakon Drugog svjetskog rata našlo u zanimljivoj povijesnoj situaciji; kako za njenu politiku, tako i za njenu kulturu i umjetnost. Naš će fokus u ovome radu ipak prije svega, biti zadržan na društveno-povijesne prilike u Hrvatskoj u razdoblju od kraja Drugog svjetskog rata, tj. 1945. godine, pa sve do devedesetih godina prošlog stoljeća. Tematika kojom ćemo se uže baviti, a koju donosi naslov ovog diplomskog rada, jest Zagrebački salon i uloga primijenjenih umjetnosti u njegovom kontekstu. Budući da se radi o kompleksnoj povijesno-umjetničkoj temi- potrebno je podsjetiti se i na neke događaje koji su se odvijali i ranije u povijesti od one koja je usko vezana za ovaj rad.

Pritom, morat ćemo se držati ustaljene filozofske dogme, a prema kojoj linearni protok vremena prati i tendencija ka većem progresu ljudskog društva; ma što god to u pojedinim slučajevima značilo. Jer, ako strogo gledamo na 20. stoljeće, teško je omaći se dojmu kako su dva velika svjetska rata označila događaje koji su naprasno prekinuli jedan veličanstven uzlet zapadne civilizacije; omogućen ponajprije razvitkom industrije, a koji započinje još krajem 18. stoljeća. Ako je navedeni rast i bio neodrživ; uz sve konkretne ekološke katastrofe, izrabljivanje radne snage, i dugo vremena poticane i održavane imperijalističke i kolonijalističke politike vodećih europskih sila- koju je uskoro počela slijediti i jedna nova: Amerika; zaustavile su ga dvije globalne krize, koje su okončane dvama svjetskim ratovima, a koji prema stupnju svoje brutalnosti i razarajućeg efekta nisu imale premca u dotadašnjoj povijesti. Za prvog od njih, a što se posebno očitovalo na umjetničkom planu, možemo reći da je načeo sumnje pojedinaca u svemoć naglo razvijajuće tehnologije i ubrzanja tempa života u prethodnom stoljeću. Tako je nakon Prvog svjetskog rata u svjetskim i europskim metropolama počela nastajati umjetnost, koja je bila odgovor na opću destrukciju i depresiju koju je rat ostavio iza sebe. Različiti umjetnički pravci; poput dada, nadrealizma, ekspresionizma ili konstruktivizma, počeli su se razvijati u bujajućim svjetskim velegradovima sa sve obrazovanim stanovništvom: Parizu, Berlinu, Moskvi, New Yorku... Ipak,

nerazriješeni su odnosi iz Prvog svjetskog rata odveli i umjetnost u sferu politike; koja se njome počela koristiti u propagandne svrhe- kao sredstvo u službi još uvijek ranjenih nacija.

Avangardni umjetnički pokreti iz međuratnog perioda; koji su u većoj mjeri nastajali kao odgovor na buržoaski materijalizam i dekadenciju, s približavanjem su i drugog velikog svjetskog sukoba, postupno došli na udar nacionalističkih i fašističkih režima diljem Europe, a koji i dovode do toga da su se u prvoj polovici 20. stoljeća vodila dva velika svjetska rata, s katastrofalnim humanim i društvenim posljedicama.

Kad je, prema poznatom ključu uzrok-posljedica, izbio i Drugi svjetski rat- ni Hrvatska, odnosno tadašnja Jugoslavija, nije ostala pošteđena njezinih posljedica. Ovog su se puta u još većem intenzitetu, dogodile stvari za koje više nikada ne želimo da se ponove.

Posvemašnjoj destrukciji i apatiji nakon rata ovog puta nisu mogle stati na kraj vjera u apsolutnu moć tehnologije i ubrzanu dinamiku života; nego su upravo navedene pojave i bile dovedene u pitanje- kao uostalom i smisao ljudske egzistencije uopće.

Velike sile, pobjednice u ratu, pokušat će nakon njegova svršetka podijeliti svijet, odnosno ono što je od njega ostalo, te ga prekrojiti onako kako njima to odgovara. Ubrzo se međutim, ovaj pothvat pokazao kao čista utopija i fijasko, a koji je rezultirao jednom novom vrstom svjetskog sukoba... Hladni rat, koji je kroz gotovo čitavu drugu polovicu stoljeća vođen između Istoka i Zapada, snažno je utjecao ne samo na politike i gospodarstvo uključenih strana, nego i na cjelokupnu društvenu situaciju u tadašnjoj Europi i svijetu. Te nove društveno-političke okolnosti će, kao što ćemo pokazati na hrvatskom, odnosno jugoslavenskom primjeru; uključivati i njezinu kulturu, odnosno umjetnost.

1.2. **Hrvatsko društvo i političko-ekonomska situacija u kontekstu Jugoslavije u razdoblju neposredno nakon 2. svjetskog rata**

1.2.1. **Razvoj socijalističkog društva**

Razvoj socijalističkog društva i snažna industrijalizacija, kojima su obilježene godine nakon 2. svjetskog rata u Jugoslaviji, išli su u korak s dinamičnim zbivanjima na kulturno-umjetničkoj sceni- posebno na području primijenjene umjetnosti i dizajna.

U Jugoslaviji, kao i uostalom u svim drugim zemljama gdje su se odvile socijalističke revolucije, neposredno nakon rata uspostavlja se sistem „državnog socijalizma“.¹

Kako bi se milijuni ljudi spasili od gladi i strahovitog siromaštva, bilo je potrebno odmah nakon oslobođenja obnoviti razorenu zemlju. Sveopća industrijalizacija i elektrifikacija zemlje postali su historijski zadatak; od čijeg je rješenja zavisio ne samo daljnji razvoj revolucije, već i opstanak novog revolucionarnog poretka.

Socijalistička je republika Jugoslavija spadala među zemlje koje su bile najviše pogođene ratnim razaranjima- materijalnim i ljudskim gubicima. Kako bi nadoknadio jugoslavensku ekonomsku zaostalost, vodstvo KPJ još je za vrijeme velike obnove pripremilo dva-tri petogodišnja plana po uzoru na SSSR, čime bi se izvršile forsirana industrijalizacija i elektrifikacija zemlje, te ju se uvelo u društvo razvijenih zemalja. Spomenuta izgradnja teške industrije poslužila je kao temelj za razvoj svih ostalih privrednih grana. Kako je u tom teškom povijesnom razdoblju KPJ imala neograničenu vlast i široku podršku masa, Jugoslavija je u godinama neposredno nakon rata ostvarila mobilizaciju rada i sredstava kakva nije zapamćena nikada prije niti poslije tog razdoblja. Prema Dušanu Bilandžiću, istaknutom hrvatskom povjesničaru i političaru, državno-centralistički period socijalističke izgradnje u Jugoslaviji bio je vrlo kratak; potrajao je svega nekoliko godina, a što nije dovelo i do njegovog dovoljnog razvijanja.² Revolucionarni entuzijazam brzo se gasi, a u društvenim odnosima počinju se javljati nove proturječnosti i konflikti. Državni etatizam, u obliku koji je postojao unutar nekoliko godina poslije Drugog svjetskog rata, vrlo je brzo pokazao tendenciju prerastanja u totalno samodržavlje. U takvom se kontekstu, ispravno pokazalo marksističko upozorenje na opasnost od etatizacije i birokratizacije društvenih odnosa u

¹ DUŠAN BILANDŽIĆ, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi*, Zagreb, 1978., 95.

² DUŠAN BILANDŽIĆ (bilj. 1), 93-136

socijalizmu.³ Jedan od marksističkih postulata, koji je bio primjenjiv u toj konkretnoj povijesnoj situaciji, glasio je da odmah nakon pobjede revolucija izlazi na raskršće; s kojeg put vodi ili u jačanje državne vlasti i diktature političke birokracije, ili u nove revolucionarne promjene. Na sličnoj se prekretnici uskoro našla i jugoslavenska revolucija.

Revolucionarni etatizam iz perioda od 1945. do 1949. godine neosporno je pokazao izvanredno visoke rezultate u svim područjima razvitka društva; posebno u obnovi i razvoju materijalne proizvodnje. No, po prirodi same stvari, kao što smo i naveli- društvo nije moglo dugo ostati u stanju revolucionarnog zanosa. U radnim su se kolektivima tako počeli javljati prvi znaci smanjivanja radnog doprinosa i čuvanja vlastite radne snage. Ubrzo se neizbježno javila i bojazan; da rukovodeći sloj ne preraste u snagu iznad društva.

Sukob Jugoslavije s Istočnim blokom- na čelu s SSSR-om; koji je kulminirao s donošenjem Rezolucije Informbiroa 1948. godine, iako je u tom trenutku izgledao apsurdno i neočekivano, sazrijevao je u stvari godinama. Sam prijedpor nastao je zapravo oko pitanja unutrašnje politike; odnosno zbog različitih viđenja vladajućih partija na put izgradnje vlastitog socijalističkog poretka i društva.

Rezolucijom Informbiroa; koju je u ime 9 partija zemalja istočnog bloka potpisala CK SKP 28. lipnja 1948., KPJ je bila isključena iz porodice bratskih komunističkih partija. Lažne optužbe u Rezoluciji bile su očigledne, no osnova sukoba bila je u biti realna. Sastojala se u hegemonističkom napadu jedne velike sile na nezavisnost male zemlje; a sve pod maskom „ideoloških“ razloga. Uskoro nakon proglašenja Rezolucije, u Jugoslaviji je započela ekonomska blokada od strane SSSR-a.

Kako bi razbila ovakvu vrstu blokade, a time i zaustavila stagnaciju te pad proizvodnje; socijalistička je Republika Jugoslavija ubrzo počela uspostavljati ekonomske veze sa zapadnim kapitalističkim zemljama. Takvim razvojem događaja, zemlja se našla u poziciji „između Istoka i Zapada“.

Kao treću fazu u razvoju društveno-političkog sistema u Jugoslaviji⁴ (nakon početne faze uspostave socijalističkog društva proizašle iz socijalističke revolucije putem narodnooslobodilačkih odbora, te faze tzv. revolucionarnog etatizma); a koja je bitna za

³ DUŠAN BILANDŽIĆ (bilj. 1), 141.

⁴ STIPE ŠUVAR, Sociološki presjek jugoslavenskog društva, Zagreb, 1970., 121-131

uvod u našu temu, hrvatski sociolog i političar Stipe Šuvar navodi onu koja započinje uvođenjem radničkog upravljanja privrednim poduzećima. Ovoj fazi prethodilo je donošenje „Osnovnog zakona o upravljanju državnim privrednim poduzećima“ 27. lipnja 1950. godine.⁵

U toj se fazi zemlja željela odmaknuti od sovjetskih uzora na čelu sa Staljinom, a sve u jeku sukoba nastalog izglasavanjem Rezolucije Informbiroa 1948. godine. KPJ je sada pokušala teorijski i praktično provesti procese deetatizacije; te stvoriti sistem samoupravnog socijalizma udruženih proizvođača.

U vremenskom razdoblju čiju smo sliku ukratko prikazali, odvijaju se i neke promjene na unutrašnjem planu zemlje- a koje su nam sociološki zanimljive. Kako bi što bolje prikazali društveno-političku situaciju u Jugoslaviji u godinama koje prethode događajima usko vezanima za samu temu našeg rada; spomenut ćemo i neke od tih procesa.

1.2.2. Nove društveno-ekonomske prilike u Jugoslaviji nakon 2. svjetskog rata

Stipe Šuvar u svojoj knjizi „Sociološki presjek jugoslavenskog društva“ piše o razvoju gradova i gradskog načina života u Jugoslaviji nakon 2. svjetskog rata. U Saveznoj Republici Hrvatskoj urbanizacija stanovništva (shvaćena kao porast stanovništva u gradskim naseljima) premašivala je u dvama mjerenjima: između 1948. i 1953., te između 1953. i 1961. godine ukupni prirodni prirast zemlje, što je značilo da se u pojedinim saveznim republikama (kao što je primjerice bila Hrvatska) više stanovnika odselilo u velike gradove, nego što se ljudi rodilo.⁶ Značajke ovog novog gradskog života u Jugoslaviji formirale su se pod utjecajem brzog industrijskog i tehnološkog razvitka, naglog širenja sredstava masovnog informiranja, revolucioniranja prometa, novih dostignuća arhitekture i urbanizma ekspanzije obrazovanja, povećanja dohotka, planiranja obitelji, otvorenosti prema svjetskim utjecajima. Gradovi su se ubrzano širili, dok su potrebe njihovih sve brojnijih stanovnika rasle brže, nego mogućnosti da se stvore sredstva za urbanističke investicije. Zbog toga se novi život u gradovima

⁵ *Osnovni zakon o upravljanju državnim poduzećima i višim privrednim udruženjima od strane radnih kolektiva* (27. 6. 1950.) , u: DUŠAN BILANDŽIĆ, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi*, Zagreb, , 1978., 171.

⁶ STIPE ŠUVAR (bilj.4), 69.

transformirao više u kaotičnom neredu, nego pod dovoljno osmišljenim utjecajima.⁷ Urbani standard je, unatoč tome, ipak nesumnjivo narastao; pa tako niču nove ulice i neboderi, automobili zaposjedaju pločnike, milijuni ljudi sele u nove komforne stanove- u kojima masovni mediji sve više oblikuju svakodnevni život, a poslovi kućanstva ubrzano se mehaniziraju.⁸

Prema Stipi Šuvaru su prehrana, stanogradnja, opremljenost kućanstva tehničkim pomagalicama i trajnim potrošnim dobrima, uštede građana i količina slobodnog vremena upućivale na zaključak, da jugoslavensko društvo postaje sve više potrošačko društvo, te da se u njemu razvijaju potrošačka orijentacija i psihologija. Šuvar stoga zaključuje kako je „socijalističko društvo per definitionem potrošačko društvo, jer ono treba da zadovolji osnovne potrebe širokih radnih masa i da im osigura sve više tekovina materijalne i duhovne kulture.“⁹

1.2.3. Promjene na području kulture i umjetnosti

Na području kulture i umjetnosti u poslijeratnoj Jugoslaviji uočavamo sličnu situaciju, koja upućuje na jasan odmak od snažnog sovjetskog utjecaja; a koji do Rezolucije Informbiroa 1948. definira politiku Jugoslavije na svim razinama društva.

Područje kulture i umjetnosti je- na sličan način, prošlo kroz vrlo turbulentno razdoblje u godinama nakon 2. svjetskog rata. Situacija na kulturno-umjetničkoj sceni bila je poprilično zamršena; a što je na određeni način i razumljivo, budući da se ratno stanje, i društvene promjene koje iz njega proizlaze, redovito reflektiraju i na području kulture i umjetnosti zemlje koja je bila sudionik u ratu. U ovom pravilu niti poslijeratna Jugoslavija nije postala iznimka. Riječ je prije bila o tome, da se upravo na području kulture, u poslijeratnoj Jugoslaviji ostvarivao aktivan angažman svih sudionika tog područja društvenog djelovanja pri transformaciji društva, u godinama nakon velike traume, te u situaciji kad je na tom području vladala velika konfuzija. Utjecaj Sovjetskog saveza i socijalističkog modusa društvenog života- koji je neposredno nakon rata bio izvjestan i evidentan na gotovo svim društvenim razinama, uključivao je također i područje kulture te umjetnosti. Sukladno tome, već spomenuto izglasavanje Rezolucije Informbiroa 1948.; čime je socijalistička Republika Jugoslavija isključena iz

⁷ STIPE ŠUVAR (bilj. 4), 81.

⁸ STIPE ŠUVAR (bilj. 4), 81.

⁹ STIPE ŠUVAR (bilj. 4), 110.

zajednice „bratskih zemalja“, te nakon kojeg počinje tražiti vlastite puteve socijalističke izgradnje, bez eksplicitnog uplitanja drugih, odražava se nužno i na prilike koje tada vladaju na kulturno-umjetničkoj sceni- a što ćemo ukratko prikazati u sljedećem odlomku.

2. LIKOVNA KRITIKA PEDESETIH GODINA U HRVATSKOJ

2.1. Stanje na području likovne kritike na početku pedesetih godina u Hrvatskoj

Situacija je na kulturno-umjetničkoj sceni u Jugoslaviji nakon 2. svjetskog rata, kao što smo već spomenuli, poprilično zamršena. No, to je u godinama nakon sukoba; koji u dotadašnjoj povijesti nije imao premca, na neki način izvjesno.

Područje likovne kritike nalazimo kao najreprezentativnije za prikaz kulturno-umjetničke scene u formi; u kojoj se ista našla u godinama neposredno nakon 2. svjetskog rata. Likovna se kritika u poslijeratnim godinama bavila najaktualnijim i najinteresantnijim temama s područja domaće likovne umjetnosti, ali i kulture općenito. Kako su navedenoj struci pripadali autori iz starije, ali i novije generacije, njihova će nam međusobna polemika biti najbolji indikator aktualnog stanja na tom području društvenog djelovanja. Također, pripadnici će starije generacije kritičara podsjetiti one mlađe i na kontinuitet tradicije u domaćoj kulturnoj sredini; koji je bio prekinut ratnim zbivanjima.

Precizno govoreći; pedesete su godine kad se na području likovne kritike jasno uočavaju konkretne promjene u stavovima osoba koje su zadužene za pitanja umjetnosti- ali i kulture općenito. U tim se godinama na području likovne kritike rasplamsava sukob između pripadnika starije i mlađe generacije autora: teoretičara podjednako kao i praktičara. Svoje je uzroke; a što ćemo u sljedećem odlomku pokazati, navedeni sukob imao još u međuratnim dvadesetim i tridesetim godinama prošlog stoljeća. Vrhunac „sukoba“ likovnih kritičara u pedesetim godinama vremenski se poklapa s razdobljem koje će neposredno slijediti donošenje Rezolucije Informbiroa. Mlada jugoslavenska država tada mijenja kurs svoje politike; što se prije svega odražava na području gospodarstva i vojnog ustroja, no isto tako i na području kulture i umjetnosti.

2.2. Likovna kritika pedesetih u kontekstu „sukoba na ljevici“

Na početku pedesetih godina započinje duga, bespoštedna, i zapravo nikad dovršena polemika između Grge Gamulina i Krste Hegedušića; koja nam na najbolji način pokazuje proturječnost stavova koja je prevladavala u razgovorima na području domaće likovne umjetnosti, te koja je pokazatelj općeg stanja hrvatske kulture na početku pedesetih godina. Ovaj polemički dijalog kritičara- koji će vrlo brzo podijeliti domaću struku; svoje korijenje ima još u međuratnom razdoblju, odnosno u nerazjašnjenim okolnostima na području kulture iz tog razdoblja. Uzroke sukoba među likovnim kritičarima u pedesetim godinama- koji uključuju teoretičare, jednako kao i praktičare umjetnosti; treba prije svega tražiti u raspravi koja je snažno obilježila međuratno razdoblje u hrvatskoj kulturi i umjetnosti, a koja je ostala zapamćena pod nazivom „sukob na kulturnoj ljevici“.

Začetke „sukoba na ljevici“ povjesničarka umjetnosti Jasna Galjer¹⁰ nalazi u eseju Miroslava Krleže o umjetnosti Geoga Grosza¹¹, koji izlazi u izdanju *Jutarnjeg lista* 1926. godine. U kontekstu tog eseja Krleža uvodi pojam „tendenciozne umjetnosti“; kojim na neki način započinje novo poglavlje u hrvatskoj likovnoj kritici i kulturi općenito, a koje će kasnije postati poznato pod nazivom „sukob na ljevici“¹². Glavni je zaključak Krležinog eseja, kako tumači Galjer, taj da je književnik slikarstvo vidio kao sredstvo borbe i izraz revolucionarnih pojava; kako u umjetničkom, tako i u društvenom smislu. Slikarstvo Geoga Grosza Krleža smješta na granicu između l'art pour l'arta i tendenciozne umjetnosti- dualizma, koji će, kako će vrijeme odmicati; prerastati u izvor stalnog antagonizma među likovnim kritičarima, kad se radilo o pitanjima vezanima za domaću umjetnost.

S druge strane; popularizacija je stručnih časopisa u međuratnim godinama- koji postaju važna platforma za izražavanje vlastitih sudova o umjetnosti, omogućila da i šira javnost bude upućena u zbivanja na području domaće kulture. Tako je bilo i s glavnim informacijama vezanima uz sam sukob na „ljevici“. Osim pripadnika kritičarske strukture- mahom s područja likovnih umjetnosti i književnosti, velik se broj i umjetnika, posebno pripadnika mlađe generacije, angažirao u borbama za vlastita viđenja funkcije umjetnosti u tadašnjem društvu. Umjetnost je u konkretnom povijesnom trenutku; kao

¹⁰ JASNA GALJER, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb, 2000., 194-195

¹¹ MIROSLAV KRLEŽA, O njemačkom slikaru Georgu Groszu, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 1926., 29. VIII

¹² JASNA GALJER (bilj. 9), 195.

uostalom i mnoga druga područja društvenog života, preuzela i snažne političke konotacije, te implikacije.

Spomenuti „sukob na ljevici“, koji se direktno ticao pitanja vezanih za umjetnost (inače se sam pojam; u svojem izvornom značenju, odnosio na situaciju koja je vladala na području književnosti), kulminirao je po izlasku jednog drugog teksta Miroslava Krleže. Riječ je bila o „Predgovoru podravskim motivima Krste Hegedušića“¹³, objavljenom 1933. godine. Neposredno prije izlaženja tog Krležinog teksta; u hrvatskom je slikarstvu bilo moguće uvjetno razlikovati dvije odvojene stilske formacije- grupu Trojice, i grupu Zemlja.¹⁴ Od te dvije grupe; svaka je na svoj način težila stvaranju autentičnog lokalnog likovnog izraza, dok su polazile od međusobno suprotnih načela. Jedni su likovni izraz tražili u kolorističkom realizmu, dok su drugi nastojali stvoriti programsku sintezu idejnog i likovnog elementa u umjetnosti.¹⁵

Godine 1932., u sovjetskom je Harkovu organizirana Međunarodna konferencija proleterskih i revolucionarnih pisaca; a na osnovi Rezolucije donesene na konferenciji, umjetnost je trebalo podrediti namjenskoj tendencioznosti, u službi revolucionarne politike. Uz zaključke donesene u Harkovu; teorija socijalističkog realizma počela je prerastati u sve jaču dogmu- kako u Jugoslaviji, tako i u ostatku Istočnog bloka.

U specifičnom su se jugoslavenskom kontekstu diktature, ekonomske nerazvijenosti i neriješenog nacionalnog pitanja; branitelji harkovskih načela, tj. zastupnici tzv. „socijalne umjetnosti“, našli u sukobu s predstavnicima nadrealističke orijentacije. Umjetnost Krste Hegedušića- o čijem je slikarstvu pisao Krleža, pripadala je grupi Zemlja, a stavovi su njezinih članova uključivali misao kako je istinska lijeva umjetnost ideološki čista, tj. da je u službi razvoja socijalne svijesti proletarijata, dok je na formalnoj razini razumljiva, odnosno stilski jednostavna.

Krleža u svojem „Predgovoru“ ipak nudi vlastiti stav o umjetnosti- kako Hegedušićevoj, tako i umjetnosti općenito. Prema Krleži; pojmovi ljepote i tendencije u umjetnosti, nisu podvojeni u svojoj formi i sadržaju- onako kao što je teorija socijalnog realizma to podučavala. Krleža u svojem tekstu sabire svoje stavove od dvadesetih godina naovamo; te tendenciju u umjetnosti ne odvaja od njezinih povijesnih uzroka. Ono što

¹³ MIROSLAV KRLEŽA, Predgovor podravskim motivima Krste Hegedušića, Zagreb, 1933., 4.

¹⁴ JASNA GALJER (bilj. 9), 230.

¹⁵ JASNA GALJER (bilj. 9), 230.

književnik smatra ljepotom; nalazi se u sposobnosti da se zemaljsko zbivanje pretvori u vječni intenzitet¹⁶. Ljepota je prema Krleži bezvremena, odnosno svezvremenska pojava. Umjetnik je može postići isključivo sam, na temelju osobnih iskustava- vremena u kojem se nalazi i djeluje; te preko kojeg crpi umjetničku inspiraciju. Navedeno se zatim manifestira i u samom djelu konkretnog umjetnika. Krleža posebno hvali Hegedušićev slikarski temperament; budući da je isti prema Krleži uspio objediniti komponente visoke forme i sadržaja u svojem radu, te ih asimilirati u „slikarsko ostvarenje našeg realiteta“.¹⁷

Nedugo nakon objave „Predgovora podravskim motivima“, uslijedile su i mnogobrojne reakcije na Krležin općeniti stav o umjetnosti. Reakcije; koje su uglavnom bile negativne prirode, dolazile su podjednako s „lijeva“, kao i s „desna“ kritičarske ljestvice. Ipak, intenzivnije su, i zbog konteksta vremena u kojem se javljaju zanimljivije; kritike koje su dolazile s „lijeva“.

Krležino poštovanje autorske slobode- a što se radikalno protivilo koncepciji socijalističkog realizma i njegovom naglasku na kolektiv; dovest će neposredno i do razilaženja među samim članovima grupe Zemlja.

U suvremenom stručnom tisku, napadi na Krležin umjetnički credo s „lijeva“ uključivali su (u najvećoj mjeri) njegov pesimizam i nihilizam (koji se povlači još od njegova romana „Povratak Filipa Latinovicza“, objavljenog 1932. godine), zanemarivanje razuma u korist iracionalnog faktora u umjetničkom stvaranju- tzv. larpurlatizam (inače omiljen argument zastupnika teorije socijalističkog realizma), te Krležino skretanje udesno na „materijalnoj“ i „psihološkoj“ osnovi. Sve u svemu, u godinama harkovske rezolucije; Krleži se s „lijeva“ predbacuje negacija svake socijalne tendencije u umjetnosti, te ga se proglašava larpurlatistom i ignorantom „konkretnih događaja i problema prostora i vremena“.¹⁸

¹⁶ JASNA GALJER (bilj. 9), 232.

¹⁷ JASNA GALJER (bilj. 9), 235.

¹⁸ JASNA GALJER (bilj. 9), 236-239

2.3. Nove polemike na području domaće likovne kritike: rasprava Gamulin-Hegedušić

Neriješeni problemi iz stručnih rasprava, o smislu i ulozi umjetnosti u društvu u međuratnom razdoblju; a koji su objedinjeni pod sintagmom „sukoba na ljevici“, nastavljaju se na određeni način i u „drugoj“ Jugoslaviji- vrlo brzo nakon svršetka Drugog svjetskog rata.

Ovog su se puta u središtu sukoba našli jedan likovni kritičar; ujedno i poznati teoretičar soc-realizma Grgo Gamulin, te slikar Krsto Hegedušić; vršitelj funkcije predsjednika Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske i Razreda za likovne umjetnosti JAZU.

Uvod u te „burne pedesete“¹⁹, prema mišljenju autorice knjige „Likovna kritika pedesetih“, označava programatski tekst Grge Gamulina pod naslovom „Uz idolatriju Cezannizma“²⁰. U ovom svojem tekstu Gamulin primjenjuje osnovne postavke iz teorije socijalističkog realizma, a koja je tada postala vrlo raširena dogma. Takvim će Gamulinovim stavovima druga strana u sukobu tražiti nedosljednosti i manjkavosti; te se ujedno zalagati za slobodu umjetničkog stvaranja.

U ovom je ranom poslijeratnom razdoblju ponovne izgradnje društva- a što uočavamo prema odjeku koji je navedeni sukob izazvao u javnosti; umjetnost imala snažan utjecaj i bitnu ulogu u općoj transformaciji politike i društva. Spomenuti nam primjer rasprave između Grge Gamulina i Krste Hegedušića, koji nam predočava i koliko je umjetnost ovisna o kontekstu vremena i mjesta u kojem se nalazi; pomaže i u rasvjetljavanju puta budućeg razvoja umjetnosti na ovim prostorima. Vidjet ćemo kako su zbivanja na području likovne kritike u pedesetim godinama utjecala na formiranje općeg stava javnosti i struke kad je bila riječ o pitanjima vezanima za umjetnost. Također, pokazat ćemo što su navedeni razgovori o umjetnosti značili za vrijeme koje neposredno prethodi pojavi izložbene manifestacije *Zagrebački salon*- što je i glavna tema našeg rada.

Gamulinov je tekst iz 1946. godine; pokušaj analize i kontekstualizacije Cézanneovog doprinosa u povijesti europskog modernog slikarstva, nastao iz vrlo jasne pozicije kritičara socijalističkog realizma. Gamulin u tom svojem tekstu na bespoštedan način

¹⁹ LJILJANA KOLEŠNIK, Hrvatska likovna kritika 50ih - izabrani tekstovi/Croatian Art Criticism of the 1950's - Selected Essays, Zagreb, 1999., 8.

²⁰ GRGO GAMULIN, Uz idolatriju Cézannizma, u: *Republika*, 1 (1946.), 85-94

piše o ovom velikom francuskom slikaru- kojemu, u njegovoj građanski dekadentnoj umjetnosti, kao glavni „krimen“ pripisuje nedostatak „humanizma“ i „klasne svijesti“.²¹ Ove pozitivne društvene elemente slikarskog modaliteta, kod slikara francuskog građanskog slikarstva 19. stoljeća, Gamulin pronalazi samo kod nekolicine njegovih pripadnika- dok sve druge na neki način otpisuje.

Prvi istup nekog hrvatskog umjetnika u kojem se javno zahtijevala sloboda duhovnog stvaranja, a koji nastaje kao direktna reakcija na dogmatske stavove i uvjerenja kritike- čiji je predvodnik bio Grgo Gamulin; bilo je izlaganje književnika Petra Šegedina na II. Kongresu književnika Jugoslavije 1950. godine.

2.4. Početak ideoloških popuštanja

Šegedinov nastup dolazi u doba konfuzije na domaćoj kulturnoj sceni, kad se u godinama neposredno nakon prekida političkih i kulturnih veza sa SSSR-om 1948. godine, dogme socijalističkog realizma kao dominantnog umjetničkog oblikovnog modusa, počinju odbacivati.²² Iako se tiče područja književne kritike prije svega, Šegedinov tekst²³ bitan je i jer utječe na kasnija zbivanja na području domaće likovne umjetnosti. Šegedin je u raspravu između dviju struja uveo nove pojmove- poput onog o „ljudskom smislu“ umjetnosti, prema književniku neodvojivom od stalno isticane tendenciozne partijnosti.

Ubrzo nakon ovih početnih ideoloških popuštanja ukazala se prilika i hrvatskim likovnim umjetnicima za konačno obračunavanje s kritičarem Grgom Gamulinom, te ostalim sljedbenicima socijalističkog realizma. Događaj o kojem je bila riječ, izlaganje je Krste Hegedušića 1950. godine na godišnjoj skupštini ULUH-a.²⁴ U tom svojem izlaganju Hegedušić je optužio našu likovnu kritiku na temelju istih kriterija koje je Šegedin primijenio u svojoj književnoj kritici. Prema Hegedušiću, naši su likovni kritičari pojam partijnosti u umjetnosti sveli na politički prakticitet, i šablonsko primjenjivanje formulacija. Nekritički su pritom preuzimali postavke ruskih teoretičara soc-realizma; aplicirajući ih u naš kontekst na način, da su mislili kako je „sve ono, što

²¹ LJILJANA KOLEŠNIK, (bilj. 17), 9-10

²² LJILJANA KOLEŠNIK, (bilj. 17), 10-12

²³ PETAR ŠEGEDIN, O našoj kritici, u: *Republika*, 1 (1950.), 3-12

²⁴ LJILJANA KOLEŠNIK, (bilj. 17), 12.

vrijedi u Rusiji i što je dobro za Ruse, mora vrijediti i automatski biti dobro za nas.“²⁵ Zanimljivo je, kako u ovom kontekstu Hegedušić kao iznimku izdvaja upravo Miroslava Krležu. Prema njemu, Krleža je među rijetkima upozoravao na opasnost od toga da nam se izražajno sredstvo pretvori u frazu; te je gradio vlastitu verziju umjetničke estetike i književne kritike, a koja nam je poznata još iz dvadesetih i tridesetih godina prošlog stoljeća. Hegedušić u svojem „kontra-napadu“ kritici predbacuje i činjenicu da je u ime soc-realizma „slistila“ gotovo sve klasike francuskog građanskog slikarstva, kao i sva domaća likovna napredovanja između dva rata.

Zaključno u ovome odlomku možemo kazati kako je sukob Gamulin – Hegedušić izravno utjecao na promjenu odnosa politike i kulture u Hrvatskoj. Područje kulture (odnosno umjetnosti) u godinama je nakon rata- kao što je uostalom bio slučaj i s ostalim područjima društvenog života, bilo pod velikim pritiskom očekivanja koja su se rodila u socijalističkoj revoluciji, a koja se u svojoj krajnjoj formi nikad nisu uspjela ostvariti ni konkretizirati. Nakon spomenutog sukoba, ništa na području domaće umjetnosti više nije bilo isto. Upravo suprotno- ubrzo dolazi do eksplozije konkretnih reakcija koje su drastično odudarale od dotad jasno proklamirane estetike soc-realizma; a što se možda najbolje očituje na primjerima organiziranja novih izložbi.²⁶

3. POJAVA APSTRAKCIJE I SINTEZE UMJETNOSTI U KONTEKSTU NOVIH POGLEDA NA DRUŠTVENU ULOGU UMJETNOSTI U POSLIJERATNOM RAZDOBLJU

3.1. Pojava apstrakcije u kontekstu domaćih umjetničkih izložbi

Prve izložbe u Hrvatskoj nakon rata; koje su označile odmak od estetike socijalističkog realizma, izložbe su apstraktne umjetnosti. Dvije izložbe koje su posebno uzburkale domaću likovnu scenu, na početku pedesetih godina, bile su izložba crteža Antuna Motike pod naslovom *Arhajski nadrealizam iz 1952. g.*, te izložba slika *Geometrijska apstrakcija* grupe EXAT 51.²⁷

Prostor stručne periodike, koja bilježi uglavnom negativne reakcije na ove dvije izložbe; ponovno je vrlo brzo okupirao Grgo Gamulin. Kritičar u svojem tekstu „Zarobljeni

²⁵ KRSTO HEGEDUŠIĆ, Riječ o kritici i organizaciji kritike, u: *Republika*, 2/3 (1950.), 110-117

²⁶ LJILJANA KOLEŠNIK, (bilj. 17), 14.

²⁷ LJILJANA KOLEŠNIK, (bilj. 17), 14.

oblici“²⁸ između umjetničkih pravaca nadrealizma i apstrakcije stavlja znak jednakosti, te o apstrakciji govori kao o „sužavanju, ograničavanju i u posljednjoj liniji, zarobljavanju izražajnih mogućnosti, u puževim kućicama osamljene ličnosti“. Takve negativne ocjene apstrakcije; koje su postupno počele prodirati na cjelokupnu domaću likovnu scenu, prema nekim autorima i ne bi trebale previše čuditi- budući da je čak i Krleža svojedobno iznosio ambivalentne stavove prema apstrakciji, kao i prema cijeloj europskoj avangardi uopće. Za rješavanje negativnih posljedica koje Krleža vidi u kontekstu spomenutih naprednih shvaćanja u umjetnosti, bilo je potrebno „na stvaralački način oživjeti tradiciju“. Gamulin će tako, slično kao i Krleža prije njega; u apstrakciji prepoznati simptom razgradnje jedne epohe europskog slikarstva, i dekadentnog propadanja (zapadne) civilizacije.²⁹

Iako kao pojava apstrakcija u domaćoj sredini nije bila novost, organizacijom ovih nekoliko izložbi u kratkom razdoblju; od kojih se posebno ističe ona grupe EXAT 51, odigrala je ulogu katalizatora promjena u domaćoj kulturnoj i umjetničkoj teoriji i praksi.

S vremenom su, među kritičarskom strukom- potaknutom novim otvaranjima na području umjetnosti; Gamulinovi tekstovi počeli zadobivati sve više oponenta, a sve to vrlo brzo će se početi odražavati i na mišljenje te ukus šire javnosti.

Poprilično kaotičnu situaciju na području kulture i umjetnosti u navedenom povijesnom trenutku- sa svim njezinim proturječnostima i nedorečenostima, najbolje nam oslikava upravo odnos struke i javnosti prema apstrakciji.

Pojava apstrakcije u našoj sredini; čija je uloga jasno istaknuta u programima i nastupima grupe EXAT 51, zadat će i konačan udarac estetici soc-realizma, te nas uvesti u novo razdoblje naše umjetnosti. To novo razdoblje obilježeno je prije svega procesima demokratizacije i otvaranja zemlje prema kulturnom Zapadu.

²⁸ GRGO GAMULIN, Zarobljeni oblici, u: *Vjesnik*, god. VII, Zagreb, 25.I.1952., 5.

²⁹ Detaljnije o navedenom vidjeti u: JASNA GALJER, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb, 2000.

3.2. **Grupa EXAT 51 i njezino djelovanje u kontekstu novih poslijeratnih shvaćanja na području domaće likovne umjetnosti**

Iako je apstrakcija u djelovanju grupe EXAT 51 označavala samo jedan od bitnih elemenata njegovog sustava; svojom će pojavom, unutar tadašnjeg društveno-političkog konteksta, odigrati ključnu ulogu pri uvođenju korjenitih promjena na području naše kulture i umjetnosti.

Samo je djelovanje grupe EXAT 51- čiju ćemo kronologiju pokušati prikazati u slijedećem odlomku teksta; jedan od najboljih indikatora krucijalnih promjena koje su se zadesile hrvatsku poslijeratnu umjetnost, te njezine društvene uloge u tom kontekstu. Umjetnici, koji su pripadali toj grupi eksperimentalnog karaktera, imali su određene poglede na funkciju koju bi umjetnost trebala imati u suvremenom društvu; a koja se u bitnome razlikovala od onoga što je dotad proklamiralo ideološko vodstvo. Navedeni tijekom događaja bit će tema idućeg poglavlja rada.

3.2.1. **EXAT 51 i „rođenje hrvatske suvremene umjetnosti“**

Povjesničar umjetnosti Želimir Košćević, u svojem je tekstu „Kako je umro sočrealizam“ iz 1976. godine³⁰, rođendanom hrvatske suvremene umjetnosti nazvao upravo Objavu umjetničkog Manifesta grupe EXAT 51- 7. prosinca 1951. godine, na plenumu Udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske u Zagrebu.

Članovima novonastale grupe EXAT 51; pripadali su umjetnici, koji će trajno obilježiti hrvatsku umjetnost druge polovicu 20. stoljeća- poput Bernarda Bernardija, Ivana Picelja, Vjenceslava Richtera, Zvonimira Radića, Božidara Rašice, Aleksandra Srneca i još nekolicine drugih.

Društveno-povijesni kontekst u kojem se javlja i djeluje grupa EXAT 51, prema riječima koautora monografije grupe EXAT 51 iz 1979. godine Jerka Denegrija³¹ jest „kontekst socio-kulturnih zbivanja u vrijeme neposredno nakon jedne, u historijskom toku hrvatske i jugoslavenske umjetnosti nedjelotvorne, etape uvjetovane zastranjivanjima izazvanim pristupanjem uz teorijske i praktične nazore socijalističkog

³⁰ ŽELIMIR KOŠĆEVIĆ, Kako je umro sočrealizam, u: *Start*, 15.12.1976., 40-44

³¹ JERKO DENEGRI, ŽELIMIR KOŠĆEVIĆ, *Exat 51, 1951- 1956*, Zagreb, 1979.

realizma“ i „vrijeme obnove i otvaranja što su se počela odvijati u samim temeljima umjetničkog života“.³²

3.2.2. EXAT 51 i kontinuitet avangardnih promišljanja uloge umjetnosti u društvu

Pojava avangardne grupe EXAT 51 u domaćoj sredini, u konkretnom povijesnom trenutku, prema mišljenju autora monografije EXAT-a 51 ne treba previše čuditi; budući da je upravo u Zagrebu s Drugim svjetskim ratom prekinut jedan povijesni kontinuitet avangardnih tendencija, prisutnih u ovoj sredini još od 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća.

Košćević tako međuratni Zagreb opisuje kao „zanimljivu kulturnu sredinu“, u kojoj se pojave i aktualnosti s područja internacionalne avangarde reflektiraju na sinkronizirajući način. U dvadesetim godinama Ljubomir Micić u Zagrebu izdaje časopis *Zenit*, čime predvodi konstruktivistički val u domaćoj sredini u njegovom izvornom obliku. Drugi- i umjereniji val konstruktivističke ideologije; javlja se potkraj dvadesetih, odnosno na početku tridesetih godina u obliku arhitektonskog funkcionalizma tzv. „Zagrebačke škole“; arhitekata lijevo orijentirane i angažirane grupe „Zemlja“, i „Radne grupe Zagreb“.

„Sjeme posijano na početku trećeg desetljeća, njegovano posebno u okvirima funkcionalističke teorije i prakse zagrebačkih arhitekata, sjeme što je pritajeno fermentiralo u predodžbama idealnog sklopa revolucije i umjetnosti, pa na kraju i oživljavanje geometrijske apstrakcije u internacionalnim razmjerima poslije 1945. godine, sve je to stvaralo preduvjete za upravo takav „Exat“ kakav se pojavio u Zagrebu na početku šestog desetljeća“.³³

³² DENEGRİ, KOŠĆEVIĆ (bilj. 29), 62.

³³ DENEGRİ, KOŠĆEVIĆ (bilj. 29), 13.

3.2.3. EXAT 51 do zajedničke izložbe 1953. godine: međunarodne izložbe i suradnja

U jednom od prvih povijesnih osvrtâ na djelovanje grupe EXAT 51, kulturni kritičar Radoslav Putar³⁴ piše o pozicijama i programu članova umjetničke grupe, od kojih prema njemu prvo predstavlja pozicija apstraktne umjetnosti; dok bi drugo činila tendencija integracije i sinteze svih grana likovnih umjetnosti.

Uz zajednički program i nastup grupe u javnosti- barem u jednom razdoblju njezinog djelovanja, EXAT 51 u svojim će polazištima i orijentaciji imati znatno širu platformu, te izazvati mnogo dalekosežnije posljedice na području naše kulture i umjetnosti. U slučaju EXAT-a; radilo se o okupljanju individualnih ličnosti s različitih područja umjetničkog djelovanja, koji su imali isti cilj suočavanja sa umjetničkim zadacima koji su, u godinama neposredno nakon Drugog svjetskog rata, bili od najveće društvene važnosti. To je prije svega bilo pitanje idejnog projektiranja, i praktičkog ostvarenja mogućnosti integracije određenih komponenti duhovne i materijalne kulture; u kontekstu šireg procesa obnove temeljnih socijalnih i životnih pretpostavki. Gledano iz današnje pozicije, doprinos koji je EXAT svojom pojavom izvršio na samu svijest o prirodi i načinu umjetničkog, ali i šireg oblikovnog pristupa plastičnim i prostornim zadacima u danoj društvenoj praksi, prerasta vrijeme svog nastanka- i to ne samo u vrijeme organiziranog postojanja grupe, nego i u kasnijoj samostalnoj aktivnosti njezinih članova.

Kronološki prvom fazom aktivnosti grupe EXAT 51, možemo smatrati onu primijenjenu i arhitektonsku. To su godine kad se članovi grupe koji će činiti njezinu izvornu jezgru upoznaju, te kad zajedno surađuju na domaćim i međunarodnim izložbama, odnosno na nizu prostornih i likovnih oprema jugoslavenskih paviljona na sajmovima u inozemstvu. Jedan od članova te inicijalne jezgre grupe- arhitekt Vjenceslav Richter, još se tijekom svojeg studija na Arhitektonskom fakultetu počeo baviti izložbenom arhitekturom, a prvi njegov zadatak te vrste bila je oprema sajmišnog paviljona u Trstu 1947. godine. Iste je godine slikar Ivan Picelj posredovao pri upoznavanju spomenutog Richtera i slikara Aleksandra Srneca; čime je krug koji predstavlja inicijalnu jezgru grupe EXAT 51 zatvoren. Do prve će suradnje ove trojice kasnijih osnivača grupe EXAT doći 1948. godine na *Izložbi knjiga NR Hrvatske*, u

³⁴ DENEGRİ, KOŠČEVIĆ (bilj. 29), 84.

Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Već tamo, navedeni je trojac pokazao zajedničku spoznaju, kako rješavanje prostorne prezentacije izloženih predmeta nije samo tehnički posao, već da ono može predstavljati vrstu oblikovnog i plastičnog mišljenja, s određenim referencijama prema konceptu sinteze oblikovanja.

Uskoro je uslijedio i čitav niz zajedničkih likovnih i prostornih oprema jugoslavenskih paviljona (ne nužno svih članova izvorne grupacije) na sajmovima u inozemstvu: u Parizu 1949. g., Chicagu 1950. g., Hannoveru 1949. g., te u Stockholmu 1949. i 1950. g. Iste 1950. godine održana je i- za jugoslavenske prilike; spektakularna dvojna izložba *Autoput bratstva i jedinstva*, otvorena u povodu dovršenja istoimenog autoputa paralelno u Zagrebu i Beogradu. Na ovoj se izložbi; jednako kao što prisustvuje i na slijedećoj izložbi *Industrija NR Hrvatske*, održanoj na Zagrebačkom velesajmu; grupi pridružuje arhitekt i teoretičar dizajna Zvonimir Radić.

Rad na postavama izložbi u zemlji, i na opremi jugoslavenskih paviljona za sajmove u inozemstvu, označio je važno poglavlje djelovanja grupe EXAT 51. Navedeni zahvati članova grupe; koji su svoje zadatke nastojali riješiti na praktičan način, imali su i karakter demonstriranja njihovih sasvim određenih plastično-prostornih shvaćanja, kao i određenih zajedničkih idejnih i kulturnih usmjerenja. Budući da je većina izložbi na kojima su članovi grupe zajedno sudjelovali bila propagandnog karaktera, odnosno u službi predstavljanja socijalističke republike Jugoslavije u inozemstvu; zanimljivo je u tom kontekstu i pitanje odnosa umjetnosti i ideologije, odnosno političkog konteksta bez kojeg navedene realizacije ne bi bile moguće. Pišući o istom, povjesničarka umjetnosti Jasna Galjer u svojoj knjizi „Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera“³⁵ simptomatičnom smatra činjenicu kako u doba prevlasti socijalističkog realizma- kad su se vodile žestoke rasprave o tendencioznosti u umjetnosti i o autonomiji umjetničkog djelovanja; Picelj, Srnec, Richter i Radić rade postave izložbi jugoslavenskih paviljona na međunarodnim sajmovima, s propagandnom porukom koja je potpuno neovisna o tadašnjim obrascima Agitpropa. Navedeno govori o svjesnom otklonu koji je država (tj. KPJ) u ulozi naručioca tih izložbi činila, očito s namjerom kako bi vlastitu vizualnu kulturu u inozemstvu reprezentirala na način koji bi isticao demokratsku notu socijalističkog poretka i ustroja jugoslavenskog društva. Za promociju je Jugoslavije u inozemstvu stoga korišteno moderno oblikovanje, bez

³⁵ JASNA GALJER, *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*, Zagreb, 2009.

ikonografije koja je prevladavala u drugim socijalističkim državama. Na taj način tada mlada Republika- posredstvom umjetnosti, izjašnjavala svoj vlastiti stav, kojim se jasno željela distancirati od svojih istočnih susjeda; koji su je nakon dramatičnih događaja iz 1948. godine pod svoje okrilje svakako htjeli vratiti.

Faza djelovanja grupe EXAT 51 kad njezini članovi rade na praktičnim poslovima kod kuće i u inozemstvu bez nekog jasno definiranog programa; važna je bila i za same umjetnike, budući da im je omogućila priliku (što je u ono doba svakako bila rijetkost) da putuju i duže borave u inozemstvu. Ova su svoja putovanja exatovci koristili za usvajanje novih; tada aktualnih spoznaja s područja arhitekture i umjetnosti, a za koje su pojedini autori tek počeli pokazivati afinitete. Richter i Picelj tako već 1950. godine zajednički posjećuju Institute of Technology (kasnije Institute of Design) u Chicagu, i Muzej moderne umjetnosti u New Yorku; dok Srnc- boraveći u Stockholmu prikuplja prve informacije o Mondrianu i konstruktivizmu, te posjećuje niz izložbi u Parizu iste 1950. godine. U vrijeme kad su informacije o suvremenoj umjetnosti u socijalističkoj zemlji poput Jugoslavije bile u krajnjoj oskudici; boravci na mjestima gdje su s istom bili u izravnom kontaktu, imale su ključnu ulogu pri širenju kulturnog vidokruga članova grupe, te u kasnijoj izgradnji njihove morfologije koja počiva na internacionalnoj osnovi prije svega.

3.2.4. Manifest grupe EXAT 51

Godine 1951., iste kad je i potpisan sam manifest grupe EXAT 51.; posredstvom se Vjenceslava Richtera izvornoj jezgri grupe pridružilo još nekoliko umjetnika iz redova arhitekata- Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Božidar Rašica i Vladimir Zaharović. Otprilike u isto doba prestaju i poslovi grupe na sajmovima u inozemstvu; što je uzrokovao spor exatovaca s Trgovačkom komorom- kasnije ipak presuđen u njihovu korist. Zaključenjem ovog primijenjenog; odnosno arhitektonskog razdoblja aktivnosti grupe, započinje i onaj drugi, u kojem se težište djelovanja prenosi na teren borbe za afirmiranje postavki apstraktnog slikarstva.

Svoje težnje i ciljeve grupa EXAT 51 obznanit će javnim čitanjem svojeg Manifesta, 7. prosinca 1951. godine na plenumu ULUPUH-a. Objavom manifesta, čiji je tekst pročitao Bernardo Bernardi, obnovljeni su stari animoziteti, te se ponovno rasplamsala borba na području domaće likovne kritike. Inače, uz sam se manifest, u kojemu su jasno

prezentirani program i ciljevi ove grupe; pojedinačnim istupima u javnosti, a u svrhu obrane pozicija apstraktne umjetnosti, javljaju i neki od samih članova grupe- poput primjerice Vjenceslava Richtera s njegovim tekstom „Zarobljene teorije“.³⁶ Tim je tekstom Richter izravno odgovorio Grgi Gamulinu; prozvavši ga za njegov netom objavljeni tekst „Zarobljeni oblici“³⁷ - u kojem taj istaknuti likovni kritičar kritizira opće postavke apstraktnog slikarstva.

Borba za priznavanje pozicija apstraktne umjetnosti u ovoj je polemici, tako još jednom došla od strane umjetnika-praktičara; kao što je sam Richter bio. U svojem tekstu didaktičkog karaktera- Richter nam nudi konkretne primjere iz povijesti apstraktne umjetnosti, te pokušava obrazložiti programska stajališta grupe Exat, i ujedno otkloniti neke od najčešćih prigovora na njihov račun. Takvi su prigovori uključivali misao da apstraktna umjetnost predstavlja bijeg od realnosti, da je evidentno odsustvo „čovjeka sa svim bogatstvom njegovog složenog duhovnog i emocionalnog života“, da je ono primjer krajnje dehumanizacije umjetnosti svojstvene dekadentnom buržoaskom društvu, te da se radi o pojavi koja je četrdeset godina u zakašnjenju za razvojnim tokovima europske umjetnosti. Zaključno; autor u tekstu ističe i važnost same sinteze plastičkih umjetnosti, odnosno brisanja granice između čiste i primijenjene umjetnosti.

Nakon što su se javnosti predstavili objavom svojeg Manifesta, članovi će grupe EXAT 51 u godinama koje slijede nastaviti širiti među sobom ideje o avangardnim zbivanjima u suvremenoj umjetnosti; i na svojim sastancima u Gajevoj 2b- kojima nerijetko prisustvuju i drugi pripadnici domaće umjetničke scene.

Godine 1952. grupi EXAT 51 pridružuje se Vlado Kristl, a već iduće godine dolazi i do prvog programskog nastupa četvorice članova grupe. Riječ je bila o njihovoj izložbi apstraktne umjetnosti u prostorijama Društva arhitekata na Trgu Republike.

3.2.5. Zajednička izložba grupe EXAT 51 i njezin odjek u javnosti

Zajednička izložba članova grupe EXAT 51, odmah je po svojem otvorenju izazvala mnogobrojne reakcije struke i javnosti. Reakcije osciliraju od nepovjerenja i otpora- pa do razumijevanja i podrške. Simptomatično je u ovom kontekstu spomenuti; kako su

³⁶ VJENCESLAV RICHTER, Zarobljene teorije, u: *Krugovi*, 1 (1952.), 84-91

³⁷ GRGO GAMULIN, Zarobljeni oblici, u: *Vjesnik*, 25.I.1952., 5.

negativni komentari i bilješke bili lokalizirani u dnevnoj štampi, dok su pristupi razumijevanja dolazili iz napisa publiciranim u časopisima.

Na temelju konkretnih reakcija, koje će vrlo brzo nakon održavanja izložbe uslijediti, a gledajući iz današnje perspektive; zaključujemo, kako je sasvim prikladna izjava člana grupe Vjenceslava Richtera, kako se „značaj nekog likovnog događaja u jednoj društvenoj sredini može mjeriti po tragu koji taj događaj iza sebe ostavlja“³⁸. Jedan od pristupa razumijevanja; koji se u povodu izložbe pojavio u tisku, jest tekst Dimitrija Bašičevića „Jezik apstraktne umjetnosti“³⁹, publiciran u časopisu *Krugovi*. Taj je tekst, nastao u trenutku krajnje neraščišćenih pojmova oko osnovnih osobina apstraktne umjetnosti, zasigurno pridonio primjerenijem sagledavanju smisla i značenja apstrakcije u domaćoj sredini. Bašičević je svojim tekstom, uz samu gestu podrške četvorici izlagača- dao i značajan doprinos općem razumijevanju fenomena apstrakcije na teorijskoj razini. Kako se na izložbi grupe EXAT 51 1953. godine domaća javnost s fenomenom apstrakcije suočila po prvi puta na ovako eksplicitan način, uslijedile su i određene reakcije izvan umjetničkih krugova. One su dolazile od autora, koji nisu bili u prvom redu pripadnici likovne kritike niti struke; nego su apstrakciji pristupali sa šire teorijske pozicije- zamjećujući posljedice koja ista izaziva u širem društvenom rakursu. Međutim, da medijski prostor u međusobnoj razmjeni mišljenja nije bio u jednakoj mjeri dostupan svima, dokazuje i primjer odbijanja objave teksta u povodu izložbe Radoslavu Putaru; inače stalnom dopisnika novina *Narodni list*; o kojima je bila riječ.⁴⁰

3.2.6. Kontekstualizacija pojmova apstrakcije i sinteze umjetnosti iz programa grupe EXAT 51 na primjeru nekih teorijskih tekstova

Sociolog Rudi Supek, u spomenutom se razdoblju također uključuje u teorijsku raspravu o apstrakciji. Značajan u tom smislu njegov je tekst „Konfuzija oko astratizma“⁴¹, objavljen u časopisu *Pogledi* 1953. godine. Iako je u tekstu pokazao zavidan stupanj informiranosti o događajima vezanim uz povijest razvoja apstraktne umjetnosti, autor ipak pokazuje manjkavosti u praćenju recentnih umjetničkih zbivanja

³⁸ DENEGRİ, KOŠČEVIĆ (bilj. 29), 89.

³⁹ DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ, Jezik apstraktne umjetnosti. Za diskusiju u povodu izložbe astratista u Zagrebu, u : *Krugovi*, 4 (1953.), 364-371

⁴⁰ JASNA GALJER, Dizajn pedesetih u Hrvatskoj = Design of the Fifties in Croatia: od utopije do stvarnosti = from Utopia to Reality, Zagreb, 2004., 21.

⁴¹ RUDI SUPEK, Konfuzija oko astratizma (U povodu izložbe Kristl, Picelj, Rašica i Srnec), u: *Pogledi*, 6 (1953.), 415-421

na međunarodnoj sceni. Primjerice, nedostaje mu više saznanja o umjetničkim pravcima poput europskog enformela i američkog akcijskog slikarstva; koji su u navedenom razdoblju bili najaktualniji⁴². Unatoč tome, Supek je svojim tekstom uveo raspravu o pojavi apstraktne umjetnosti u našoj sredini- iz svakodnevnih zbivanja u sferu načelne teorijske diskusije; čime joj je i olakšao dostizanje razine fenomena od šire društvene i kulturne relevantnosti. U nedostatku razvijenije znanstvene aparature za bavljenje pitanjima o umjetnosti a čega se apstrakcija tiče prije svega, autor iznosi određene zaključke koje možemo svrstati negdje na sredinu ljestvice stavova u vezi prihvatanja novih stavova u umjetnosti; apstrakcije posebno.

Dotaknuvši se i pitanja sinteze umjetnosti, kao drugog bitnog elementa sustava iznesenog u programu grupe EXAT; Supek joj priznaje mogućnost rješavanja zadataka na području primijenjene umjetnosti s osloncem na arhitekturu- u smislu dekorativnosti prostora. No, autor ne vjeruje u sintezu svih likovnih umjetnosti u ime konkretnog arhitektonskog prostora, s ciljem stvaranja općeg i univerzalnog ambijenta. Prema Supeku, određeni je prostor od strane umjetnika nužno individualiziran, pa je tako iz teksta vidljiv Supekov negativan odnos prema ulozi apstrakcije u tzv. čistoj umjetnosti. Razvoj čiste umjetnosti, koja na području plastičke umjetnosti vodi do apstraktnog slikarstva i skulpture, prema njemu je posljedica dehumanizacije buržoaske umjetnosti.

Osvrnimo se još malo i na taj drugi bitan element Exatovog programa kojeg grupa eksplicitno navodi u njihovom Manifestu, a koji se tiče „sinteze umjetnosti“, odnosno brisanja granice između tzv. čiste i primijenjene umjetnosti.

Ideja sinteze umjetnosti je prema Jerku Denegriju⁴³, a kao što je uostalom bio i slučaj s apstrakcijom; živjela u povijesnom kulturnom nasljeđu koje su, makar kao utopijsku projekciju, ostavili pokreti koji su pledirali za racionalno uređenje ljudske životne i prostorne stvarnosti (Bauhaus, De Stijl, ruski konstruktivizam, pariški međuratni konkretizam itd.), s ideologijom koja je težila kompleksnom sagledavanju plastično-prostorne i oblikovne stvarnosti u širim socijalnim rasponima. Nakon rušenja fašizma u Europi će se, kao i kod nas, ponovno pojaviti određeni pojedinci i grupe s aktualiziranim programima povijesnih avangardi; a u kojima je ideja o tzv. sintezi umjetnosti zauzimala vrlo visoko mjesto.

⁴² DENEGRİ, KOŠČEVIĆ (bilj. 29), 59.

⁴³ DENEGRİ, KOŠČEVIĆ (bilj. 29), 66.

Neke od postavki i zaključaka, u kojima se otkrivaju ideje karakteristične za vrijeme i cilj okupljanja pripadnika grupe EXAT 51- osim njihovog Manifesta, čine i tekstovi Vjenceslava Richtera „Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe“, objavljen u prvom dijelu knjige „Sinturbanizam“⁴⁴; te tekst Zvonimira Radića „Značenje plastične realnosti“ objavljen u publikaciji „Umetnost oblikovanja“⁴⁵.

Dok je Richterov tekst pisan iz pozicije praktičara i ideologa, Radićev tekst predstavlja temeljitu povijesnu i teorijsku eksplikaciju procesa kroz koji je područje plastičkih umjetnosti prolazilo od trenutka svoje dezintegracije (proces razvođenja umjetnosti na područja čiste i primijenjene umjetnosti on smješta u 19. stoljeće), pa do trenutka naslućivanja mogućnosti svoje ponovne integracije. Radićeva shvaćanja formirana su na najnaprednijim primjerima europske misli o plastično-prostornoj i oblikovnoj problematici, te su kao takva nesumnjivo doprinijela razjašnjavanju mnogih dvojbi o koje su se tada zaplitali mnogi pristupi i shvaćanja u našoj sredini. U Radićevom tekstu pozicije i praktične težnje koje su imali pripadnici grupe Exat, možemo tražiti ponajprije u autorovim analizama autonomne prirode suvremenog slikarstva.

S vremenom će se ipak pokazati kako se idejni projekt „sinteze umjetnosti“, sadržan u programu Exatova Manifesta, nije mogao ostvariti; bilo zbog općih povijesnih prilika, bilo zbog specifičnih internih razloga. Unatoč tome, širenje prema međudisciplinarnim zahvatima postalo je jedna od odlika svakodnevne radne aktivnosti većina pripadnika grupe.

Osim na području slikarstva i arhitekture, kao osnovnim područjima njihovih vokacija, pojedini su članovi EXAT dali svoje doprinose i ostvarili konkretne napore u pokretanju i obnovi domaćeg industrijskog i grafičkog dizajna, kazališne scenografije, crtanog filma, prakse i teorije urbanizma te edukacije osnova oblikovanja i u post-exatovskom razdoblju, ostajući pritom vjerni svijesti o potrebi ujedinjavanja komponenti duhovne i materijalne proizvodnje kulture s ciljem preobrazbe ukupne slike plastično-prostorne stvarnosti. U exatovskoj ideji nadilaženja razlika između „čiste“ i primijenjene umjetnosti, nije bila ugrađena misao o poništenju specifičnosti i samostalnosti pojedinih disciplina, nego ona o načelnom pridavanju istovjetnog dostojanstva svakom oblikovnom zadatku- od onog koji zahvaća makroprostor grada i arhitektonskog

⁴⁴ VJENCESLAV RICHTER, *Sinturbanizam*, Zagreb, 1964.

⁴⁵ ZVONIMIR RADIĆ, *Značenje plastične realnosti*, u: *Umetnost oblikovanja, Referati za II kongres Saveza likovnih umetnika primenjenih umetnosti Jugoslavije*, Beograd, 1959, 26-91

objekta, pa do onog koji se sažima u mikroprostoru slikarskog platna ili štampanog predloška grafičkog dizajna.

U ovom trenutku treba istaći kako EXAT kao pojava nije bio u prvom redu arhitektonska ili u prvom redu slikarska zajednica, nego on ima osobine jednog duhovnog okupljanja; u kojem su različiti individualni doprinosi nastojali dati odgovor na opće pitanje o profilu umjetničke i šire plastično-prostorne stvarnosti, u okolnostima promijenjenih društvenih i životnih pitanja vlastite sredine.

Metodološki pristupi članova grupe EXAT 51 bit će prepoznati u domaćoj sredini već na početku 60-ih godina, kad na cjelokupnoj europskoj umjetničkoj sceni dolazi do jasnog obrata- izazvanog pojavom novih medija i konceptualne umjetnosti. Pojedini će članovi EXAT-a 51 u šestom desetljeću aktivno sudjelovati i u pokretu „Novih tendencija“; koje su bile možda i posljednji branitelj modernističkih tendencija u umjetnosti, a preko kojih Zagreb (nakratko) ponovno dolazi u centar globalnih kulturnih događanja.

Nakon Zagreba, izložba četvorice slikara EXAT-a prenijeta je i u Beograd; gdje je prikazana između 29. ožujka i 5. travnja 1953. godine. Ove su dvije izložbe bile i posljednji skupni nastupi grupe EXAT 51, a po mnogim indikacijama, to je ujedno i kraj jedne organizirane akcije u borbi za zajednička konceptijska stanovišta.⁴⁶

Organizacijom ovih dviju izložbi EXAT-a, završava programska faza međusobne suradnje članova grupe EXAT 51, a daljnje će aktivnosti pojedinih autora biti motivirane njihovim individualnim izborima i orijentacijama. Ipak, što ćemo vidjeti, u nekoliko će se navrata u budućnosti pripadnici grupe EXAT 51 ponovno naći na okupu.

Na kraju ovog dijela, istaknimo kako je svojom pojavom grupa EXAT-a 51; avangardna za svoj društveno-povijesni kontekst, odigrala ulogu katalizatora na mnogim područjima domaće umjetnosti. Svjesni svojeg kompleksnog gledanja na umjetnost, članovi grupe još su stoga vrlo rano pokušavali svoju djelatnost i institucionalizirati. Njihovim će nastojanjima tako biti stvoreni temelji za nastanak studija dizajna u Jugoslaviji; te za primjenu te kompleksne discipline u svakodnevnom životu.

⁴⁶ DENEGRİ, KOŠČEVIĆ (bilj. 29), 61.

3.3. Izložbe riječkog Salona 54 i Salona 56

Godine 1954. i 1956. u Galeriji likovnih umjetnosti u Rijeci organizirane su antologijske izložbe *Salon 54* i *Salon 56*- Izložbe suvremenog slikarstva i kiparstva FNRJ. Radilo se o revijalnim izložbama suvremenog likovnog stvaralaštva na području Jugoslavije, nastale u organizaciji ULUH-a kako bi se uspostavio kontinuitet s avangardnim pojavama u našoj predratnoj umjetnosti. Kao uvod u suvremeno likovno stvaralaštvo na riječkom Salonu; donesen je tako niz zanemarenih, čak i potiskivanih djela domaćih umjetnika iz prve polovice 20. stoljeća, čime su legitimirane avangardističke tendencije ekspresionizma, futurizma, konstruktivizma, nadrealizma...⁴⁷ Kako su organizatori riječkog Salona bili istaknuti likovni kritičari i povjesničari umjetnosti, prema riječima jednoga od njih- Radoslava Putara, izbor radova nije bio „opterećen bar onim slabostima koje se pojavljuju na nekim drugim izložbama, a posljedice su različitih napetosti i individualnih zainteresiranosti u staleškim organizacijama.“⁴⁸ Već prvi riječki *Salon* je prema Putaru; jednom od naših najznačajnijih likovnih kritičara druge polovice 20. stoljeća, pokazao kako će to biti široka liberalna scena, na kojoj će se moći pojavljivati rezultati i pokušaji na „representativnim“ izložbama inače nerado viđeni, a na kojoj će se podržati mlade umjetnike na putu prema potpunoj autonomiji oblikovanja, i dokidanju (soc)realističkih tendencija i direktiva. U istim pedesetim godinama Radoslav Putar je davao svoju svesrdnu podršku i grupi EXAT 51, te njezinim nastojanjima za pronalaženjem adekvatnog stilskog izraza vremena- pri čemu su najveću ulogu odigrale apstrakcija i sinteza umjetnosti. Inače, posljednja je, prema Putarovom tumačenju, bila i posljedica prve. Sinteza umjetnosti, kojom je, prema kritičaru moguće ostvariti jedinstven stilski izraz, koji nastaje kao logična posljedica razvoja likovnih sredstava; tema je kojom će se Putar u idućim godinama često baviti. U kontekstu navedenog će- u svojem osvrtu na neuspjeh trećeg riječkog *Salona* 1958. godine, Putar kao jedan od bitnih konceptijskih nedostataka izložbe istaknuti izostanak „kompleksnijeg tretiranja suvremene likovne kulture u našoj sredini. Tek bi prikaz djela moderne arhitekture i 'primijenjene' umjetnosti, to jest: primjeri likovnih realizacija predmeta materijalne upotrebljivosti značili stvarno proširenje programa Salona. Sada, kad je, napose posljednjih godina, u modernom tretiranju cjeline likovne kulture i u našoj sredini praktično povezivanje svih

⁴⁷ Radoslav Putar, *Likovne kritike, studije i zapisi 1950.-1960.*, Ljiljana Kolečnik (prir.), Zagreb, 1998.

⁴⁸ LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 44) - izvorni tekst u: RADOSLAV PUTAR, *Salon 56* u Rijeci. Vrlo široka panorama pruža se gledatelju u dvoranama riječke Galerije likovnih umjetnosti, u: *Narodni list*, 31. VIII. 1956., 6.

manifestacija likovnog života postalo već neophodno, Salon, koji se izolirao u granicama štafelajnog slikarstva i skulpture kojoj su potrebni galerijski postamenti, svakako je u zakašnjenju⁴⁹. U kontekstu uvjerenja koje Putar u navedenom povijesnom trenutku iznosi; a što će biti važno za temu koju će donijeti iduća poglavlja rada, zanimljivo je istaknuti kako autor u svjetlu sinteze, ili bar stvaranja uvjeta da se ona odvije, vidi i potrebu premještanja težišta tadašnje likovne kritike „s duhovno funkcionalnog stvaralaštva i na ono stvaranje, koje rađa likovnu kulturu materijalne produkcije, to jest na industrijski serijski oblik“⁵⁰. Također, Putar detektira i premještanje tema likovne kritike na ukidanje razlike između „čiste“ i „primijenjene“ umjetnosti.

4. INSTITUCIONALIZACIJA I PROMOCIJA DIZAJNA I PRIMIJENJENE UMJETNOSTI U PEDESETIM GODINAMA

4.1. Nastanak pojma „primijenjena umjetnost“

Nakon što smo ukratko opisali društveno-političku situaciju u Jugoslaviji u razdoblju neposredno nakon Drugog svjetskog rata, te kroz tekstove likovne kritike popratili slijed avangardnih pojava i tendencija u hrvatskoj umjetnosti i kulturi, prisutnih još iz međuratnog razdoblja; prikazat ćemo razvoj primijenjene umjetnosti i dizajna u poslijeratnoj Jugoslaviji, a što će biti važno za samu glavnu temu rada- *Zagrebački salon*.

Sam pojam primijenjene umjetnosti, prema monografiji ULUPUH-a⁵¹, nastaje 1946. godine; kad zamjenjuje dotadašnji termin „umjetnički obrt“. Stari termin pokazao se neprikladnim za nove socijalističke poglede na društvo; u sveopćem zanosu kolektivizmom i samoupravljanjem.

Iako je tema svakako zanimljiva i vrijedna pažnje, te možda nekog budućeg istraživanja- eksplikacijom razlike između riječi i pojmova koji su se u domaćem rječniku ustalili kao sinonimi; poput umjetničkog obrta ili primijenjene umjetnosti, te (industrijskog) oblikovanja odnosno dizajna, u ovom se radu nećemo detaljnije baviti.

⁴⁹ LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 44), 35. – izvorno u: RADOSLAV PUTAR, Riječki salon u krizi, u: *Književna tribina*, 19. 8. 1959.

⁵⁰ LJILJANA KOLEŠNIK (bilj 44.), 35.

⁵¹ BRANKA HLEVNJAK, ULUPUH 1950.-2010., Zagreb, 2010., 18.

Preuzet ćemo neke od smjernica struke s navedenog znanstvenog područja, od kojih su neki od autora bili pioniri na tom području istraživanja (poput Feđe Vukića⁵²).

4.2. **Kratki uvod u prikaz teorije i kritike projektiranja za industrijsku proizvodnju u društvenom kontekstu Hrvatske na kraju četrdesetih i početku pedesetih godina**

Prema Feđi Vukiću⁵³, stvoriti retrospekcijsku mapu teorije i kritike projektiranja za industrijsku proizvodnju u društvenom kontekstu Hrvatske podrazumijeva, prije svega, fiksiranje početaka takvih akcija u vrijeme kraja četrdesetih i početka pedesetih godina- kad se na razini političke orijentacije utvrđuju osnove modernizacijskog procesa u smislu liberalizacije gospodarstva (već spomenuti zakon o upravljanju državnim poduzećima); što je bilo osnova za uvođenje koncepcije samoupravljanja u ekonomiku industrijske proizvodnje.

Na drugoj je razini modernizacijski proces dobio zamah u području obrazovanja i kulture osnivanjem Akademije za primijenjenu umjetnost u Zagrebu 1949. godine, te osnivanjem republičkog i saveznog strukovnog udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti početkom pedesetih godina (točnije u siječnju 1946. godine- kad je održan prvi sastanak Sekcije za primijenjenu umjetnost, preteče današnjeg ULUPUH-a).

4.3. **Djelovanje Akademije za primijenjenu umjetnost u Zagrebu**

Iako je ostvarila mitski status u međuvremenu, o Akademiji za primijenjenu umjetnost- koja je u Zagrebu djelovala od 1949. do 1955. godine, imamo relativno malo podataka. Ipak, osnovne podatke o programu i protagonistima, koji su sudjelovali u radu ove znamenite obrazovne institucije, nalazimo u knjizi Jasne Galjer „Dizajn pedesetih u Hrvatskoj“⁵⁴.

⁵² FEĐA VUKIĆ, *Od oblikovanja do dizajna, Teorija i kritika projektiranja za industrijsku proizvodnju*, Zagreb, 2003.

⁵³ FEĐA VUKIĆ (bilj. 49.), 18.

⁵⁴ JASNA GALJER, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj = Design of the Fifties in Croatia: od utopije do stvarnosti = from Utopia to Reality*, Horetzky, Zagreb, 2004., 43-84

Prije svega valja istaći; kako je ovu obrazovnu ustanovu pohađalo nekoliko generacija studenata, koji će u različitim disciplinama; od industrijskog oblikovanja interijera, do scenografije i animiranog filma bitno unaprijediti kulturu oblikovanja ove sredine. Jasna Galjer u svojoj knjizi „Dizajn pedesetih u Hrvatskoj“ otkrila nam je i značenje, te aktualnost ove institucije u okviru suvremenih zbivanja na svjetskoj sceni- u kontinuitetu njezine tradicije od Bauhauusa i New Bauhauusa do Hochschule für Gestaltung u Ulmu.

Usporedba nastavnih programa ukazuje na činjenicu kako je osnovna razlika između zagrebačke Akademije za primijenjenu umjetnost, i ostalih eksperimentalnih edukacijskih modela u Europi, bila u razini tehnološke razvijenosti; bez čije se podrške nije mogla razvijati.⁵⁵

Osnovno usmjerenje, tj. društveni smisao Akademije za primijenjenu umjetnost u Zagrebu simbolički je određen pojmom „produkta“, pa tako u „Okvirnim postavkama za razradu nastavnog plana A.P.U.“ stoji kako je “osnovna je orijentacija Akademije industrijska proizvodnja-budući da ona oblikuje vizualnu okolinu čovjeka.”⁵⁶ Također, u odnosu na HfG, koji joj je bio internacionalni uzor- zajedničko im je polazište u idejnoj dimenziji dizajna; odnosno političke implikacije koje su iz nje proizlazile, a koje će i dovesti do zatvaranja navedenih institucija (HfG je zatvoren 1968. g.).

Nasljeđe Bauhauusa pri radu ovih dviju institucija, očituje se u važnosti koju je u artikuliranju didaktičkog sustava imalo poticanje slobodnog samoizražavanja, i radni eksperimentalni model na kojima se zasnivao nastavni program; s težištem na pripremnom tečaju. Ideja zagrebačke Akademije bila je preuzimanje inovativnog rješenje HfG-a, koji je oformio institute za istraživanje, gdje su diplomirani studenti koji su za vrijeme studija radili u laboratorijima mogli nastaviti na znanstveni i praktičan način baviti se dizajnom. Naglasak na praktičnom dijelu programa studija na zagrebačkoj se Akademiji godinama provlačio i kroz prijedloge rješavanja mogućih problema od strane nastavnika, koji su u tom razdoblju bili u izravnom kontaktu sa sličnim obrazovnim institucijama u Europi. Multimedijски i interdisciplinarni karakter studija isticao se u prijedlozima povezivanja s tadašnjim Narodnim kazalištem, filmskom produkcijom, Muzejom za umjetnost i obrt, itd.

⁵⁵ JASNA GALJER (bilj. 54), 53.

⁵⁶ JASNA GALJER (bilj. 54), 54.

Bitno je istaknuti i, kako je u trenutku osnivanja Akademije, prevladavalo opće shvaćanje oblikovanja duboko ukorijenjeno u domeni primijenjene umjetnosti; koje je očitovale doduše latentnu, ali u našoj sredini kontinuirano prisutnu svijest o dizajnu upotrebnih predmeta kao modusu samosvijesti o vlastitom identitetu. U okviru toga su se, usprkos dominantnom internacionalizmu, koji je prevladavao na području primijenjene umjetnosti i dizajna, uspješno očuvale regionalne odlike- prije svega tradicionalne, umjetničko-obrtničke. Naglasak na produkt dizajnu uslijedio je i pod utjecajem Exat-ovih načela sinteze plastičkih umjetnosti, te u skladu s društvenim potrebama preobražaja cjelokupne okoline.⁵⁷

Da je javnost budno pratila događanja vezana uz zagrebačku Akademiju primijenjenih umjetnosti, osim što se pokazalo prilikom javnog angažmana njezinih studenata na uređenju pojedinih javnih prostora (primjerice interijera hidrocentrale u Novom Vinodolskom, ili rješavanja rasvjete u zagrebačkom Ritz baru); dokazuju nam i tekstovi iz dnevnog tiska. Tako nam je razgovor s voditeljem za dekorativno kiparstvo Marinom Studinom, objavljen u *Narodnom listu* 20. srpnja 1952. godine, otkrio puni smisao i opravdanost djelovanja te obrazovne ustanove. Prema kiparu, ono je ležalo u težnjama nastavnog osoblja da se radi na osposobljavanju visokokvalificiranih umjetničkih kadrova, koji će se uključiti u proizvodnju estetski oblikovnih proizvoda, a na suradnju s industrijom gledalo se kao na jedan od izvora (samo)financiranja takvog programa studija.

Unatoč svemu; razloga je za zatvaranje Akademije za primijenjenu umjetnost u Zagrebu bilo nekoliko. Jedan od njih zasigurno je bio skriven u pitanju nije li umjetničkih akademija u državi previše, budući da je paralelno sa zagrebačkom, u Beogradu osnovana Akademija primijenjenih umjetnosti (koja kasnije postaje fakultet). Također, tokom čitavog će razdoblja svojeg djelovanja zagrebačka Akademija biti trajnom u konkurentskom odnosu sa Školom primijenjene umjetnosti, kao i s Likovnom akademijom. Sama činjenica kako je Škola primijenjene umjetnosti raspolagala budžetom pet puta većim od akademijinog, djeluje u krajnjem slučaju zbunjujuće.⁵⁸

Politički razlozi prije svega; no iza kojih je, prema nekima, stajalo i rivalstvo određenih pripadnika nastavnčkog osoblja, doveli su konačno do ukidanja zagrebačke Akademije

⁵⁷ JASNA GALJER (bilj. 54), 58-59

⁵⁸ JASNA GALJER (bilj. 54), 69.

za primijenjenu umjetnost 1954. godine. Uredbom objavljenom u *Narodnim novinama* ipak je omogućen dovršetak studija upisanim studentima; uz otkazni rok koji je vrijedio do zadnjeg dana 1955. godine.

Interdisciplinarni program Akademije za primijenjenu umjetnost najbolje se očituje u radu umjetnika poput Zlatka Boureka, Zvonimira Lončarića, Ante Jakića, Vaska Lipovca, Ordana Petlevskog, Jagode Buić te drugih studenata; koji ne pripadaju u tradicionalnom smislu niti jednom pojedinačnom mediju. Ove izuzetne autorske osobnosti uspješno su se kasnije afirmirale u mnogim medijima umjetničkog izražaja- od kiparstva i slikarstva do grafike; kao i u multidisciplinarnim područjima oblikovanja prostora, upotrebnih predmeta, primijenjene umjetnosti, grafičkog oblikovanja i animiranog filma. Unatoč relativno nepovoljnim uvjetima u domaćoj industriji, mnogi će se diplomanti Akademije u godinama koje slijede- afirmirati u novonastaloj dizajnerskoj profesiji, gdje će ostvariti značajne rezultate u suradnji s industrijom. Umjetnici su to, da spomenemo samo neke- Bruno Planinšek, Milan Dobrić, Vladimir Frgić, Boris Babić, Mario Antonini itd.

U ovome dijelu možemo zaključiti; kako su teorijskoj i praktičnoj elaboraciji projektiranja za industrijsku proizvodnju tijekom pedesetih godina u Hrvatskoj značajno pridonijeli predstavnici iz redova grupe EXAT 51, kao i netom diplomirani studenti s Akademije za primijenjenu umjetnost u Zagrebu. Taj će se njihov doprinos realizirati u sklopu različitih aktivističkih napora onog vremena- kojima je zajednički nazivnik bilo pitanje stambenog standarda u uvjetima dinamične urbanizacije, a koja je bila nužna posljedica industrijske modernizacije.

Tijekom pedesetih godina, navedeno će se konkretno manifestirati kroz razne javne manifestacije; kao što su bile izložba *Zagrebački trijenale- inicijativna izložba* 1955. godine, u organizaciji Udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske, izložba *Umetnost i industrija* u Beogradu 1956. godine, izložba i savjetovanje *Stan za naše prilike* u Ljubljani 1956. godine- u organizaciji Saveznih industrijskih, građevinskih i zanatskih komora, Saveza arhitekata i Stalne konferencije gradova Jugoslavije, nastup na *XI Triennale di Milano*, tri izložbe u sklopu manifestacije *Drugi zagrebački trijenale*

1959. godine, te simpozij na *II. Kongresu Saveza likovnih umjetnika primijenjenih umetnosti Jugoslavije*.⁵⁹

4.4. **Nastanak strukovnog udruženja ULUPUH i izložbe koje neposredno prethode pojavi Zagrebačkog salona**

Institucionalizaciji dizajna- odnosno oblikovanja za industrijsku proizvodnju, no i svih drugih grana primijenjenih umjetnosti u domaćoj sredini; u značajnoj je mjeri pridonijelo i osnivanje Udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske 1950. godine- osnovano od ULUH-ove sekcije za primijenjenu umjetnost. U trenutku svojeg osnivanja, ULUPUH je brojao 98 članova; a njihov je rad bio podijeljen na 11 sekcija- za arhitekturu, fotografiju i film, grafiku, igračke i lutke, keramiku, porculan i staklo, obradu metala i plemenitih kovina, kiparstvo, odijevanje i modu, slikarstvo, tekstil i kožu, te sekciju za umjetničko-tehničko oblikovanje industrijskih proizvoda.⁶⁰ Cilj djelovanja ove strukovne udruge prve takve vrste u tadašnjoj državi, uključivao je poticanje razvoja primijenjene umjetnosti i umjetničkog obrta, edukaciju, suradnju s proizvodnim ministarstvima i resursima, poticanje kvalitete oblikovanja industrijskih proizvoda, organiziranje izložbi i dr. Osim navedenog, zadatak je Udruženja bilo i osiguravanje optimalnih uvjeta za rad članova; od nabave materijala, organiziranja prodaje, zaštite autorskih prava, publicističke djelatnosti itd. Treba napomenuti i kako je paralelno s ULUPUH-om; točnije nešto ranije- u svibnju 1948. godine, u Zagrebu bila osnovana i Nabavno prodajna zadruga likovnih umjetnika LIKUM, zaslužna za tržišnu orijentaciju umjetnika u tadašnjem socijalističkom društveno-ekonomskom uređenju.

Ubrzo nakon osnivanja zagrebačkog ULUPUH-a, započela su s radom i ostala strukovna udruženja u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji, a početkom 1954. g., osnovan je u Zagrebu i Savez likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Jugoslavije, s promjenjivim sjedištem- koje je prve tri godine bilo u Beogradu.

⁵⁹ FEĐA VUKIĆ (bilj. 49), 20.

⁶⁰ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 34-35

4.4.1. Prvi zagrebački trijenale

Kako je intenzivno bilo uključeno u nastojanja primjene kvalitetnih dizajnerskih rješenja u industrijskoj proizvodnji, Udruženje likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske brzo je uočilo svijest o nedostatnosti promoviranja dizajna na izložbama. Taj je zaključak članove Udruženja nagnao i na organiziranje izložbe *Prvi zagrebački trijenale* u jesen 1955. godine; pod izvornim nazivom manifestacije „*Inicijativna izložba Udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske*“.

Ta je prva izložba dizajna u domaćoj sredini, prema pisanju dnevnih novina poput *Vjesnika*, izazvala vrlo veliku zainteresiranost javnosti.⁶¹ Važno je napomenuti i kako je izložba bila organizirana po uzoru na velike svjetske izložbe dizajna; poput milanskog *Triennalea*, no i drugih stranih izložbi, kao što su *Die Gute Form*, *Good Design*, *H 55*, *Salon des Arts Menagers*.⁶²

Tekst predgovora ove domaće izložbe Nevena Šegvića⁶³, iako je blago ideološki intoniran, govori prije svega o potrebi humanizacije čovjekove životne sredine od strane umjetnika-kreatora, koji „mora ući u industrijsku produkciju kao integrator“. Prema autoru predgovora, proces na području industrijske produkcije mora uključivati sve njegove sudionike (kreatore jednako kao i konzumente), te se pritom moraju poštivati sve faze procesa. Oprema i uređenje stana- što je pokazano s eksponatima na ovoj izložbi, prema Šegviću je najefikasniji put ka ostvarenju jedne ovakve nove, specifične naše kulture.

Tekstovi o pojedinim tematskim cjelinama zastupljenima na izložbi (njih jedanaest); koji se također nalaze i u katalogu *Prvog zagrebačkog trijenala*- indikativni su nam i za tadašnje promišljanje oblikovanja u novom društvenom kontekstu. Novo shvaćanje dizajna, i njegove društvene uloge; na *Prvom zagrebačkom trijenalu* se reflektiralo i na primjeru sustava dodjele nagrada pojedinim autorima- koji se više nije temeljio samo na apstraktnim formalnim aspektima dizajna, već na principu koji vrednovao koncept, društveno značenje djela, ekonomičnost, te primjenjivost u serijskoj proizvodnji i funkcionalnost rješenja.⁶⁴

⁶¹ JASNA GALJER (bilj. 54), 89.

⁶² JASNA GALJER (bilj. 54), 89.

⁶³ *Zagrebački trijenale – inicijativna izložba*, katalog izložbe Zagreb, Udruženje umjetnika primijenjenih umjetnika Hrvatske, 1955., bez paginacije

⁶⁴ JASNA GALJER (bilj. 54), 92.

4.4.2. Studio za industrijsko oblikovanje i izložbe

Nedugo nakon organizacije izložbe *Prvog zagrebačkog trijenala*, Akademija za primijenjenu umjetnost u Zagrebu zauvijek zatvara svoja vrata; nakon čega odmah postaje jasno kakve će to imati posljedice za strategiju razvoja dizajna u Hrvatskoj. Upravo s ciljem rješavanja navedenih problema, grupa će članova ULUPUH-a, odmah po završetku *Prvog zagrebačkog trijenala*, osnovati Studio za industrijsko oblikovanje (SIO). Riječ je bila o prvoj grupi likovnih umjetnika koja je u Jugoslaviji osnovana s ciljem sustavnog i organiziranog bavljenja problemima i zadacima industrijskog oblikovanja, radi unapređivanja primjene dizajna u industrijskoj proizvodnji, ali i promoviranja dizajna na izložbama te drugim oblicima javne djelatnosti. Osnivački statut Studija za industrijsko oblikovanje, koji se nalazi u privatnoj zbirci, potvrđuje kako je riječ o prvom pokušaju institucionaliziranog djelovanja na području dizajna u širem društvenom kontekstu. Umjetnici, koji su pripadali Studiju za industrijsko oblikovanje, na aktivan način sudjeluju u propagiranju avangardnih stremljenja, umjetničkoj edukaciji te kulturi življenja; s krajnjim ciljem dostizanja „totalne plastičke sinteze“, u kojoj je etička uloga dizajna jednako važna kao i njegovo estetsko značenje i funkcija. Želju za stvaranjem jedne ovakve „konkretne utopije“ možemo usporediti sa svojedobnim nastojanjima grupe EXAT 51; čiji je utjecaj u ovom kontekstu više nego očit.⁶⁵

Programskim se okvirom djelovanja grupe SIO bavi arhitekt Bernardo Bernardi u tekstu objavljenom u beogradskom časopisu *Mozaik*- koji je značajan i zbog definicije samog pojma industrijskog oblikovanja⁶⁶. Također, Bernardijevo se kontinuirano bavljenje temom stanovanja- u smislu oblikovanja životnog prostora; reflektira u autorovom mišljenju, kako ono podrazumijeva programiranu estetiku znatno kompleksniju od sintagme o jedinstvu lijepog, dobrog i praktičnog. Ovdje nalazimo paralele s Bernardijevim tekstom iz 1951. godine- „O umijeću stanovanja“⁶⁷, gdje su po prvi puta valorizirane kvalitete kao što su komfor, harmoničnost prostora, i standardizacija kao parametri kulture življenja. Bernardi u tekstu zaziva svojevrsni „real-utopizam“; koji se sastoji u ideji da umjetničko preoblikovanje okoliša bitno mijenja i kvalitetu življenja, koja društvene, političke i gospodarske probleme prevodi u estetske pojmovne

⁶⁵ JASNA GALJER (bilj. 54), 93.-95.

⁶⁶ BERNARDO BERNARDI, Studio za industrijsko oblikovanje, u: *Mozaik*, 7-8 (1957-1958), 56-57

⁶⁷ BERNARDO BERNARDI, O umijeću stanovanja, u: *Arhitektura*, 5-8 (1951.), 114-115

kategorije. Bio je to izazov, koji se unatoč relativno visokoj razini kulture i industrijalizacije domaće sredine; u navedenom razdoblju ipak nije uspio ostvariti.

4.4.3. Izložba *Stan za naše prilike* u Ljubljani 1956. godine

Priliku je za prezentiranje vlastitih ideja domaćoj javnosti SIO dobio već 1956. godine na izložbi *Stan za naše prilike* u Ljubljani. Tamo je Studio zastupljen s tri svoja stambena ambijenta; opremljena u potpunosti proizvodima domaće industrije. U Manifestu „grupe“, koji je objavljen u časopisu *Arhitektura* iz 1956. godine, ponuđena je njihova nova vizija uloge primijenjene umjetnosti; ne više kao sinonima za individualno oblikovanje unikatnih predmeta, nego kao radikalno oblikovanje industrijskih objekata namijenjenih masovnoj potrošnji i serijskoj proizvodnji. Iz teorije EXAT-a preuzeto je načelo timskog rada; utemeljeno u jedinstvu koncepcija i metoda oblikovanja, te svijest o društvenoj odgovornosti dizajnera, koja će rezultirati uvođenjem kolektivne kritike kao stalne radne prakse. Također, tražilo se kritičko mišljenje, kao i savjeti i suradnja pri uspostavljanju komunikacije između dizajnera, industrije i mreže za distribuciju proizvoda.⁶⁸

4.4.4. Hrvatski nastup na XI. milanskom *Triennaleu* 1957. godine

Međunarodni uspjeh SIO postiže 1957. godine na prestižnom XI. *Triennaleu* u Milanu. Ondje SIO demonstrira nastojanja u promoviranju uloge dizajna u kulturi življenja u Jugoslaviji postavom svojeg cjelovitog stambenog ambijenta. Osim pohvala na račun jugoslavenskog ambijenta; koji je zabilježen u stranom tisku (u povodu milanske izložbe izlazi tematski broj časopisa *Domus*), uslijedile su i reakcije u domaćem stručnom tisku. Vera Sinobad-Pintarić⁶⁹ tako u časopisu *Čovjek i prostor* načelno hvali jugoslavenski nastup predvođen SIO-om, no ipak zaključuje: „takav standard namještaja mogao bi se na domaćem tržištu zaista poželjeti!“. Kako ističe Jasna Galjer u svojoj knjizi “Dizajn pedesetih godina u Hrvatskoj“, u tekstu se Horvat-Pintarić, doduše na fragmentaran način, po prvi puta piše i o jedinstvenom stilu pedesetih godina- koji se na razini estetskog fenomena očituje u jednostavnosti, kondenziranosti i tektonskoj čistoći izloženih predmeta.

⁶⁸ JASNA GALJER (bilj. 54), 95.

⁶⁹ VERA SINOBAD-PINTARIĆ, XI. Triennale, u: *Čovjek i prostor*, 66 (1957.), 4-5

Jugoslavenski nastup na milanskom *Triennaleu*, svojevrsna je kulminacija svijesti o dizajnu kao potencijalnom iskazu vlastitog nacionalnog identiteta. Nakon Milana, ubrzo je uslijedilo još nekoliko domaćih i stranih izložbi, čija je namjera bila propagirati dizajn kao profitabilan izvozni proizvod kulture; a posebno je značajna bila i transformacija odnosa industrije prema dizajnerima. Za razliku od dotadašnje situacije, u kojoj se dizajn svodio na crtež predmeta bez studije izvodljivosti, „prototipovi sada proizlaze iz objektivnih uvjeta, mogućnosti i tradicije proizvodnje; što je bila svakako zdravija osnova za razvoj“⁷⁰.

4.4.5. Izložbena manifestacija *Porodica i domaćinstvo*

Masovnoj popularizaciji dizajna pridonijele su i domaće izložbe; te savjetovanja o problemima stanovanja i stambene izgradnje *Umetnost i industrija* 1956. godine, kao i serija vrlo popularnih izložbi *Porodica i domaćinstvo*- održanih 1957., 1958. i 1960. godine na Zagrebačkom velesajmu.⁷¹

Izložbena manifestacija *Porodica i domaćinstvo* funkcionirala je podjednako na komercijalnoj, kao i na didaktičkoj, političkoj te socijalnoj razini. Snažan socijalni akcent ove izložbe, kao i orijentacija na tržišnu privredu, naglašavala su tematska predavanja o prehrani, suvremenom odijevanju, kozmetici, higijeni, akcijska prodaja te ankete. U okviru prve izložbe *Porodica i domaćinstvo* 1957. g.; uz ostale teme stanovanja, prikazana je i socijalna transformacija uloge žene u predratnoj i poslijeratnoj državi, kao i smjernice za žensku emancipaciju, te analiza transformacije porodice od proizvodne do jedinice društvenog života.

Druga izložba *Porodica i domaćinstvo* iz 1958. godine imala je naglašeno edukativnu ulogu. Velikoj je popularnosti ove druge u nizu izložbene manifestacije, koja je bitna za promociju domaćeg dizajna i primijenjene umjetnosti, svjedočio i izniman broj njezinih posjetilaca. Prema nekim procjenama njihov broj dosezao je brojku od čak 1.250.000 ljudi. Pet problemskih cjelina izložbe: Stambena zajednica, Servisi i dječje ustanove u stambenoj zajednici, Individualno domaćinstvo, Stanovanje i stambena izgradnja i Trgovina i industrija, bilo je rasprostranjeno na 24.000 četvornih metara Zagrebačkog

⁷⁰ JASNA GALJER (bilj. 54), 108.

⁷¹ JASNA GALJER, IVA CERAJ, Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama *Porodica i domaćinstvo* 1957.-1960. godine, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011), 277-296

velesajma; uz geslo koje je sažeto u knjizi utisaka- „komfor nije luksus nego potreba“. To geslo možda i na najbolji način sažima sam karaktere ove iznimne izložbene manifestacije. A jedno od pitanja koje se u javnosti javilo u okviru ove druge izložbe; bilo je i ono zašto na tržištu nema suvremeno dizajniranog namještaja, te ono o nedostatku profesionalnih, educiranih „industrijskih umjetnika“ .

Na trećoj, i posljednjoj izložbi *Porodice i domaćinstva*- organiziranoj 1960. godine, prvu nagradu odnosi Bernardo Bernardi, sa svojim projektom stana bliske budućnosti. Bernardijev je projekt, za stambene uvjete onog vremena- u kojem je apsolutni prioritet predstavljala kvantiteta u smislu postizanja minimalnih stambenih standarda; označila radikalni zaokret prema izjednačavanju kvalitete s jednom općom kulturom stanovanja. Potvrdu tih teza nalazimo u autorovom tekstu „Kultura stanovanja“, objavljenom u časopisu *Mozaik* 1959. godine.⁷²

Bernardi ovdje ističe da je, kako bi došlo do promjene odnosa prema suvremeno oblikovanom namještaju, potrebno raditi na edukaciji industrijskih dizajnera; ali i potrošača- kao aktivnih sudionika u čitavom procesu. Dotadašnja je metodologija izobrazbe i rada na domaćim školama primijenjenih umjetnosti, prema Bernardiju zastarjela, a autor ističe i nužnost da se aktivni umjetnici uhvate u ukoštac s novim odnosima prema proizvodnji, mjestu rada, društvenoj ulozi u industrijskom oblikovanju i dr.

U istom „tematskom“ broju časopisa *Mozaik* Vjenceslav Richter piše i o temi prostora kao integrativnog oblikotvornog elementa; s krajnjim (ideološkim) ciljem postizanja „likovne sinteze koja postaje sve značajnijim faktorom našeg likovnog razvitka“.⁷³

4.4.6. Izložba *Drugi zagrebački trijenale*

Kraj šestog desetljeća donosi i organizaciju izložbe *Drugog zagrebačkog trijenala* (1959. godine). Ova će izložba predstavljati neposrednog pretka izložbi *Zagrebačkog salona*; osnovanog u bliskim šezdesetim godinama. U „revolucionarnom“ se proglasu ove druge po redu izložbe *Trijenala*- u okolnostima u kojima ideologija ima znatan

⁷² BERNARDO BERNARDI, Kultura stanovanja, u: *Mozaik*, 10 (1959.), 40-45

⁷³ VJENCESLAV RICHTER, Arhitektura i namještaj, u: *Mozaik*, 10 (1959.), 28-33

utjecaj na estetiku; o istoj govori kao o „likovnom regulatoru industrijske proizvodnje“ čiji je cilj „dati umjetnost radnom čovjeku“.⁷⁴

Povodom izložbe, koju je u mjesec dana posjetilo 20 tisuća ljudi; izašao je i poseban tematski broj časopisa *Arhitektura*. U njemu nalazimo tekstove nekolicine istaknutih teoretičara umjetnosti, koji u domaćoj sredini znatno pridonose razrađivanju teorije oblikovanja industrijskih proizvoda.

Darko Venturini javlja se s tekstom⁷⁵ u kojem ističe samosvijest o moralnoj odgovornosti djelovanja u smislu općeljudskog dobra; što prema tumačenju Jasne Galjer, jasno upućuje na novo shvaćanje dizajna i njegove egzistencijalističke poruke.⁷⁶ Kako je novo shvaćanje dizajna- u smislu napretka na svim društvenim razinama; na društveno-političkoj razini bilo izjednačeno sa samoupravljanjem, radilo se o ulozi kakvu dizajn nikada prije, a niti poslije toga na ovim prostorima nije postigao.⁷⁷

Da je spomenuto izdanje časopisa *Arhitektura* imalo važno programatsko značenje za promišljanje problematike dizajna, potvrđuju i tekst Bernarda Bernardija „Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja“⁷⁸, te studija Zvonimira Radića „Umjetnost oblikovanja“⁷⁹. Ti su tekstovi ujedno i primjer kontinuiteta određenih egzotovskih ideja, poznatih iz pedesetih godina prošlog stoljeća, kao i njihove primjene na edukacijskoj i praktičnoj razini. Bernardi u svojem tekstu tako spominje tipično modernističke teze o univerzalnosti likovnog govora i metode suvremenog oblikovanja, te se zalaže za sintezu plastičkih umjetnosti- prema kojoj će „cijeli životni okoliš i pejzaž postati umjetnički medij“.

Kao i njegov kolega iz EXAT-a Richter, Bernardi je u svojem tekstu istaknuo društvenu ulogu industrijskog oblikovanja u suvremenom socijalističkom društvu. Ujedno je negativno ocijenio tržišne principe koji, prema njegovom mišljenju, svode funkciju dizajna u kapitalizmu na pojednostavljenu formalističku dekorativnost u službi što bolje prodaje proizvoda. Bernardi se u tekstu zalaže za jednu koordiniranu strategiju unapređenja tehnologije, za reformu obrazovnog sustava, te za sustavnu analizu

⁷⁴ 2. zagrebački triennale, katalog izložbe Zagreb, ULUPUH, 1959., bez paginacije

⁷⁵ DARKO VENTURINI, 2. zagrebački triennale, u: *Arhitektura*, 1-6 (1959.), 21.

⁷⁶ JASNA GALJER (bilj. 54), 214.

⁷⁷ JASNA GALJER (bilj. 54), 214.

⁷⁸ BERNARDO BERNARDI, Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja, u: *Arhitektura*, 1-6 (1959.), 6-18

⁷⁹ ZVONIMIR RADIĆ, Umjetnost oblikovanja, u: *Arhitektura*, 1-6 (1959.), 41-69

postojećeg stanja na području dizajna; sve kako bi ga se pretvorilo u jednu od životnih potreba.

Izložba *Drugog zagrebačkog trijenala* sastojala se od tri glavna dijela: revijalne izložbe individualnih ostvarenja u Umjetničkom paviljonu, popratne didaktičke izložbe o industrijskom oblikovanju u Kabinetu grafike (Zvonimir Radić sa suradnicima Srnecom i Milanom Vulpeom), i izložbe kulture stanovanja u Društvu arhitekata. ULUPUH je u okviru *Triennalea* organizirao i seriju predavanja o oblikovanju, koja već prema samim temama i sudionicama predavanja ilustriraju nastojanja da se dizajn aktualizira u što širem kontekstu. Teme o kojima je ovdje bila riječ jesu: „Umjetnost oblikovanja“ (Zvonimir Radić), „Industrija namještaja i kultura stanovanja“ (B. Bernardi), „Značaj ekonomske propagande za industriju“ (J. Sudar), „Umjetnost u svakodnevnom životu“ (M. Prelog) i „Kritika likovne kulture materijalne proizvodnje“ (R. Putar)

Za rekonstrukciju problemskog i tematskog okvira *Drugog zagrebačkog trijenala*, od velike nam su pomoći upravo tekstovi s didaktičke izložbe, objavljeni u spominjanom broju časopisa *Arhitektura*.

4.4.7. Posebno izdanje časopisa *Arhitektura* u povodu izložbe 2. Zagrebački trijenale

Tekst Zvonimira Radića „Umjetnost oblikovanja“, kojeg smo razmatrali i u kontekstu djelovanja grupe EXAT 51, na razini je svojeg koncepta i realizacije u tadašnjim prilikama predstavljao vrhunac vizualnog komuniciranja u ovom mediju.

Radićevu osebujnu primjenu načela iz teorije „gestalta“, u kojoj se pritom osvrnuo na cjelokupan razvojni put plastičkih umjetnosti do suvremenog doba, najbolje ilustrira slijedeći odlomak iz teksta: „Sadašnju fazu organskog pristupa predstavlja visoka kultura industrijskih oblika, gdje forma izlazi kao plastična jeka unutarnje organizacije sviju prisutnih elementa, tehnoloških, komercijalnih, socijalnih, dakle kao uravnotežen odnos vanjskih i unutarnjih utjecaja koji pokreću život predmeta. Ne radi se o preslikavanju ili stiliziranju, već o dubokom i temeljitom ovladavanju proizvodnih

industrijskih metoda do te mjere da oni mogu poslužiti kao stalni kreativni inicijator u objedinjavanju plastičnog izraza i formiranju konkretne realnosti.⁸⁰

Ovaj tekst, kad je u riječ o teoriji industrijskog oblikovanja u domaćem kontekstu, prema Feđi Vukiću⁸¹ zauzima središnju teorijsku poziciju u pedesetim godinama. Radi se o jednoj socio-ekologijskoj teoriji univerzalnosti likovnog i plastičnog djelovanja; kako u užem smislu umjetnosti, tako i u širem smislu industrijske proizvodnje. Pritom su od posebnog interesa za daljnja istraživanja Radićevi uvidi o organičnosti čovjekova stvaranja industrijskih proizvoda, koje stvara kao što stvara i priroda- funkcionalno prije svega. Ključne reference pri stvaranju Radićevog univerzalističkog i humanističkog pristupa čine autori, poput Siegfrieda Giediona, Lászla Moholy Nagya i Waltera Gropiusa, dok za dostizanje nove plastične realnosti, kao i mnogi drugi prije njega; najvažniju ulogu pripisuje pokretu Bauhausa.

Literatura, kojoj se Radić u izgradnji svog pedagoškog projekta često vraća, a za koji najvažniji pojam predstavlja interdisciplinarnost- jest kulturna knjiga Moholy-Nagya „Vision in Motion“, objavljena prvi put 1961. godine (László Moholy-Nagy: „Vision in Motion“). Moholy-Nagy u knjizi piše kako je industrijska revolucija čovjeka ugrozila moralno i intelektualno, te kao jedini način za prevladavanje takvog stanja spominje funkcionalističku etiku dizajna; kojom bi ponovno bile povezane umjetnost, znanost i tehnologija.

Već spomenuti osvrt Darka Venturinija na 2. *Zagrebački trijenale*, iako je u većem svojem dijelu negativan, na najzorniji nam način predočava kako je struka u tim godinama pisala o aktualnim kulturnim događanjima.

Odlomak iz teksta, koji je zanimljiv jer kontekstualizira izložbu unutar širih društveno-povijesnih parametara (s uzorima čiji kontinuitet pratimo još od pojava prvih avangardi)- a što se tematski veže na samu temu našeg rada glasi: „*Zagrebački triennale* je jedna od najmlađih manifestacija ovoga pokreta. Manifestacija bez tradicije, u klimi do jučer polukolonijalne zemlje, bez odgovarajućih kadrova i s vrlo uskim slojem publike, kao i svagdje drugdje pretežno snobova. Manifestacija u zemlji mladoj i

⁸⁰ ZVONIMIR RADIĆ (bilj. 69)

⁸¹ FEĐA VUKIĆ (bilj. 49), 27.

probuđenoj, u uvjetima brzog napretka na mnogim područjima proizvodnih i društvenih odnosa...“⁸²

Usprkos Venturinijevim negativnim ocjenama selektivnosti kriterija izložbe, i tezi autora kako se iz same pozicije kulture teško može mijenjati ukupna društvena situacija; *Drugi zagrebački trijenale* je u svoje doba svakako doprinio naporima za stvaranje teorijskih koncepcija u domeni na koju je i prvenstveno ciljao- a koja je bila industrijska proizvodnja.

O izložbi *Drugog zagrebačkog trijenala* piše i Radoslav Putar u tekstu „Suvremeni plakat i ambalaža“⁸³, objavljenom u posebnom izdanju *Arhitekture*, a u kojem se autor primarno bavi temom vizualne komunikacije kao vitalnog elementa industrijske proizvodnje.

5. PERIODIKA KAO MEDIJ KOMUNICIRANJA I EKSPLIKACIJE ULOGE DIZAJNA I PRIMIJENJENE UMJETNOSTI U DRUŠTVU

5.1. Pojava novih časopisa za kulturu u pedesetim godinama

Uz izložbe, čiju popularizaciju uočavamo u novoj urbanoj kulturi u pedesetim godinama, drugi bitan medij pri manifestiranju društvene uloge primijenjene umjetnosti i dizajna u domaćoj sredini stručna je periodika. Upravo u razdoblju o kojem smo govorili dolazi do pojave velikog broja dnevnih novina i časopisa, koji se bave kulturnim pitanjima. Uz samu popularizaciju masovnih medija, nagli je razvoj tiskarske tehnologije u godinama nakon 2. svjetskog rata omogućio da se u Zagrebu u pedesetim godinama prošlog stoljeća pojavi nekoliko vrijednih stručnih publikacija koje se bave i pitanjima primijenjene umjetnosti i dizajna.

1954. godine pojavljuje se časopis *Čovjek i prostor*- u kojem se od početka velika pozornost posvećuje dizajnu i aspektima industrijski proizvedenih predmeta. Štoviše, svojim je tekstovima iz povijesti nacionalne umjetnosti, prikazima suvremenih izložbi, kritikama arhitekture te prijevodima stranih tekstova časopis *Čovjek i prostor* nadrastao svoju funkciju, te postao svojevrsni poligon za otvorene polemičke rasprave, čiji je primaran cilj edukacija širokog broja čitatelja. Na stranicama *Čovjeka i prostora*

⁸² DARKO VENTURINI, 2. zagrebački triennale, u: *Arhitektura*, 1-6 (1959.), 21.

⁸³ RADOSLAV PUTAR, Suvremeni plakat i ambalaža, u: *Arhitektura*, 1-6 (1959.), 70.

ispisani su i neki od najznačajnijih tekstova za teorijsku elaboraciju projektiranja za industrijsku proizvodnju.

U okviru Centra za kulturu Radničkog sveučilišta *Moša Pijade*, koje je u Zagrebu osnovano 1953. godine kao dio sistema „obrazovanja uz rad“; pokrenut je 1957. godine časopis *15 dana*. Taj će časopis primarno polaznicima seminara Radničkog sveučilišta, prenositi informacije o kazališnim, koncertnim, likovnim i kino programima Centra. No, sa svojim će tekstovima kritičke provenijencije, funkcionirati de facto kao vodič kroz kulturna događanja u gradu Zagrebu i široj okolini. Od 1959. g. nadalje sve više prostora u časopisu *15 dana* zauzimaju teme poput industrijskog oblikovanja, primijenjene umjetnosti, kulture stanovanja i vizualne kulture. Autori koji se afirmiraju u tekstovima s navedenim temama uključuju istaknute teoretičare i praktičare umjetničkog izražavanja kao što su Radovan Ivančević, Zlatko Kauzlarić, Milan Prelog, Andrija Mutnjaković i drugi.

U istim je pedesetima raspravama na području primijenjene umjetnosti i dizajna (tada ponajprije shvaćenih u okviru teorijske elaboracije projektiranja za industrijsku proizvodnju), znatno doprinio i stručni časopis *Arhitektura*; među čije se dopisnike ubrajaju Bernardo Bernardi, Zvonimir Radić, Darko Venturini, Radoslav Putar i dr.

5.2. Teoretičar Radoslav Putar i njegova vizija uloge dizajna i primijenjene umjetnosti u suvremenom društvu 50-ih godina

Radoslav Putar jedan je od ključnih kritičara koji u pedesetim godinama u Hrvatskoj doprinosi razvoju teorije oblikovanja u industrijskoj proizvodnji. Uz to, Putar je i jedan od rijetkih autora koji je uspješno uspostavio kontinuitet hrvatske moderne umjetnosti 20. stoljeća, prekinut cenzurom soc-realizma. Pritom je, preuzimajući teorijske postavke Henrija Focillona i formalističke škole povijesti umjetnosti, podnio, uz same umjetnike, najveći teret borbe za slobodu umjetničkog stvaranja. Uz već spomenuti osvrt na jugoslavenski nastup na milanskom *Triennaleu* 1957. godine, Putar 1959. godine piše i svoj poznati tekst „Likovna kritika materijalne proizvodnje“⁸⁴, kojim želi ukazati na činjenicu da se tendencija izjednačavanja važnosti „čiste“ i primijenjene umjetnosti (a koju je početkom desetljeća zagovarala grupa EXAT 51), barem utoliko što su se njome tada počeli baviti vodeći likovni kritičari- na svojevrsan način počela i ostvarivati.

⁸⁴ RADOSLAV PUTAR, Likovna kritika materijalne proizvodnje, u: *Naše teme*, 4 (1959.), 137-147

U svojem se tekstu Putar pita može li se prema problematici likovne kulture biti indiferentan, znajući da je „način upotrebe proizvodnih sredstava, tj. strojeva, ... dio organizacije kolektivnog rada čovjeka, radnika; organizacija kolektivnog rada u neposrednoj je vezi sa socijalnom, tj. političkom strukturom društva u kojem kolektiv radi, proizvodi“. Navedeni citat reprezentativan je i za autorov kritički i aktivistički pristup likovnim aspektima industrijske proizvodnje, a koje nastavlja razvijati još dugo u šezdesetim godinama na stranicama časopisa poput *Čovjeka i prostora* i *15 dana*.

U tekstu „Suvremeni plakat i ambalaža“⁸⁵, koji u povodu *2. zagrebačkog trijenala* izlazi u časopisu *Arhitektura*; Putar se dotiče i teme vizualne komunikacije kao vitalnog elementa industrijske proizvodnje, ponajprije u segmentu prodaje. Ovim kratkim tekstom Putar otvara jedno novo područje u teorijskom diskursu o projektiranju za industrijsku proizvodnju u Hrvatskoj, a glavna teza tog teksta mogla bi se sažeti u citatu: „Usprkos svim subjektivnim i objektivnim otporima, onako kako rastu potencijali domaće proizvodnje, kako jača puls prometa materijalnih dobara i povećavaju se potrebe potrošača, tako nužno mora rasti i nivo kvalitete likovne kulture komercijalne propagande.“⁸⁶

Tema kojom se navedeni tekst bavi- vizualne komunikacije, na najbolji nas način uvodi u šezdesete godine; desetljeće kad se pojavljuje manifestacija *Zagrebački salon*.

5.3. Teorija vizualnih komunikacija

Teorija vizualnih komunikacija bavi se upravo s problemima s kojima smo se mi u dosadašnjem radu nastojali suočiti; a to je prije svega pozicioniranje pojedinca i umjetničke djelatnosti unutar novih, naglo mijenjajućih društvenih i političkih odnosa.

Teorijom vizualnim komunikacijama, koja je u šezdesetima predstavljala jedan novi diskurs u proučavanju čovjekove dinamične okoline; utemeljen na interdisciplinarnom pristupu, bavila se i naša istaknuta teoretičarka umjetnosti Vera Horvat-Pintarić. Njezin doprinos profiliranju teorije projektiranja za industrijsku proizvodnju u specifičnom

⁸⁵ RADOSLAV PUTAR (bilj. 73), 70.

⁸⁶ RADOSLAV PUTAR (bilj. 73), 70.

području vizualnih komunikacija predstavlja autoričin tekst „Suvremena vizualna kultura i problemi vizualnih komunikacija“⁸⁷, objavljen u časopisu *Praxis* 1966. godine.

Ovaj tekst dotiče i neka od pitanja koja smo u dosadašnjem dijelu rada već spomenuli, a koji su vezani uz pojavu nove masovne kulture i komunikacija (tiska, radija, televizije, filma itd.) u poslijeratnom društvu, koje postaje sve više potrošačko. U tim promijenjenim društvenim okolnostima, autorica se teksta zalaže za nove pristupe u odgoju konzumenata novih sadržaja. Horvat-Pintarić uočava kako su masovni mediji postupno zamijenili tradicionalne pružatelje odgojno-obrazovnog programa, te kako to utječe i na promjenu čovjekovog vizualnog; kao i svakog drugog okoliša (primjerice moralnog). O njezinom viđenju uloge dizajna i primijenjene umjetnosti u naglo transformirajućem društvu, najbolje svjedoči upravo citat iz teksta: „U razvijenom je društvu vizualni i industrijski dizajn sastavni dio čovjekova života; njegova je uloga da utječe na formiranje „ukusa“, da stvara i širi vizualnu kulturu putem najmasovnijih medija. Vizualna „oprema“ suvremenog grada, na primjer, natpisi dućana, reklamni plakatski panoi, a pogotovo polikromne svjetleće reklame, jedini su njegov „dekor“ koji ga vizualno karakterizira. Grafički i svjetlosni (kinetički) dizajn humanizira ili dehumanizira suvremeni urbani pejzaž pa tako odražava i stupanj vizualne kulture njegovih stanovnika.“⁸⁸.

Osim što je iznimno važan zbog autoričinog prepoznavanja određenih društvenih fenomena; za koje nudi svoje konkretne prijedloge i rješenja (primjerice osnivanje Odsjeka za radio, televiziju i film na Filozofskom fakultetu- koji bi se na znanstveno-nastavni način bavio novim sadržajima kroz teoriju vizualnog komuniciranja), tekst na neki način i povezuje tematske cjeline našeg rada. To će biti važno prije prijelaza na slijedeću, ujedno i završnu cjelinu našeg rada - *Zagrebački salon*.

⁸⁷ VERA HORVAT-PINTARIĆ, Suvremena vizualna kultura i problemi vizualnih komunikacija, u: *Praxis*, 4-6 (1966.), 639-643

⁸⁸ FEĐA VUKIĆ (bilj. 49), 237.

6. ZAGREBAČKI SALON

6.1. Šezdesete godine i pojava Zagrebačkog salona

6.1.1. Okolnosti na kulturno-umjetničkoj sceni na početku šezdesetih godina u kontekstu općih društvenih prilika

Početak šezdesetih godina u hrvatskom je kontekstu donio neke značajne pomake- prije svega na razini političkog odlučivanja o promjenama u gospodarskom sustavu. Novi savezni Ustav donesen je 1963. godine, a zatim je održan i VIII. Kongres Saveza komunista Jugoslavije. Sve je to bila priprema za gospodarsku reformu 1965. godine; kojom je trebalo usmjeriti privredu na slobodnije društveno-ekonomske odnose, u smislu jačeg djelovanja objektivnih ekonomskih zakonitosti robne proizvodnje. Reformom su i radnici trebali biti stavljeni u slobodnije tržišne ekonomske odnose, po kojima potpunije dijele sudbinu svojih proizvoda, te brže razvijaju materijalne proizvodne snage i socijalističke društvene odnose.⁸⁹ Politički je, dakle, aktualizirano ubrzavanje procesa modernizacije- i to s orijentacijom prema tržišno definiranom gospodarstvu.⁹⁰

Na području kulture i umjetnosti također dolazi do novih inicijativa. U Zagrebu su 1961. godine osnovane *Nove tendencije*; manifestacija koja je uključivala čitav niz izložbi, simpozija i publikacija, nastala okupljanjem domaćih i stranih umjetnika, oko tema koje su u tom trenutku u umjetničkom svijetu bile aktualne- poput vizualnih istraživanja, kinetičke, nekonstruktivističke, programatske, geštaltičke, kompjuterski generirane umjetnosti itd. *Nove tendencije* na neki su se način nastavile na znanstvene smjernice u pristupu umjetnosti, koje je zadala grupa EXAT 51, a pokret je s godinama zadobio istaknuti međunarodni ugled; što je bilo simptomatično i u kontekstu jugoslavenskog provođenja politike „nesvrstanih“. Zanimljivo je da u tom trenutku jedna socijalistička država, kao što je bila Jugoslavija, putem umjetnosti dospijeva u fokus svjetske javnosti.

U Ljubljani je 1964. godine osnovan Međunarodni grafički bijenale BIO (Bijenale industrijskog oblikovanja), dok je Savez likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Jugoslavije početkom šezdesetih godina počeo održavati redovite kongrese, mijenjajući mjesto njihova održavanja po republičkom ključu. U Zagrebu su to godine

⁸⁹ DUŠAN BILANDŽIĆ (bilj. 1), 312-313

⁹⁰ FEĐA VUKIĆ (bilj. 49), 32.

međunarodne afirmacije „zagrebačke škole crtanog filma“⁹¹- 1962. godine Dušan Vukotić dobiva *Oscara* za animirani film „Surogat“, iz 1961. godine. Na prijelazu iz 1962. na 1963. godinu osnovana je i međunarodna udruga ICOGRADA⁹², a 1965. godine uspostavljena je Zajednica umjetnika Hrvatske (ZUH); kojom je reguliran status samostalnih umjetnika, i davan poticaj umjetničkom stvaralaštvu.

6.1.2. Kontinuitet ideje o sintezi umjetnosti i njezino ponovno javljanje na početku šezdesetih godina

Unatoč navedenim promjenama na općem društvenom i kulturnom planu Jugoslavije, koje proizlaze iz daljnjeg otvaranja zemlje prema Zapadu; valja istaknuti kako projekt sinteze umjetnosti, kojeg smo u tekstu već spominjali, tokom svih ovih godina nije prestao egzistirati; kako u svojoj teoriji, tako ni u praksi. Tako se 1959. g., iste kad je održan i 2. *zagrebački trijenale*- manifestacija iz koje je neposredno izrasta *Zagrebački salon*, projekt sinteze postaje stvarnim i na konkretnom pojedinačnom primjeru zagrebačkog nebodera na Trgu Republike. Projekt nebodera je, prema riječima Jasne Galjer iz knjige „Dizajn pedesetih u Hrvatskoj“, predstavljao ujedno i izraz svih zabluda i ideala duha onog vremena.⁹³

U Zagrebu je 1963. godine osnovan Centar za industrijsko oblikovanje; u čijoj Odluci o osnivanju stoji kako je „osnovni zadatak Centra da konstituiraju oblikovanje industrijskih proizvoda kao integralni dio moderne proizvodnje u društvenim razmjerima“.⁹⁴ Centar će uskoro organizirati i dvije velike izložbe dizajna iz SR Njemačke, te Velike Britanije. Centar za industrijsko oblikovanje objavio je i dvanaest brojeva časopisa *Dizajn*- u čijim je tekstovima pozicionirana koncepcija metodologije industrijskog dizajna (nije više riječ o oblikovanju), u kontekstu organizacije poduzeća, i u kontekstu tržišnih aspekata gospodarstva.⁹⁵ Tekstovi ukazuju i na povezanost te međuzavisnost pojedinih elemenata sustava; koje slikar i teoretičar umjetnosti Tomas Maldonado dijeli u tri sfere: predmetnu (artificijelni industrijski proizvodi), izgrađenu sferu (građevni objekti), te komunikativnu sferu (vizualne komunikacije), odnosno upozorava na problematiku,

⁹¹ Studio za crtani film pri „Zagreb filmu“ osnovan je 1956. godine

⁹² International Council of Graphic Design Associations

⁹³ JASNA GALJER (bilj. 54), 230.

⁹⁴ FEĐA VUKIĆ (bilj. 49), 35.

⁹⁵ FEĐA VUKIĆ (bilj. 49), 40.

koja proizlazi iz parcijalnog rješavanja jednog od elemenata, bez uvažavanja relacija prema drugim elementima i prema sustavu u cjelini.

Svi naponi za međusobnim povezivanjem navedenih sfera dovest će konačno 1965. godine do ideje o stvaranju „grada kao umjetničkog djela“; ne više samo kao čiste fraze ili alegorijskog izražavanja, nego kao stvarnog ideala kojemu se težilo.

U spomenutim se šezdesetim godinama 20. stoljeća i sam pojam „Gesamtkunstwerka“ u svjetskoj umjetnosti počeo nadomještati pojmovima poput prostornog oblikovanja okoliša, ili stvaranja cjelokupnog ugođaja (njem. „Umwelt“, eng. „Environment“), a na istom će tragu u domaćoj sredini biti ponovno rođena ideja o sintezi svih likovno-umjetničkih vrsta.⁹⁶

6.1.3. Pojava izložbene manifestacije *Zagrebački salon* u kontekstu šezdesetih godina u Hrvatskoj

Nastavši na izvornoj platformi izložbenih manifestacija *Prvog i Drugog zagrebačkog trijenala* iz 1955. i 1959. godine; 1965. godine u Zagrebu je osnovana nova likovno-izložbena manifestacija pod imenom *Zagrebački salon*. Ideja prvih organizatora ove (kako će vrijeme pokazati) značajne manifestacije, bila je prikazati jednogodišnju produkciju suvremenih domaćih autora s različitih područja likovnog stvaralaštva. Zbog samog naziva manifestacije, koji je obuhvaćao riječ „salon“, naglašen je i njezin reprezentativan karakter. Stoga nas *Zagrebački salon* podsjeća i na neke druge domaće; konceptijski srodne likovne manifestacije- poput već spomenutog riječkog *Salona* iz 1954. i 1956. godine.

Nastavši dakle pod izravnim utjecajem i na platformi ranijih ULUPUH-ovih izložbi; 1. i 2. *zagrebačkog trijenala*- 1965. godine su, uz obnovljene napore i suradnju nekoliko strukovnih udruženja: ULUPUH-a, Društva arhitekata grada Zagreba, Urbanističkog društva grada Zagreba, te članova Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske, organizirane prve izložbe novonastalog *Zagrebačkog salona*.

⁹⁶ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 56.

6.2. *Prvi zagrebački salon 1965. godine*

Na žalost organizatora, na inicijalnoj priredbi novoosnovane manifestacije *Zagrebačkog salona* nije došlo do objedinjavanja svih likovnih disciplina na jednom mjestu u doslovnom smislu, što je zasigurno bio njihov prvotni naum. Tako su, u nedostatku adekvatnog izložbenog prostora, nastale dvije odvojene- no ipak sinkronizirane izložbe. Prva, koja je okupljala područja slikarstva, grafike i kiparstva (Moderna galerija); te druga, na kojoj su prikazani radovi s područja arhitekture, urbanizma i oblikovanja (Umjetnički paviljon).

Iako formalno odvojene, te s vlastitim kataloškim izdanjima; ove su dvije izložbe Prvog zagrebačkog salona bile objedinjene pod jedinstvenim nazivom (*Zagrebački salon*). Simptomatično je i za društveni kontekst tog vremena istaknuti, kako su izložbe *Prvog zagrebačkog salona*- a što nam prenose upravo salonski katalozi, posvećene dvadesetoj godišnjici oslobođenja grada Zagreba u Narodnoj revoluciji. Dapače, izložbe su otvorene na sam dan obljetnice- 8. svibnja.

Organizacijska struktura *Prvog zagrebačkog salona* najbolji je pokazatelj i veličine te raznovrsnosti ove likovne manifestacije. Na hijerarhijskom se vrhu organizacijskog dijela prvog *Salona* nalazio organizacijski odbor; kojim je te prve godine predsjedavao književnik Vlatko Pavletić, a koji je brojao još šest članova (mahom iz redova slikara). Tajnica *Prvog zagrebačkog salona* bila je povjesničarka umjetnosti Nada Šimunić. Također, oformljen je i vrhovni umjetnički savjet *Prvog zagrebačkog salona*- koji je brojao osmero članova, a što doznajemo iz kataloga dijela izložbe na kojoj je predstavljeno slikarstvo, grafika i kiparstvo. Područje arhitekture, urbanizma i oblikovanja (u Modernoj galeriji) imalo je vlastiti katalog; u kojem stoji kako je za tu prvu izložbu bio sastavljen koordinacijski odbor od članova, s po jednim predstavnikom iz redova Društva arhitekata Hrvatske, Urbanističkog društva grada Zagreba, ULUPUH-a i Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske (ULUH).

Iz kataloga salona, i periodike onog vremena saznajemo kako su *Prvi zagrebački salon* činile dvije već spomenute izložbe revijalnog karaktera- s poprilično nejasnom koncepcijom izlaganja. Kritika je u najvećoj mjeri pisala o dijelu izložbe koji je zastupao slikarstvo, grafiku i kiparstvu. Ocjene kritičara uglavnom su sadržavale po pohvalu, te po kritiku organizatorima; no ne nužno i tim redosljedom. Iako su kritičari suglasni kako bi trebalo pohvaliti ideju nastanka *Zagrebačkog salona*; kao glavni

nedostatak manifestacije kritičari ističu nedovoljno razrađenu i zastarjelu koncepciju izlaganja (izložba slikarstva, grafike i kiparstva po ničem se posebno ne razlikuje od revijalnih ULUH-ovih izložbi), zatim okolnosti izlaganja (nepostojanje adekvatnog prostora u Zagrebu za jednu ovakvu reprezentativnu izložbu), a u pitanje dovode i kriterij žirija pri izboru radova.

Kad se spominju određene kritike struke, bitno je uočiti i kako su sami organizatori *Prvog zagrebačkog salona* svjesni nedostataka ove inicijalne izložbe; te izražavaju svoju nadu i uvjerenje kako ćemo već u bliskoj budućnosti imati „homogeniju i po kvaliteti jedinstveniju manifestaciju, a za što je uvjet atmosfera otvorenosti i trpeljivosti“.⁹⁷

U nazivu je izložbe dijela *Salona* posvećenog arhitekturi, urbanizmu i oblikovanju- u duhu „Exatova“ Manifesta (Umjetnost je jedna i jedinstvena) izostavljena riječ „primijenjena umjetnost“, što nije prošlo i nezapaženo. Novouvedeni pojam oblikovanja (ili dizajna) postao je pojam suvremenih oblika, suvremene estetike, one koja njeguje multiplicirajuće oblike prikladne industrijskoj proizvodnji, te koja svojom dostupnošću (niska cijena zbog masovne proizvodnje) pridonosi procesu demokratizacije i unapređenja društva, i intenziviranju kvalitete. U tom je smislu pojam oblikovanja značio mnogo više, i željelo ga se iskoristiti kao kriterij, put i cilj.⁹⁸ U predgovoru kataloga arhitekture, urbanizma i oblikovanja stoji kako „likovna realnost nije galerijsko-muzejski eksponat, već stvarnost naše svakodnevice: urbanistički ambijent, arhitektonsko djelo, uporabni predmet, slika i skulptura. Prerastanjem iz te svakodnevne korisnosti u općedruštvenu vrijednost djelo likovnih umjetnosti postaje umjetnički fenomen: i kao grad, i kao arhitektonski objekt, i kao uporabni predmet, i kao slika ili skulptura.“ U predgovoru je istaknuta i uloga koju bi Salon u budućnosti trebao imati riječima: „...ovom izložbom započinje kontinuitet zajedničke prezentacije dostignuća likovnih umjetnika u cilju izmjene iskustava, postavljanja platforme zajedničkog rada, te javnog valoriziranja ostvarenih rezultata“.

Na čelo koordinacijskog odbora dijela manifestacije koji je obuhvaćao područja arhitekture, urbanizma i oblikovanja postavljen je također Vlatko Pavletić, a ocjenjivački sud za izlagače sa svakog pojedinog likovnog područja imenovan je iz

⁹⁷ VLADIMIR MALEKOVIĆ, Prvi zagrebački salon, u: *Vjesnik*, 1.5. 1965.

⁹⁸ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 58.

svakog udruženja posebno. ULUPUH (tj. područje oblikovanja, odnosno primijenjenih umjetnosti) su tako predstavljali Jagoda Buić, Tošo Dabac, Ante Jakić, Andrija Mutnjaković, Mila Petričić, te bivši exatovci Ivan Picelj, Vjenceslav Richter i Aleksandar Srnec.

6.3. *Drugi zagrebački salon*

Na *Drugom Zagrebačkom salonu*, održanom 1966. godine, sveobuhvatnost umjetnosti nastojala se proširiti do krajnosti. Uz izložbu slikarstva, kiparstva i grafike u Modernoj galeriji; te izložbu arhitekture, urbanizma i oblikovanja u Muzeju za umjetnost i obrt, u povodu dvadesetpetogodišnjice narodnooslobodilačke revolucije organizirana je u Umjetničkom paviljonu i tematska memorijalna izložba „Umjetnost i revolucija“- s izložbenim eksponatima nastalim za vrijeme NOB, i poslije oslobođenja, kao neposredni odraz revolucionarnog vremena. Predsjedavajući tog Salona bio je književnik Petar Šegedin; a uz osam članova organizacijskog odbora, umjetnički je savjet brojao čak 24 članova. Uz izložbu slikarstva, kiparstva i grafike, koja u revijalnom tonu prikazuje najkvalitetnija ostvarenja na tom području umjetničkog izražavanja u proteklih godinu dana; o izložbi (arhitekture, urbanizma i) oblikovanja kritičar Vladimir Maleković u tekstu „Budućnost još uvijek samo u maketama“ u novinama *Vjesnik* piše: „Kada govorimo o industrijskom oblikovanju potrebno je reći da je ono na ovom salonu zastupljeno u mjeri koja odgovara zastupljenosti suvremene tehnologije naspram manufakturne proizvodnje u domaćoj privredi. Na sektoru primijenjenih umjetnosti ovaj put više no ikad prevladava konfuzija. Krajnji cilj izložbe bio bi da prikaže opravdanost i one nebrojene prednosti koje stvaralački rad ove vrste namiruje suvremeno društvo. To nije postignuto. Ubuduće izložba bi trebala biti operativnija. A to znači tematska. Zadatak bi mogao biti oprema nekog prostora (stana, igrališta, kluba) ili pak čitavih područja aktivnosti kao što su igra, rad, saobraćaj, vizualne komunikacije. Tada bi se pokazalo da nema ni jedne domaće tvornice koja bi mogla izaći na takvu manifestaciju sa tzv. total-dizajnom, da razne pedagoške institucije imaju sasvim zastarjelu formulu shvaćanja o racionalnom ostvarenju najpovoljnijih uvjeta za rad i razonodu omladine, da je prosječni ukus proizvođača opreme za stanovanje niži od prosječnog ukusa potrošača. Tada bi takva izložba imala za cilj da na instruktivan način potakne analizu nezadovoljavajućeg stanja. Jer nam je dozlogrdilo da

zamisli koje nagovještavaju pejzaž budućnosti još uvijek gledamo samo u maketama“.⁹⁹ Neki drugi autori zaključuju, kako u raskoraku između zrelih ostvarenja naših primijenjenih umjetnika, i prihvaćanja u život njihovih kreacija, upravo *Salon* postaje sponom koju bi bez rezerve trebala koristiti industrija; budući da bi se to nesumnjivo odrazilo i na potražnju tih istih proizvoda na tržištu.

6.4. *Treći zagrebački salon*

O *Trećem zagrebačkom salonu*, organiziranom 1968. godine (dakle, s neobjašnjenom godinom pauze između te i prethodne izložbe *Salona*), imamo malo pisanih podataka. Njih uglavnom nalazimo u katalogu izložbe, te u nekolicini tekstova iz suvremenog tiska. Likovni kritičar Tonko Maroević tako; u svojem tekstu iz *Telegrama*, ističe činjenicu koja je već otprije poznata, a koju je prenio i tekst predgovora kataloga izložbe; radilo se o apstinenciji, odnosno nesudjelovanju velikog broja priznatih autorskih ličnosti na *Salonu*, posebno na području slikarstva- a iz razloga koji su za umjetnike bili vrlo heterogene naravi.¹⁰⁰ U kontekstu ovog svojevrsnog bojkota manifestacije, organizatori *3. zagrebačkog salona* ističu kako „nije naročito popularno ponijeti teret organiziranja *Salona*“.¹⁰¹ O dijelu izložbe koji se odnosio na arhitekturu, urbanizam i oblikovanje; Maroević piše kao o pukom dodatku, budući da je prema kritičaru navedeno područje tako i prezentirano; kvantitetom ispod svakog zahtjeva ili mogućnosti. Kao novost u sklopu ovog dijela *Salona* spominje se kutić „zagrebačke škole karikaturista“ - čime karikatura i po prvi puta kod nas službeno ulazi na izložbu među druge likovne vrste.

6.5. *Četvrti zagrebački salon*

4. zagrebački salon; održan 1969. godine, potvrdio je stanovito razočaranje onih (ponajprije iz redova ULUPUH-a) koji su entuzijastički oformili *Zagrebački trijenale*, i drugačije zamišljali ciljeve manifestacije *Zagrebački salon*. Tajnik *4. zagrebačkog salona*- na kojemu se uvode nagrade i sedmeročlana „komisija za dodjelu nagrada“, književnik je i likovni kritičar Vladimir Bužančić. Među komisijom prevladavaju

⁹⁹ VLADIMIR MALEKOVIĆ, Budućnost još uvijek samo u maketi, u: *Vjesnik*, 28.5.1966.

¹⁰⁰ Anketu povodom izložbe *Salona*; a s pitanjem o razlozima njihove apstinencije, proveo je među umjetnicima časopis *Telegram* već za vrijeme *1. zagrebačkog salona*-11.6.1965.

¹⁰¹ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 58.

likovni kritičari- V. Maleković, D. Horvatić, T. Maroević, K. Prijatelj, V. Ekl, B. Kelemen, D. Dragojević. Kritičarka kulture Željka Čorak u svojem osvrtu¹⁰² na 4. zagrebački salon u časopisu *Telegram* zapisuje, kako isti pati od već poznatih i isticanih problema; a koji se prije svega odnose na nedostatak sustavnog rada jednog Muzeja suvremene umjetnosti (prvi put se spominje ime ustanove u ovom obliku), te na problem odaziva velikog broja „atraktivnih“ autora. Uz detaljan opis stanja na području slikarstva, o ostalim likovnim područjima Čorak piše tek usputno. Na području arhitekture Čorak zamjećuje povećanje broja i kvalitete izložaka- za što je zaslužna bila intenzifikacija izgradnje u Hrvatskoj, pogotovo one turističkih objekata. Područje oblikovanja, tj. dizajna i primijenjene umjetnosti, prema Čorak je ponovno „neoprostivo osiromašena, nedovoljna, s neuhvatljivim kriterijima i loše postavljena. To, naravno, ne znači da se ne mogu izdvojiti neki pojedinačni dosezi. Industrijski dizajn na izložbi jedva da i postoji, što je bez sumnje karakterističan pokazatelj za cjelokupnu našu situaciju“.

6.5.1. Prve godine Salona: rezime

Isprativši manifestaciju *Zagrebačkog salona* do kraja šezdesetih godina, možemo zaključiti kako je njezina pojava, kao najcjelovitije i najmasovnije domaće likovne manifestacije u Zagrebu- kao snažnom kulturnom središtu, svakako bila potrebna i poželjna, a u kojem je i pozdravljena od domaće struke i javnosti. Interdisciplinarno prezentiranje svih likovnih disciplina na *Salonu*; kao jedno od njegovih glavnih karakteristika, odigralo je u ovim ranim godinama funkcioniranja *Salona* značajnu ulogu. No, to će s vremenom, a što ćemo pokazati postati kamen spoticanja *Salona* i izvor mnogih nesuglasica. Također, mnoštvo je kritika na račun prvih izložbi *Salona* zabilježeno u tisku iz onog vremena. Kritike su varirale od ukazivanja na nedostatak primjerenog prostora izlaganja, propitivanja koncepcije izlaganja i selektivnosti kriterija, isticanja problema apstinencije pojedinih autora, pa sve do- a što je posebno bilo važno za područje oblikovanja (dizajna i primijenjene umjetnosti), naglašavanja važnosti međusobne suradnje umjetnika i industrije, kao poželjnog proveditelja određenih umjetničkih zamisli u novom društvenom kontekstu industrijalizacije i masovnog populariziranja kulture. Vezano usto; često je spominjan i izostanak

¹⁰² ŽELJKA ČORAK, Salon poznatih vrijednosti; IV zagrebački Salon, Umjetnički paviljon, u: *Telegram*, 23.5.1969.

adekvatne institucije za odgoj naučnika na području primijenjene umjetnosti i dizajna. Prve salonske prezentacije na području primijenjene umjetnosti, pokazale su i neke od ključnih poteškoća i dvojbi koje su članovi ULUPUH-a tada osjećali; a koji su u određenom trenutku postali prioritetni. Svjedoci prvih izložbi *Salona* priznaju kako je svaki *Salon* bio kulturni događaj godine; te kako je izlaganje na njemu bilo prestižno. ULUPUH je primjerice na *Salonu* imao jaku struju članova; koja se uključivala u izlagačke, teoretske i medijske projekte, usmjerene na najširu javnost, radi pripremanja društva za (utopijski) program *total designa*¹⁰³ - kao sredstva stvaranja pravednijeg i zdravijeg društva. Članovi ULUPUH-a činili su to na sebi primjeren način- primijenjen, odnosno konstruktivistički. Za razliku od toga; ULUH je, zadužen za područje slikarstva, kiparstva i grafike, na svojim revijalnim izložbama *Salona*, podupirao klasične stvaralačke struje, a samo djelomično individualna istraživanja koja bi vodila novim oblicima i odnosima, autorskim nastupima radikalnog rušenja (hepeninzima), kritikama i sociologiziranim predstavama (performansima), ludičkim instalacijama, anarhoidnim alternativama, novoj umjetničkoj praksi.¹⁰⁴ Kako će vrijeme odmicati, a izložbe *Salona* se nizati; navedena će razlika u pristupu, a koja je imala isti cilj popravljjanja društvenih odnosa, postajati sve vidljivija, te će 1974. godine dovesti do prekida zajedničkog nastupa svih likovnih disciplina na istom *Zagrebačkom salonu*. Spomenuto će dovesti i do podjele *Salona* na tri zasebna trijenala; salona arhitekture (u organizaciji Društva arhitekata), salona lijepe umjetnosti (u organizaciji ULUH-a, tj. kasnije HDLU-a) i salona primijenjene umjetnosti (u organizaciji ULUPUH-a).

Uz same izložbe *Zagrebačkog salona*; šezdesete su godine donijele i intenziviranje sudjelovanja hrvatskih umjetnika na međunarodnim natječajnim izložbama, organizirana uglavnom preko kulturnih institucija. ULUPUH tako sa svojim sastavom sudjeluje, i odnosi nagrade na dvije jake međunarodne izložbe keramike u Cervii i Faenzi u Italiji- zemlji jake keramičke tradicije. Na domaćem tlu ULUPUH participira ne samo u izlaganju, već i u organizaciji II. trijenala pozorišne scenografije i kostimografije u Novom Sadu 1969. godine, zajedno sa „Sterijinim pozorjem“, Savezom likovnih umjetnika Jugoslavije i Saveza likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Jugoslavije. Zanimljivo je u tom kontekstu, a što je za umjetnike koji su

¹⁰³ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 60.

¹⁰⁴ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 60.

nastupali na spomenutim izložbama sa svojim radovima bilo bitno; da su iste bile prodajnog karaktera.¹⁰⁵

Šezdesete su i godine kad zagrebačka škola crtanog filma postaje najjači hrvatski brend, te moćan argument u obrani imena primijenjene umjetnosti. Uspješan rad zagrebačke škole crtanog filma tokom čitavog šestog desetljeća prepoznat je i na međunarodnoj sceni, što je na najbolji način pokazano već spomenutim Vukotićevim osvajanjem nagrade *Oscar*- 1962. godine. Shodno tome; animirani će film, u godinama koje slijede, postati obvezni dio *Zagrebačkog salona*.

6.6. *Peti zagrebački salon*

Peti zagrebački salon nastupa u već poznatim terminima; od svibnja do lipnja 1970. godine. Kako je te godine *Salon* bio posvećen 25. godišnjici oslobođenja grada Zagreba, jedan se dio izložbe- onaj na područjima slikarstva, kiparstva i grafike; retrospektivno osvrnuo na hrvatsku poslijeratnu umjetnost. Pišući o *Petom salonu*, dnevni tisak donosi zanimljiv tekst¹⁰⁶ o tribini, koja je organizirana, kako bi predstavnici struke mogli otvoreno razgovarati o budućem karakteru i koncepciji manifestacije *Salona*. Na taj način omogućeno je da se sugestije na vrijeme upute budućim organizatorima *Zagrebačkog salona*. Međutim, spomenuti je razgovor u Domu ULUH-a gotovo upropastio dobru namjeru njegovih sazivača, te je na površinu izbila svađa između likovnih kritičara i umjetnika, „stara 25 godina“. Također, razvio se i novi antagonizam između „umjetnika“ na jednoj, te „primijenjenih umjetnika i arhitekata“ na drugoj strani. Na sreću svih pozvanih, rasprava je završena u pozitivnom tonu; te je odlučeno kako će se priredbe *Zagrebačkog salona* u istom svojem obliku održavati i dalje.

Na *Petom zagrebačkom salonu* našao se konačno i animirani film, što prema navodu iz monografskog izdanja knjige „ULUPUH 1950.-2010.“ dugujemo međunarodnoj upućenosti umjetnice Jagode Buić.¹⁰⁷

1970. godina inače je i obljetnička za sam ULUPUH; koji te godine slavi 20 godina svojeg postojanja, i koji u tom trenutku broji 360 članova. U toj je prigodi bila održana izložba u Umjetničkom paviljonu, koju je pratio i katalog pod naslovom „Oblikovanje u

¹⁰⁵ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 60.

¹⁰⁶ Josip Škunca, Zagrebački salon smutnje, u: *Vjesnik*, 10.10.1970.

¹⁰⁷ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 65.

Jugoslaviji 1964.-1970.“; u tom trenutku svojevrsna monografiju rada ULUPUH-a. U navedenom su katalogu abecednim redom pobrojana djela 160 autora, bez klasifikacije prema njihovim medijima: stolci Bernarda Bernardija, plakati Mihajla Arsovskog, postavke Mirka Benažića, fotografije braće Brkan i Milana Pavića, ilustracije Diane Kosec, lutke Zvonimira Lončarića, keramika Zlate Radej, ambalaža Milana Vulpea, Zlatka Zrneca itd. Pregledna je to i informativna knjiga (katalog) o tome kako se kod nas razvijao pojam oblikovanja i suvremene estetike; a šira javnost odgajala za osjetljivost, kojom će funkcionalnost industrijske estetike prihvatiti kao ljepotu, a dekoraciju odbaciti kao obmanu i kič.

6.7. *Šesti zagrebački salon*

Šesti zagrebački salon iz 1971. godine označio je prekretnicu; u smislu da likovna umjetnost izlazi u javni prostor. Na ovom šestom po redu izdanju *Salona*, kojemu je tajnik Želimir Košćević, manifestaciji je pridodana sekcija „Prijedlog“; čime *Salon* preuzima zadaću koju su muzeji propuštali- a koja se odnosila na masovne medije, na oblikovanje i demokratizaciju umjetnosti.¹⁰⁸ Novom koncepcijom *Salona*, odnosno njegovom podjelom na tri sekcije (Situacija, Krićka retrospektiva, Prijedlog), napravljen je organizacijski korak više- prema autorskim istraživanjima i inovacijama. Sekcija „Prijedloga“, stvorena je kao alternativa „Situaciji“; no s vremenom će, svojim ludizmom, artizmom i životnošću nadmašiti potonju, te se pretvoriti u svojevrsnog „trojanskog konja“ manifestacije. Izložba šestog *Salona* „Situacija 70/71“ održana je u Modernoj galeriji, izložba „Krićke retrospektive“- na temu grupe „Zemlja“, u Umjetničkom paviljonu, dok je „Prijedlog“- izložba po narudžbi s temom „Grad kao prostor plastićkog zbilvanja“, održana jednim svojim dijelom u Galeriji Studentskog centra, a neki su autorski izlošci izloženi i na samim ulicama grada Zagreba. To su, primjerice, bili radovi Borisa Bućana- „Grad sa vlastitom sjenom“, Slobodana Brace Dimitrijevića- „Slučajni prolaznici“, „Prizemljeno sunce“ Ivana Kožarića itd. Novoosnovana sekcija „Prijedloga“, na *6. zagrebaćkom salonu*, nastala je u zajednićkoj zamisli istaknutih kulturnih teoretićara Željke Čorak i Želimira Košćevića. Njihova ideja o izlasku umjetnosti na ulicu nastaje u kontekstu *Novih umjetnićkih praksi*- novog likovnog „pokreta“; koji se javlja u Jugoslaviji krajem šezdesetih godina, a ćiji su

¹⁰⁸ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 66.

pripadnici imali nove poglede na funkciju umjetnosti u društvu. Ti su pogledi odgovarali idejama sadržanim u novim praktičnim i teorijskim programima konceptualne umjetnosti. Shodno tome, upravo u razdoblju 1970./1971. godine, likovno interveniranje u urbanom ambijentu postaje jedna od tema u zagrebačkom krugu suvremeno orijentiranih umjetnika i teoretičara (pripadnika pokreta *Novih umjetničkih praksi*)- kada i nastaju propozicije za novoosnovanu sekciju „Prijedlog“ pri *Zagrebačkom salonu*. Prema riječima teoretičara umjetnosti Davora Matičevića, u njegovom tekstu „Zagrebački krug“¹⁰⁹; na „Prijedlogu“ *6. zagrebačkog salona*, 1971. godine se, uz radove arhitekata i kipara koji su tražili priliku za prezentaciju svojih nepoznatih zamisli za određene i neodređene prostore, javljaju i prijedlozi bez artistskih pretenzija- kao što je primjerice bilo traženje ukidanja prometa u najužem centru grada Zagreba. Zajednički interes umjetnika pripadnika *Novih umjetničkih praksi*; zastupljeni na ovoj sekciji *Salona*, usmjeren je prema što javnijem i demokratičnijem obliku komuniciranja s publikom. Važno je spomenuti i kako je izlazak na ulice ovih umjetnika, označio daljnji korak k ostvarenju utopije o „gradu ostvarene umjetnosti“.¹¹⁰ Nadalje; izložba suvremene umjetnosti, predstavljena na sekciji „Situacije“, dobila je na šestom *Salonu* i dodatni smisao- objavljivanjem propozicija izlagačima, pravilnika o radu *Salona* i o nagradama, izvještaja o novčanim iznosima nagrada i o otkupima koji su se na *Salonu* događali, budući da se ovdje na najbolji način mogao steći uvid u cjelokupnu, i k tome žiriranu produkciju sa svih područja likovnih umjetnosti. Najčešći kupci radova sa *Salona* postat će u idućim godinama galerije i muzeji diljem Hrvatske. Još jedna od novosti šestog *Salona*, a što saznajemo također iz salonskog kataloga, bilo je raspisivanje javnog natječaja za vizualni identitet (tj. plakat) idućeg *Zagrebačkog salona*. Na području primijenjenih umjetnosti, na *Šestom salonu* ponovno dominira grafički dizajn, a posebno oblikovanje plakata (M. Arsovski, Ž. Borčić, B. Bućan, D. Martinis i dr.). Njih prate izuzetna tapiserija Jagode Buić- uz još nekoliko „nedarovitih i neinventivnih oponašatelja njezinog načina i izraza“¹¹¹; te zatim i fotografija, zastupljena s malim brojem autora. Prema V. Malekoviću „izložba ponovno potvrđuje da se na svim sektorima tzv. primijenjenih umjetnosti individualni stvaralac i dalje bori s preprekama koje mu postavljaju opći društveni, kulturni i gospodarski uvjeti“.

¹⁰⁹ Objavljeno u: MARIJAN SUSOVSKI, *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Zagreb, 1978., 23.

¹¹⁰ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 66.

¹¹¹ VLADIMIR MALEKOVIĆ, Detalji izgubljene cjeline, u: *Vjesnik*, 7.6.1971.

6.8. *Sedmi i Osmi zagrebački salon*

Novost 7. zagrebačkog salona iz 1972. godine organiziranje je javne „tribine“ *Salona* na kojoj se na demokratski način trebalo razgovarati o pitanjima usko vezanima za *Salon* u sklopu kojeg je aktualna tribina održana. 7. zagrebački salon, tako su obilježili razgovori o temama vezanima upravo uz taj Salon; od kojih je možda najzanimljiviji onaj o zagrebačkoj školi crtanog filma, kojoj je iste godine posvećena retrospektiva izložbe. Važnost dijaloga u raspravama koje su se ticale manifestacije *Salona*, a ponajprije onoga između kritičara i kreatora, naglasila je i kulturna kritičarka Antoaneta Pasinović u svojem novinskom tekstu u novinama *Telegram*.¹¹² Prema Pasinović se tako, kada je riječ o ovoj važnoj gradskoj manifestaciji- „ne radi tek o pukom izlaganju“.

8. zagrebački salon iz 1973. godine obilježava prodor novih medija. To su godine i postmodernističkih prodora medija u medij, povijesnih stilova u suvremenost, dizajna u primijenjenu umjetnost, odnosno opće „pomutnje“ medija i materijala.¹¹³ Na 8. se *Salonu* isto odražava na način, da je iste godine Muzički bijenale suvremene glazbe (osnovan 1961. g.), ujedinjen s likovnom manifestacijom *Zagrebačkog salona*- u želji organizatora da se grad pokrene. Proširenje *Salona*, kao i nova tehnička multimedijaska dostignuća, postat će nositelj novih mogućnosti i novog profila *Salona* u budućnosti.¹¹⁴

6.9. *Deveti zagrebački salon i podjela manifestacije na tri trijenala*

Godine 1974.- na 9. zagrebačkom salonu, po posljednji puta sve likovne discipline nastupaju zajednički. Težnja ka sintezi svih područja umjetničkog izražavanja- čiji smo kontinuitet u lokalnoj sredini pratili još od pojave grupe EXAT 51; pa preko izložbi *Zagrebačkog trijenala*, sve do nastanka manifestacije *Zagrebački salon*; prestat će se ogledati na svakoj pojedinoj izložbi *Zagrebačkog salona*. Odsad će tako, okupljene doduše pod istim imenom, nastupati prema trijenalnom rasporedu zasebne grupe umjetničkih disciplina, i to ovim redoslijedom: a) slikarstvo, kiparstvo i grafika, b) arhitektura, urbanizam, i c) primijenjena umjetnost i industrijsko oblikovanje.

¹¹² ANTOANETA PASINOVIĆ, Okolina dostojna ljudi kao prostor dostojan čovjeka, u: *Telegram*, 16.6.1972.

¹¹³ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 69.

¹¹⁴ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 71.

Unatoč skorom razilaženju, ovaj posljednji skupni nastup svih disciplina na istoj priredbi *Salona*, izazvao je golem interes javnosti- još i prije samog otvaranja izložbe. Tako nam novinar Josip Škunca, u *Vjesniku* na dan otvaranja *9. zagrebačkog salona*¹¹⁵ donosi zanimljiv tekst; u kojem ističe navedeno veliko zanimanje javnosti za tu izložbu- a što je prema njemu zabilježeno još samo 1971. godine; kad je uvodi i nova koncepcija te likovne manifestacije podjelom *Salona* na tri sekcije (Situaciju, Kritičku retrospektivu i Prijedlog). Najatraktivnija sekcija te 1974. godine bila je „Retrospektiva“ Vladimira Malekovića, s naslovom „Hrvatska umjetnost 1945.-1955. i tendenciozni realizam“- za koju kritičar Božidar Gagro tvrdi, kako je to tek drugi slučaj, da se razdoblju likovne produkcije nakon rata i pojavi socijalističkog realizma pristupa studijskom izložbom; nakon izložbe održane u Muzeju savremene umjetnosti u Beogradu 1969. godine, pod naslovom „Nadrealizam i socijalne tendencije“.¹¹⁶

Na ovom *Devetom zagrebačkom salonu* izostat će sekcija „Prijedloga“, budući da su organizatori bili mišljenja, kako dotadašnji prijedlozi nisu ispunili svoja očekivanja.¹¹⁷ Još jedan tekst iz novina- onaj autorice Elene Cvetkove¹¹⁸, govori nam i o nužnosti demokratiziranja manifestacije *Salona*; budući da on „treba i mora postati funkcija društva, stvaralac novih odnosa i institucija, mora dokazati interventnu snagu“. Cvetkova je mišljenja, da takvo što Salon ne može postići u svojoj dotadašnjoj formi kratkotrajne „revijalne“ priredbe; već da mora postati permanentna- godišnja akcija.

Sva slojevitost pojedinog medija, koja je izražena kroz različite pristupe, senzibilitete i orijentacije određene skupine autora; uvjetuje i da će ubuduće na izložbama *Zagrebačkog salona* pojedine sekcije biti predstavljane samostalno i pojedinačno.

6.10. *Dvanaesti zagrebački salon primijenjenih umjetnosti i dizajna*

12. zagrebački salon tako je prvi u nizu *Salona*, koje je ULUPUH počeo organizirati samostalno i trijenalno. Organizacijski odbor te 1977. godine; na čelu s Antom Vulinom, prepušta *Salon* svim prijavljenima, u duhu anarho-demokratske umjetnosti toga vremena.¹¹⁹ U kritici tog dvanaestog izdanja *Salona*, objavljenoj u časopisu *Start*

¹¹⁵ JOSIP ŠKUNCA, Danas se otvara Zagrebački salon, u: *Vjesnik*, 8.5. 1974.

¹¹⁶ BOŽIDAR GAGRO, Izložba kojoj treba vratiti ime, u: *Odjek*, Sarajevo, 15.7.1974.

¹¹⁷ JOSIP ŠKUNCA, Čime će nas iznenaditi Zagrebački salon, u: *Vjesnik*, 24.4.1974.

¹¹⁸ ELENA CVETKOVA, Kome i čemu to služi, u: *Večernji list*, 15.5.1974.

¹¹⁹ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 77.

pod naslovom „Bankrot ukusa“, Veselko Tenžera zapisuje: „Dvanaesti zagrebački salon posvećen primijenjenim umjetnostima i industrijskom oblikovanju dešperatorski je prihvatio sve ponuđeno. Smetnuo je s uma da je Salon antologija, a ne kolodvor putnika-namjernika koji švercaju robu po burzama bankrotiranog ukusa. Prihvaćanje svega i svačega na ovu izložbu signalizira dublju krizu kriterija“¹²⁰. I druge kritike iz periodike onog vremena uključuju misao kako taj *Salon* nema temu i koncepciju; kako su slučajnim odabirom prihvaćeni eksponati „s ulice“; a mnogi se pitaju „kome uopće treba takav Salon“.¹²¹ Amaterski pristup selekciji radova unutar sekcije „Situacije“, skroz je u drugi plan stavio inače vrlo značajnu „Retrospektivu Milana Vulpea 1945.-1977.“, autorice Lade Kavurić; održane u Muzeju za umjetnost i obrt. Na toj je izložbi bio predstavljen ovaj- jedan od najznačajnijih naših industrijskih grafičkih dizajnera poslijeratnog doba.

U tim godinama sasvim drugačiju sliku o ULUPUH-u ponudila je 1978. godine novoosnovana manifestacija *ZGRAF*- na kojoj se predstavljao rad s područja grafičkog dizajna. Te 1978. godine, održan je drugi po redu „*ZGRAF*, druga zagrebačka izložba grafičkog dizajna s međunarodnim učešćem“, na četiri lokacije u Zagrebu. Izložbu je poduprla i međunarodna udruga grafičkih dizajnera ICOGRADA (International Council of Graphic Design Associations), čime manifestacija dobiva na vrijednosti i jamstvu kvalitete; ali i na obvezi, u smislu kvalitete standarda budućih priredbi.

6.11. *Petnaesti zagrebački salon primijenjenih umjetnosti i dizajna*

Početak osamdesetih godina, organizirana je izložba *15. zagrebačkog salona*-posvećenog primijenjenim umjetnostima, grafičkom i industrijskom oblikovanju. Zajednička tema svih zastupljenih sekcija na *Salonu* bila je vizualni identitet grada Zagreba, što dovoljno govori o samoj njezinoj širini, i mogućnostima različitih tumačenja. Potvrđivanje pretpostavljenog jedinstvenog vizualnog identiteta grada, najteže je pošlo za rukom autorima s područja unikatnog oblikovanja, kazališne, filmske i TV scenografije, kostimografije i oblikovanja odjeće, ekonomsko-propagandnih poruka i multimedijских istraživanja. Nasuprot tome; najbliže su cilju bili autori, koji su „u ovom trogodišnjem razdoblju radili na problemima vizualnih komunikacija, vrtna i

¹²⁰ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 77.

¹²¹ GRUJO GOLJANIN, Salon s ulice, u: *Oko*, 136, 2-16.6.1977.

pejzažne arhitekture i urbane opreme, gdje se svjesno išlo ne samo na prepoznavanje lica grada kroz njegove ukupne prostorne datosti nego se istodobno težilo i oblikovanju njegova mogućeg suvremenog lika jezikom modernog vizualnog jezika“.¹²² Vrhunski domet ostvario je tim za vizualne komunikacije CIO iz Zagreba- u sastavu Borislav Ljubičić, Stipe Brčić, Oskar Kogoj i Rajna Buzić; sa svojim dizajnom vizualnog identiteta VIII mediteranskih igara u Splitu. 15. Zagrebački salon zapravo je publici dao do znanja, kako mu je namjera preokrenuti stanje stvari u korist alternative, i to na način da „situacija“ postane „prijedlog“, a „prijedlog“ „situacija“. Kako donosi predgovor kataloga 15. zagrebačkog salona- to izdanje *Salona* treba biti „manje mjesto pasivne registracije i panoramska slika trogodišnje produkcije s područja primijenjenih umjetnosti i industrijskog dizajna, a više aktivno poprište prezentacije, pa i rješavanja vitalnih problema ovog sektora. Cilj 15. Zagrebačkog salona je da bude primijenjen u svim svojim aspektima i ta primijenjenost mora okrenuti tendenciju izdvajanja i promatranja produkta i eksponata primijenjenih umjetnosti kao samostalnog, samodostatnog i čistog umjetničkog djela na posve suprotnu stranu. Na taj način on postaje poligonom i pokretačem kvalitativne interakcije vrijednosti umjetničkog oblikovanja s područja primijenjenih umjetnosti i vizualnih zadovoljavanja potreba ovog grada, ove republike.“¹²³ U sklopu sekcije „Prijedlog“ te su godine ponuđena 24 umjetnička rada; od kojih su neki bili i realizirani u gradskom prostoru (npr. Bernardo Bernardi izlaže likovnu intervenciju iz 1979. g. na bočnoj fasadi i ispred nje; u Maksimiru, koja spada u kategoriju urbani dizajn). Takvo davanje prilike umjetnicima da interveniraju u gradski prostor, značilo je stvaranje kvalitativno drugačijeg i plemenitijeg okruženja u doba gradskog sivila, kada je i javno okupljanje bilo još strogo nadzirano i reducirano.¹²⁴ Retrospektivni dio izložbe- čiji je naslov bio „Obrtna škola i vizualni identitet Zagreba“, podsjetila je javnost na kontinuirano postojeću svijest o nedostatku visokoškolske institucije u Zagrebu za odgoj mladih stvaratelja na području primijenjene umjetnosti i dizajna.

¹²² VLADIMIR MALEKOVIĆ, 15. Zagrebački salon, Prema vizualnom identitetu grada, u: *Vjesnik*, 20.5.1980.

¹²³ 15. Zagrebački salon- *Situacija, 77/80, Prijedlog*, katalog izložbe, Zagreb, LIKUM „Galerija Ulrich“, 1980., 89.

¹²⁴ BRANKA HLEVNJAK (bilj. 48), 83.

6.12. *Osamnaesti zagrebački salon primijenjenih umjetnosti i dizajna*

Godine 1983. intenzivirali su se napori da se u Zagrebu osnuje Studij dizajna, a produkt dizajneri krenuli su u još snažnije osvajanje industrije. *Osamnaesti zagrebački salon*, iz iste godine, prolazi sav u znaku dizajna. Novinarka Rada Vnuk tako nam u svojem tekstu „Dizajn- I ne samo salonski“ iz *Vjesnika*¹²⁵ prenosi dio razgovora s predstavnicima struke- koji su sudjelovali na tribini u lipnju iste godine; na kojoj se razgovaralo o tome kako javnost reagira na ideju o visokoškolskom obrazovanju na području industrijskog dizajna. Kako prenosi tekst, industrijski dizajn; po svojoj definiciji, obuhvaća sve aspekte ljudske okolice koji su uvjetovani industrijskom proizvodnjom. On se ne može poistovjetiti s umjetničkim stvaralaštvom, jer je to autonoman inovacijski postupak, i ostvaruje se u složenim uvjetima udruženog rada. Interdisciplinarnost, i društveno-ekonomska uloga dizajna u ovom kontekstu, podsjeća nas na slična viđenja i postavke kakve je u kratkom razdoblju svog djelovanja (1949.-1955. g.) u domaćoj sredini promovirala zatvorena Akademija za primijenjenu umjetnost u Zagrebu; a koja se kasnije ogledala i na izložbama poput onih *Porodice i domaćinstva*, u razdoblju od 1957. do 1961. godine. Još jednom se podizanje opće kulture materijalne proizvodnje nametnulo kao jedan od bitnih preuvjeta stvaranja vlastitog proizvodnog identiteta; pomoću kojeg bi se ostvarili i određeni ekonomski ciljevi Savezne republike Hrvatske, zadani početkom osamdesetih godini, a koji su uključivali povećanje izvoza i konkurentnosti na svjetskim tržištima. Medijsku pozornost na osamnaestom *Salonu* privlače dizajn električne lokomotive Zlatka Kapetanovića, Pokretne kuhinje „Končar“ Vladimira Robotića, Dispečerski centar plinare Marije Jeličić-Plavec, te vizualni identitet asortimana YASSA (Jugoslavenski asortiman sportskih artikala): novog, i tada se činilo uspješnog jugoslavenskog brenda. Urbanu dimenziju ovog izdanja *Salona* naglasila je njezina „tribina“, na kojoj su sudionici vrlo angažirano sudjelovali u detektiranju slabih točaka sustava gradskog okoliša, te su neki čak i predlagali svoja konkretna rješenja (primjerice Antoaneta Pasinović- „Tkalčićeva po treći put“). Širenje manifestacije *Zagrebačkog salona* u raznim smjerovima izlaganja, koje je tijekom njegove povijesti bilo ponekad i nekritičko; ovog se puta ostvarilo djelomičnim zahvaćanjem *Salona* u edukativno-prodajno-izložbu stambene opreme „Ambienta“: najradikalniji projekt Dizajnerske sekcije ULUPUH-a, čiji je nositelj bio njezin Dragan Roksandić- inače dizajner u

¹²⁵ RADA VNUK, Dizajn- I ne samo salonski, u: *Vjesnik*, 21.5.1983.

drvnoj industriji. Dominacija dizajna na 18. *Salonu*, bacila je svjetlo na potrebe dizajnera, koje su nadržale mogućnosti ULUPUH-ove organizacije. Tako je zadnji dan ovog *Salona* (8. srpnja 1983.) bila održana Osnivačka skupština Društva dizajnera Hrvatske; nakon koje je ono istog mjeseca i upisano u Registar društvenih organizacija Republike Hrvatske.

6.13. **21. zagrebački salon primijenjenih umjetnosti i dizajna**

21. Zagrebački salon primijenjenih umjetnosti i dizajna, održan 1986. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu; protekao je, prema pisanju mnogih, ponovno u znaku dizajna. Uz izložbu trogodišnje produkcije s područja primijenjene umjetnosti i dizajna „Situacije“; te „Prijedloga“ koji je predstavljao moguće likovne intervencije u javnim, vanjskim prostorima, te u interijerima javnih objekata povezanih s primijenjenom umjetnošću i dizajnom; *Salon* je ove godine ponudio i „Kritičku retrospektivu“ na kojoj je predstavljen četrdesetogodišnji dizajnerski rad Ivana Picelja. Na istom su Salonu organizirane i dvije izložbe „In memoriam“- posvećene arhitektima Antoaneti Pasinović i Bernardu Bernardiju. Posljednji od ovo dvoje značajnih hrvatskih arhitekata, dao je snažan pečat ULUPUH-ovoj organizaciji; koja mu se ovom izložbom na neki način željela odužiti. Bernardi se inače u prethodnima godinama iscrpljivao na osnivanju, od struke toliko zazivanog Studija dizajna- koji će biti uspostavljen u Zagrebu tek 1989. godine. *21. zagrebački salon*, te je 1986. godine uključivao i izložbu „Sto malih ideja za Univerzijadu“ (koja je iduće 1987. bila održana u Zagrebu), zatim reviju Sekcije za oblikovanje odijevanja ULUPUH-a, i još niz tribina tematski vezanih za ovaj *Salon*.

6.14. **24. zagrebački salon primijenjenih umjetnosti i dizajna**

Posljednja godina osmog desetljeća (1989.) donijela je organizaciju *24. zagrebačkog salona*; posljednjeg kojeg ćemo u ovoj našoj analizi predstaviti. *24. zagrebački salon primijenjene umjetnosti i dizajna* prošao je u znaku sjećanja na majstore fotografije Nenada Gattina i crtanog filma Zlatka Grgića. „Kritičkom retrospektivom“ tog *Salona*, na temu pejzažne arhitekture zagrebačkih parkova, željelo se upozoriti na alarmantno stanje na području oblikovanja zagrebačkih parkova: njihovog zapuštanja, uklanjanja i pregrađivanja (posebno se to odnosilo na zagrebačke donjogradske blokove i elitne

četvrti Tuškanca i Pantovčaka). Projekt je uključivao vrtno-pejzažnu sekciju, te druge autore iz prakse, zaštite i teorije- kako bi se istaknula uloga parkova kao „pluća grada“, i kvalitetnog mjesta za odmor od stresne svakodnevice. Društvo karikaturista Hrvatske je na vrlo loše stanje u zagrebačkim parkovima, ali i na šire ekološke probleme, reagiralo sa svojim radovima na *Salonu*; koji su miješali ironiju, sarkazam i humor. Sekcija „Prijedloga“ prošla je te godine u znaku skore 900-te obljetnice grada Zagreba; s temom „Od vizualnog identiteta do suvenira“. Zanimljivost 24. *Salona*, bila je i što se u prostorijama Umjetničkog paviljona organizirala izložba dobitnika Velike nagrade 21. *Zagrebačkog salona* (dakle posljednjeg koji je zastupao primijenjenu umjetnost i dizajn): scenografa Zlatka Kauzlarića Atača, a što je bila praksa na izložbama *Salona* koja je započela još od njegovog 13. izdanja- no uglavnom se dosad zadržavala samo na onim *Salonima* koji su prezentirali slikarstvo, kiparstvo i grafiku- odnosno arhitekturu i urbanizam. Za kraju ove naše analize događanja na likovnim priredbama *Zagrebačkog salona*; od njezinog osnutka pa do 1990-ih godina, a posebno onih *Salona* koji su se ticali primijenjene umjetnosti i dizajna, izdvojimo i zanimljiv citat slavnog američkog sociologa i povjesničara kojeg nalazimo u katalogu 24. *zagrebačkog salona* (tekst Damira Grubića): „Osim svoje osnovne uloge, da bude pozornica drame svakodnevnog života, grad ima jednu bitnu ulogu – da čuva i širi kulturnu baštinu“. ¹²⁶(Lewis Mumford, „Grad u historiji“)

7. ZAKLJUČAK

Ponudivši pregled događanja na pojedinačnim izdanjima izložbene manifestacije *Zagrebačkog salona* od njezinog osnutka do kraja osamdesetih godina; zaokružili smo određenu cjelinu, te istaknuli društveno značenje primijenjene umjetnosti i dizajna u zagrebačkoj kulturnoj sredini u razmaku od otprilike tridesetak godina postojanja te manifestacije- od 1965. godine i organizacije *Prvog zagrebačkog salona*, do 1989. godine i njegovog 24. izdanja.

Bitno je istaknuti kako je sama manifestacija *Zagrebački salon*, i u razdoblju koje slijedi ono koje ovaj rad 'pokriva': u (za hrvatske prilike) dramatičnim devedesetim godinama, sačuvala kontinuitet svojeg postojanja i djelovanja u domaćoj kulturnoj sredini. Izložbe *Salona* će se, prema trijenalnom rasporedu bez prekida nastaviti održavati svake iduće

¹²⁶ 24. *Zagrebački salon*, katalog izložbe, Zagreb, ULUPUH, 1989., 91.

godine, sve do trenutka pisanja ovog diplomskog rada (posljednji- 50. zagrebački salon arhitekture, u organizaciji je Udruženja hrvatskih arhitekata održan u listopadu 2015. godine u domu HDLU-a). Ta kasnija izdanja *Zagrebačkog salona* potkrepljuju tezu kako je ta likovno-kulturna manifestacija uvijek „disala“ u ritmu svojeg grada i društva; na način da su organizatori i budućih *Salona* gotovo uvijek nastojali detektirati konkretne i aktualne društvene probleme urbane (ali i šire regionalne) sredine- kako bi umjetnici sa svojim radovima na *Salonima* predlagali svoje rješenja i odgovore, odnosno- pokazali svoj stav. Novo uspostavljen način raspisa *Zagrebačkih salona* u skladu s koncepcijom izbornika- a koji započinje s *33. zagrebačkim salonom*, održanim 1998. godine (a koji je bio u skladu sa svjetskim trendovima gdje su ponekad „selektori postali važniji od umjetnika“), bio je pokušaj suprotstavljanja prevelikoj širini i oscilacijama kvaliteta radova na „revijalnim salonima“. Pitanje da li je takva nova koncepcija donijela i nedvojbenu korist Salonu, kao uostalom i čitav pregled kasnijih događanja na priredbama *Zagrebačkog salona*; može biti tema nekog budućeg istraživanja.

Pri našoj smo se analizi ipak- zbog same širine manifestacije, odnosno velikog broja tema kojima se *Zagrebački salon* u zadanom povijesnom razdoblju bavio i koje je obuhvaćao, zadržali na području primijenjene umjetnosti i dizajna; te uloge navedenih grana likovnog stvaralaštva u aktualnom društvenom kontekstu. Logično se stoga; na početku rada, nametnulo zadavanje društveno-povijesnog konteksta koji će prethoditi samoj pojavi manifestacije *Zagrebački salon*, a u kojem smo prikazali stanje na području domaće kulture i umjetnosti, dotaknuvši se pitanja koja smo smatrali najrelevantnijima za temu o kojoj smo pisali.

Prikazali smo kako je područje primijenjene umjetnosti i dizajna u hrvatskom kontekstu u godinama nakon Drugog svjetskog rata (kao i drugdje u svijetu) doživjelo nagle promjene i značajan uzlet- omogućen prije svega napretkom tehnologije, popularizacijom umjetnosti, pojavom masovnih medija, ali i ostalih društvenih faktora koji su doprinijeli razvitku ove likovne grane u domaćoj sredini. Odaziv i odjek u javnosti u ovom se kontekstu pokazao nužnim za uspjeh i kontinuitet ovakve likovne manifestacije koja je nastupala jednom godišnje, nudeći opću sliku stanja na svim područjima našeg umjetničkog izražavanja. Imajući u razdoblju socijalizmu na određen način „neupitnu“ potporu državnih tijela, ali i u to doba vrlo uspješnu industriju na svojoj strani- izložbe *Salona* omogućavale su da se na njima ostvaruju određene

teorijske zamisli o ulozi umjetnosti u domaćem društvu (sinteza umjetnosti u ovom kontekstu kao najvažnija). Daljnjim su razvitkom te iste umjetnosti i njezinog društva (pojavom novih medija, miješanjem visoke i popularne umjetnosti, te popularizacijom umjetnosti općenito- a što nastupa u sedamdesetim i osamdesetim godinama), izložbe *Zagrebačkog salona* počele doživljavati značajne transformacije. Navedeno se posebno odnosilo na *Salone* koji su predstavljali rad s područja primijenjene umjetnosti i dizajna. Manifestacija *Zagrebačkog salona* tako će s godinama, polako početi gubiti svoje oslonce, te prerastati u vrlo raznoliku likovnu manifestaciju- sa istim takvim koncepcijama. Od šezdesetih godina i zapravo na neki način revijalnih izložbi; na kojima je najbitnije bilo pokazati aktualno stanje na određenom području likovnog stvaralaštva, početak će se (a što je započeto dijeljenjem manifestacije- najprije na različite sekcije: Situacija, Prijedlog, Krička retrospektiva; a zatim i samog *Salona* na tri samostalne trijenalne izložbe) inzistirati na tematskim određenjima *Salona*: što nije uvijek rezultiralo i najsretnijim rješenjima.

Osim što je postao platforma za problematiziranje određenih likovnih i širih kulturno-umjetničkih tema koje su bile i društveno relevantne; *Zagrebački salon* je tijekom godina svojeg postojanja doprinio i afirmiranju produkcije i autora na području domaće primijenjene umjetnosti i dizajna. Navedeno se na izložbama *Salona*- u razdoblju od šezdesetih do devedesetih godina, ostvarivalo kroz pokušaj interdisciplinarnog prezentiranja umjetničkih vrsta; zatim kroz sistem nagrađivanja autora (uvedeno na *4. zagrebačkom salonu* 1969. godine); te kroz iniciranje novih izložbenih praksi s vrlo raznovrsnim koncepcijama i različitim dimenzijama. Povijesna suradnja *Zagrebačkog salona* sa za ono doba vrlo jakim jugoslavenskom industrijom- trajno je obilježila godine djelovanja *Salona* o kojem smo pisali, a što posebice se to očitovalo upravo na izložbama *Salona* koje su zastupale primijenjenu umjetnost i dizajn. Te su nam izložbe *Salona* ujedno i najbolji pokazatelj stanja u aktualnom momentu; kakvo je vladalo na ovom iznimno dinamičnom i vrlo potentnom području likovnog stvaralaštva.

Gledajući iz današnje perspektive, izložbe *Zagrebačkog salona* bitne su za analizirano vremensko razdoblje i jer su upozorile na određene probleme razvoja hrvatske primijenjene umjetnosti i dizajna: što prije svega iščitavamo u konstantnim upozoravanjima struke na nepostojanje sustavnog rada jedne obrazovne institucije na navedenim područjima likovnog izražaja; te nepostojanja u gradu Zagrebu adekvatne institucije muzeja suvremene umjetnosti. U kasnijim će godinama, na sreću, ove

'nepravde' biti ispravljene (1989. godine Interfakultetski studij dizajna upisuje prvu generaciju studenata; a 2009. godine u Zagrebu je otvorena nova zgrada Muzeja suvremene umjetnosti). Unatoč navedenih pozitivnih pomaka- nekoć vrlo dobra suradnja hrvatskih dizajnera i primijenjenih umjetnika, poznata u prvom redu iz razdoblja pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća; nažalost neće biti nastavljena, odnosno ponovno uspostavljena.

8. PRILOZI

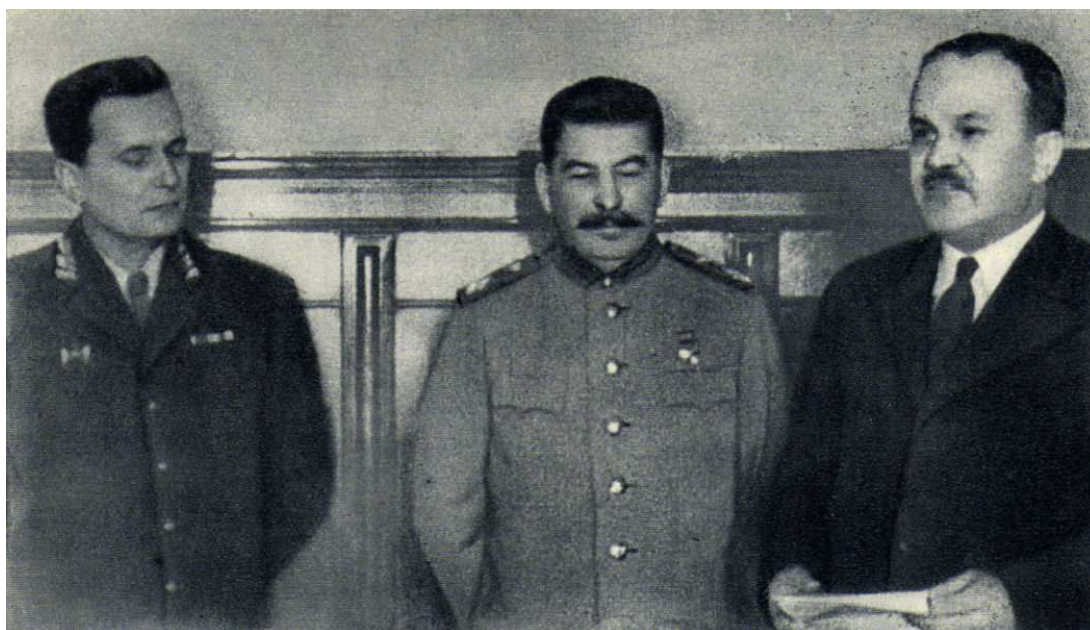
8.1. Ilustracije



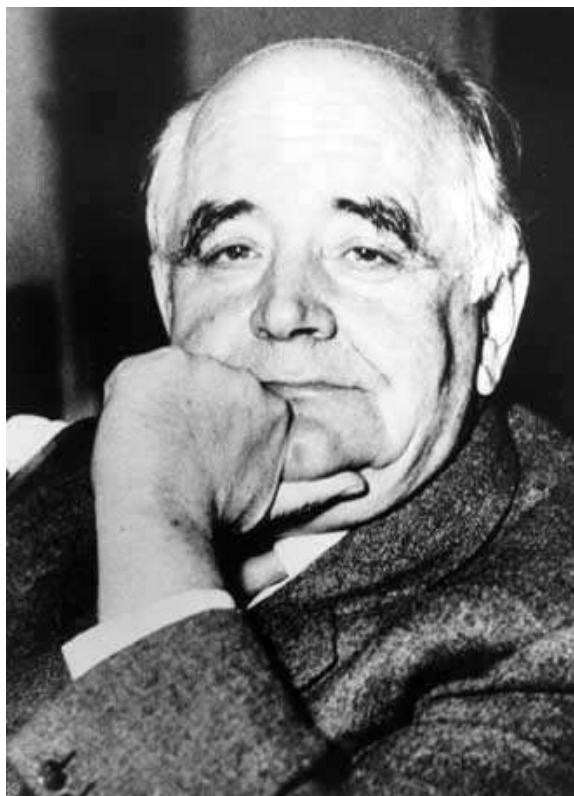
Slika 1. Razdoblje nakon 2. svjetskog rata u Jugoslaviji obilježio je proces velike obnove zemlje (industrijalizacija i elektrifikacija)



Slika 2. Stambeno zbrinjavanje velikog broja ljudi koji doseljavaju u velike gradove nakon 2. svjetskog rata postaje jedan od ključnih zadataka tadašnjeg vodstva zemlje



Slika 3. Susret Tita sa Staljinom u Moskvi. Izglasavanjem Rezolucije Informbiroa 1948. godine zahlađuju odnosi između Titove Jugoslavije i SSSR-a

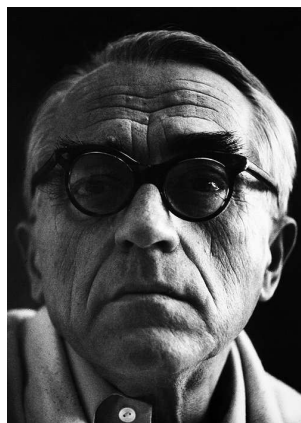


Slika 4. Portret Miroslava Krleže

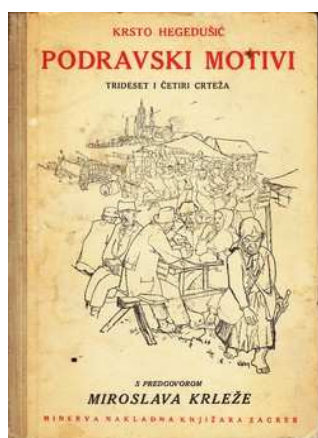


Grge Gamulina

Slika 5. Portret i vlastoručni potpis likovnog kritičara Grge Gamulina



Slika 6. Portret hrvatskog slikara Krste Hegedušića



Slika 7. Podravski motivi Krste Hegedušića – zbirka crteža objavljena 1933. u Zagrebu;
s predgovorom Miroslava Krleže



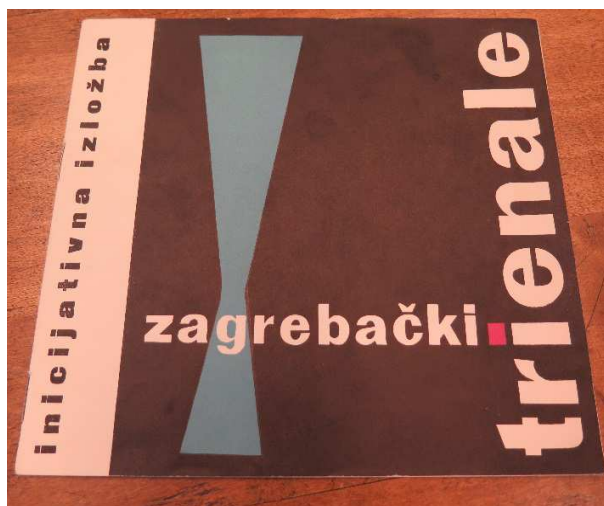
Slika 8. Članovi grupe EXAT 51: Srnec, Picelj, Kristl, Rašica, 1953. godine



Slika 9. EXAT 51, izložba Kristl, Picelj, Rašica, Srnec u Društvu arhitekata Hrvatske, Zagreb, veljača 1953.



Slika 10. Plakat izložbe riječkog *Salona 54*; grafički rad Ivana Picelja



Slika 11. Naslovnica kataloga izložbe *Prvi zagrebački trijenale*; pod izvornim nazivom manifestacije „*Inicijativna izložba Udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske*“, održane u jesen 1955. godine

NAGRAĐENI EKSPONATI Na Zagrebačkom TRIENNALU

Ziri u sastavu: Neven Segvić, arhitekt, docent Tehničkog fakulteta, Zdenka Munk, direktor Muzeja za umjetnost i obrt, Radoslav Putar, likovni kritičar, Kosta Angeli-Radovani, kipar i Marijan Matković, književnik — predložili su za nagradivanje niže navedena djela. Osnovi kriterija, po kojima je žiri radio, bili su 1) metodski pristup pojedinca specifičnom zadatku, 2) društveno značenje pojedinog rješenja, 3) ekonomija proizvoda, 4) prikladnost za proizvodnju uzimajući u obzir perspektivu serijske produkcije i 5) stupanj i širina funkcionalnosti rješenja. Predložene su tri I. nagrade, tri II. nagrade, tri III. nagrade, a predloženo je da se još 13 radova pohvali.

I. NAGRADA: Jugoslavenski paviljon na velešajmu u Beču 1955. — projektant ing. arh. Vjenceslav Richter.

Formalno jedinstveno rješenje, koje odlikuje logična organizacija prostora i jasni, uvjerljivi likovni govor detalja. Integracija cjeline postignuta u cijelosti.

I. NAGRADA: Stolac za industrijsku proizvodnju — projekt ing. arh. Bernardo Bernardi.

Funkcionalna smislenost oblika i delikatno tretiranje pitanja konstrukcije. Rješenje postignuto na terenu, koji pripada među najosjetljivije u našoj drvenoj produkciji.

I. NAGRADA: Likovna propaganda tvornice »Chromos« (plakati i ostala oprema), slikar, Milan Vulp e.

Duhovita izražajnost, tehnička i likovna čistoća cijelog niza pojedinih rješenja unutar širokog zahvata u propagandu industrijskih proizvoda.

II. NAGRADA: Stolna svjetiljka (predviđena za serijsku proizvodnju). Projektant, arhitekt Bruno Planinšek.

Prototip po svome značenju jedinstven u usporedbi s kaotičnim stanjem u proizvodnji artikala ove vrste. Tehničko rješe-

nje: prihvatljivo za serijsku produkciju; estetska vrijednost — u vezi s poetičnim odnosom prema funkciji.

II. NAGRADA: Oprema knjige »Svijetla i sjene« — Ivan Picelj, slikar.

Jedinstvo tekstovnog sloga i ilustracije unutar povoljno odabranog formata. Ritam mijena u prijelomu čist i organičan.

II. NAGRADA: Stambeni tekstil Jagoda Buić-Bonetti.

Na osnovi skromnih sirovina, a inventivnim izborom podloge — materijal je oplemenjen i učinjen privlačnim. Povećana mjera upotrebljivosti.

III. NAGRADA: Unutarnja adaptacija zagrebačkog Dramskog kazališta, projektant ing. arh. Božidar Rašica.

U gotovo beznadnom fundusu nađenih datosti — arhitekt je cijeli niz formalnih i funkcionalnih problema riješio tako, da je u stvari ambijent rekreirao, stvorio iznova i realizirao udobni i estetski vrijedni specifični prostor.

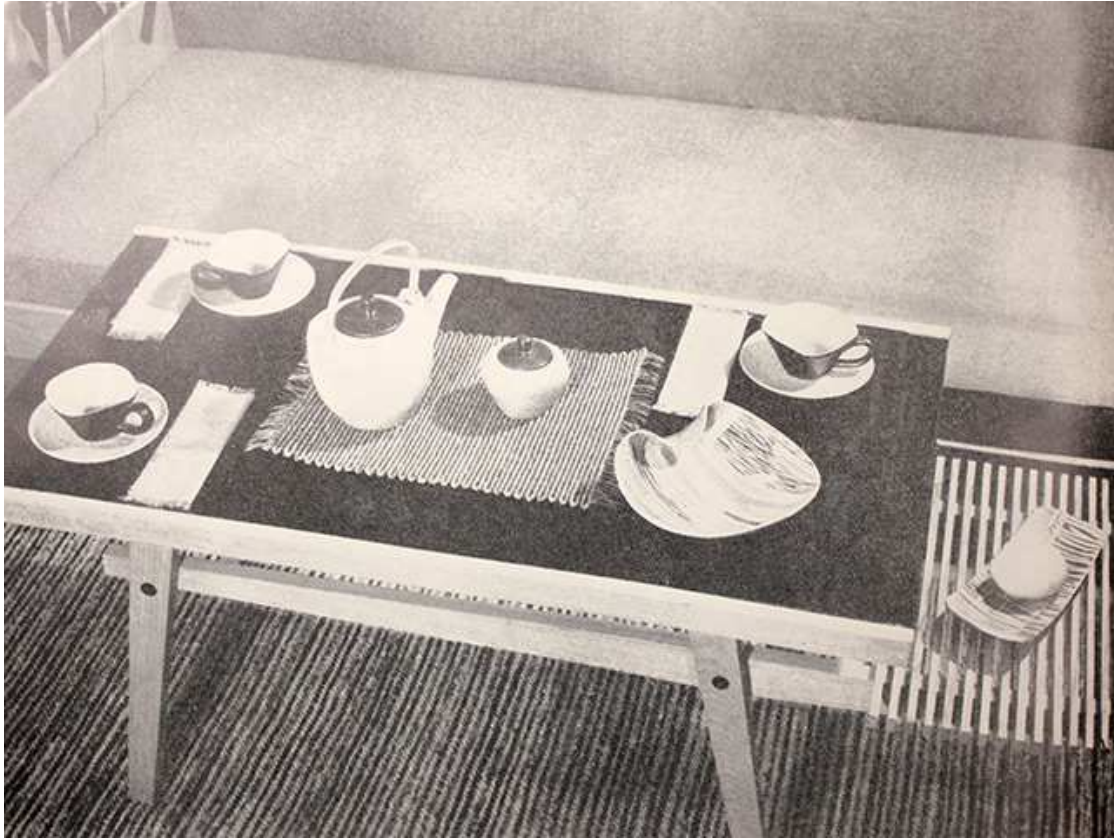
III. NAGRADA: Keramička vaza — Vlasta Baranja.

Svježine u nalaženju oblika, senzibilni odnos prema materiji i otmjena suma cjeline. Rijetkost na području domaće keramičke proizvodnje.

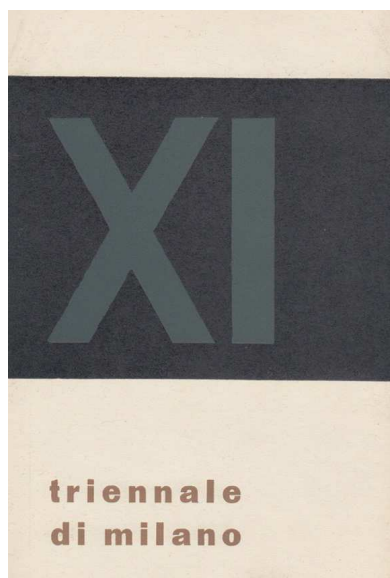
III. NAGRADA: Upotrebnii tekstil — Slavica Antoljak.

Dok u estetskom oblikovanju u industrijskoj produkciji tekstila vlada opasna stihija, nedostatak kontrole potrebe tržišta i poplava kiča — individualna, atelijska proizvodnja na starinskom razboju pruža mogućnost za produhovljeni studij zrelijih rješenja. Paradoks, no nažalost: istina. Ovak slučaj to dokazuje. Rješenja nisu samo estetski vrijedna nego i funkcionalno neuporedivo prihvatljivija od mase produkata, što izlaze iz domaćih tvornica.

Slika 12. Nagradjeni na izložbi Prvi zagrebački trijenale 1955. godine



Slika 13. Postav s izložbe *Stan za naše prilike*, na kojem je sudjelovao Studio za industrijsko oblikovanje udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske. Predstavljeni radovi: čajni stolić (Vlasta Branjay, Ljerka Šarić Jovan – keramika; Slava Antoljak – setovi), Objavljeno u časopisu *Arhitektura*, 10/1956., br. 1-6



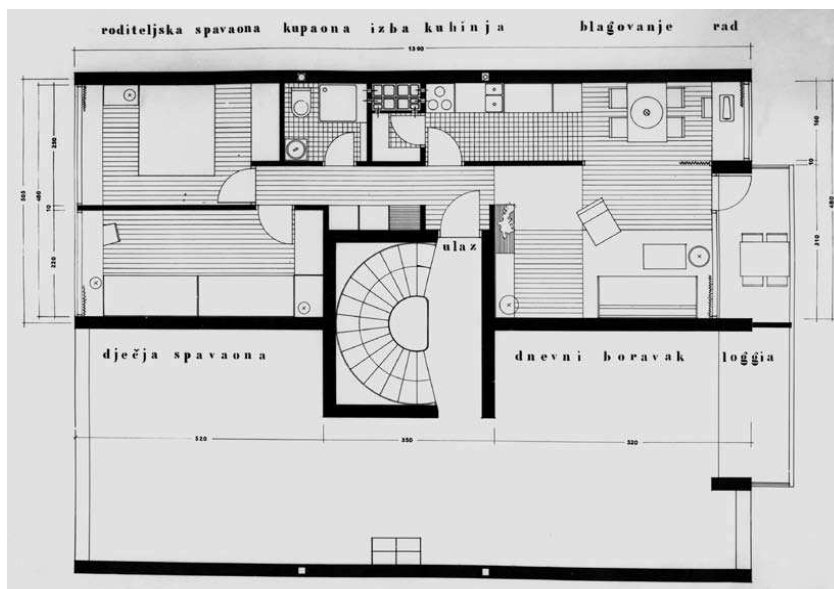
Slika 14. *XI Triennale di Milano*, Parco Sempione - Mostra internazionale dell'abitazione



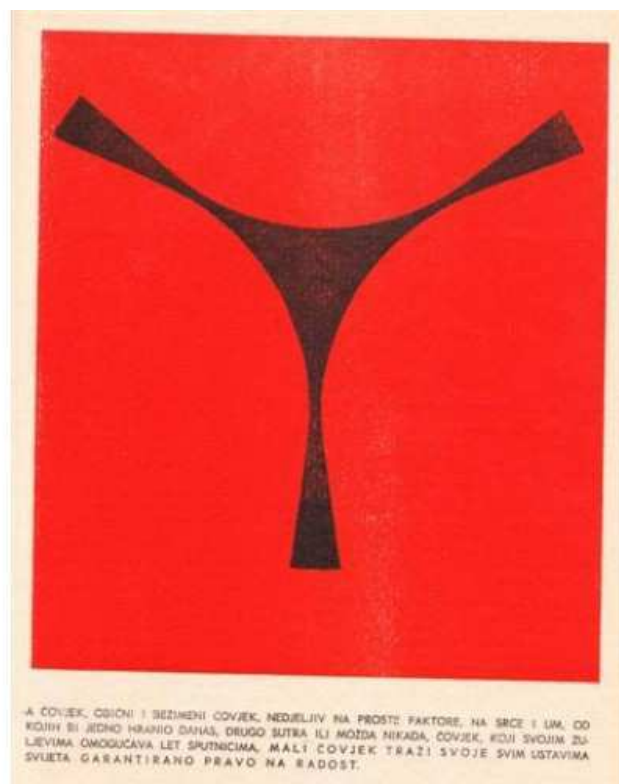
Slika 15. Studio za industrijsko oblikovanje je 1957. godine, u suradnji s nekoliko hrvatskih i slovenskih gospodarskih tvrtki, mahom za proizvodnju namještaja, organizirao nastup Jugoslavije na XI milanskom *Triennaleu*; gdje je predstavljen niz stambenih ambijenata s opremom koja je bila plod izvornih ideja hrvatskih i slovenskih autora, a za koji je tada dobivena i srebrna medalja za ukupni nastup.



Slika 16. Paviljon za izložbu *Porodica i domaćinstvo* na Zagrebačkom velesajmu 1958.;
arhitekti Ninoslav Kučan i Aleksandar Dragomanović



Slika 17. B. Bernardi: tlocrt trosobnog stana za četiri do pet osoba. Prijedlog stambenog
rješenja za II. izložbu *Porodica i domaćinstvo* u Zagrebu, 1958.



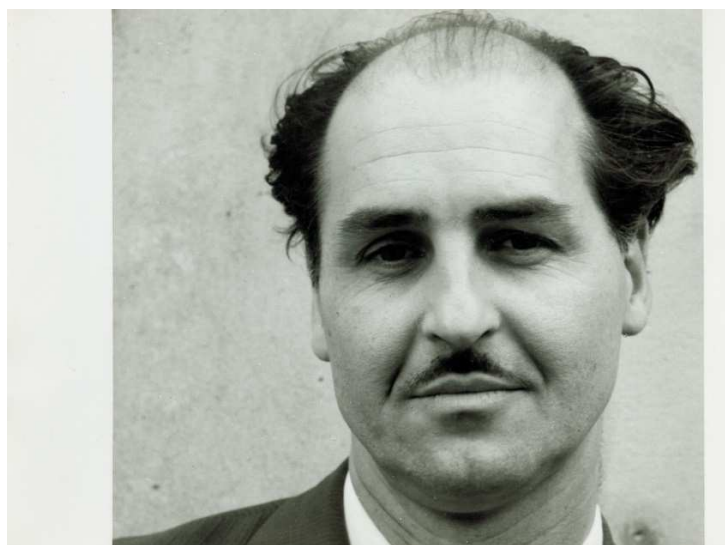
Slika 18. Grafičko rješenje plakata izložbe *Drugi zagrebački trijenale* Vjenceslava Richtera; objavljeno u tekstu Darka Venturinja u posebnom tematskom broju časopisa *Arhitektura* iz 1959. godine



Slika 19. Fotografski snimci postava izložbe *Drugi zagrebački trijenale*, održane 1959. godine u Umjetničkom paviljonu



Slika 20. Detalj naslovnice prvog broja časopisa *Čovjek i prostor* iz 1954. godine



Slika 21. Portret likovnog kritičara Radoslava Putara



Slika 22. Naslovnica kataloga *Prvog zagrebačkog salona* iz 1965. g.



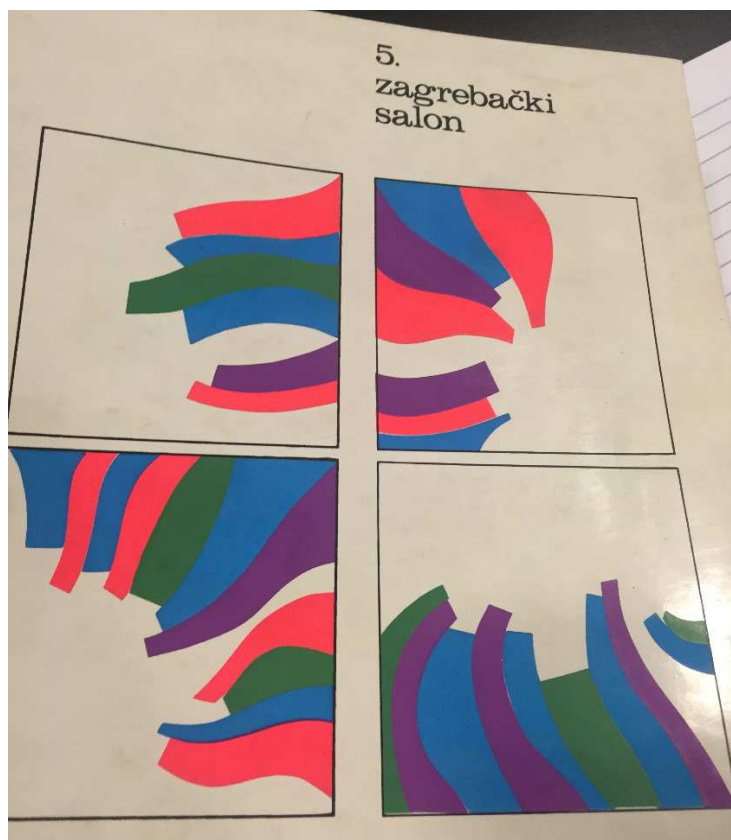
Slika 23. Naslovnica kataloga *Drugog zagrebačkog salona* iz 1966. g.



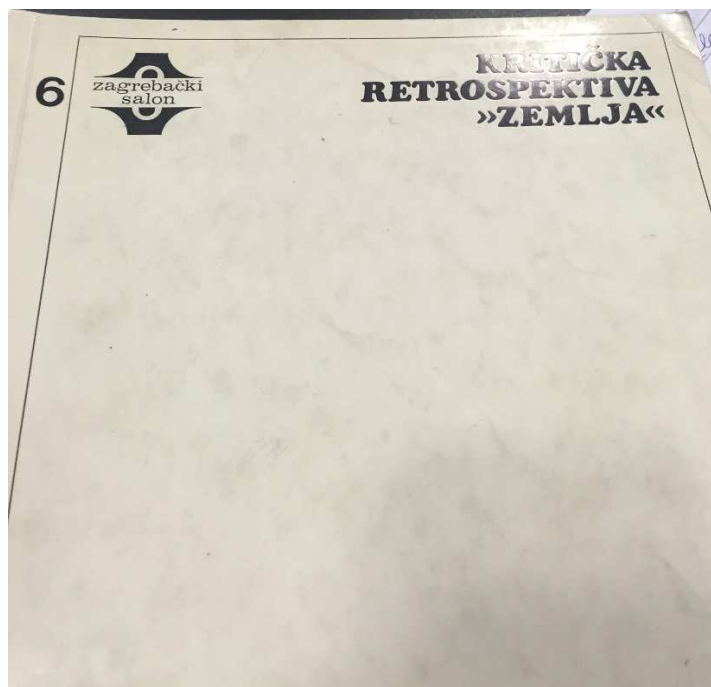
Slika 24. Naslovnica kataloga *Trećeg zagrebačkog salona* iz 1968. g.



Slika 25. Naslovnica kataloga *Četvrtog zagrebačkog salona* (1969. g.)



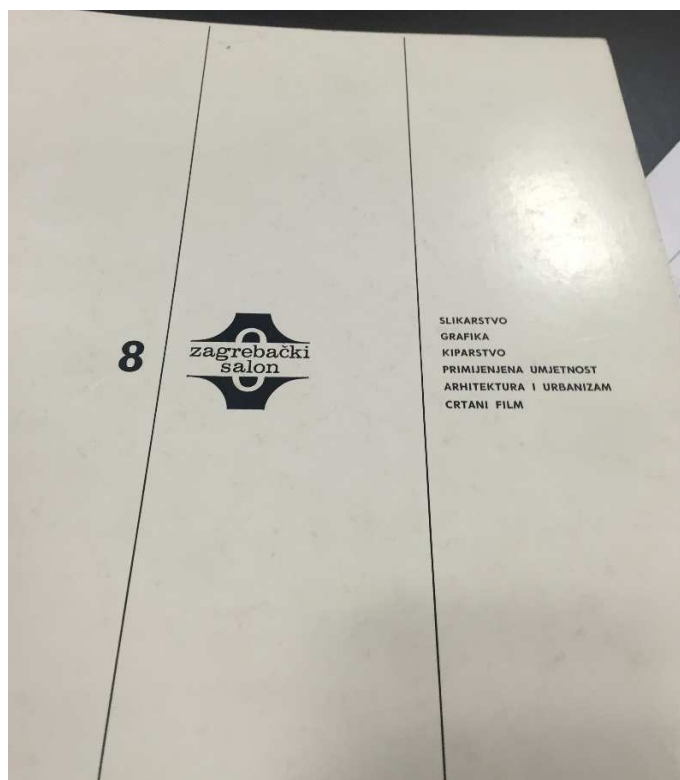
Slika 26. Naslovnica kataloga *Petog zagrebačkog salona* (1970. g.)



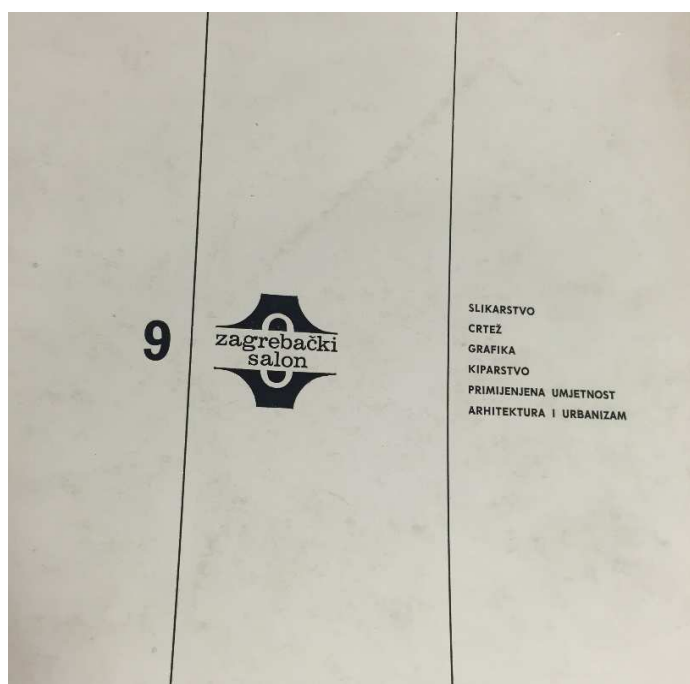
Slika 27. Naslovnica kataloga sekcije „Kritička retrospektiva“ *Šestog zagrebačkog salona* (1971. g.)



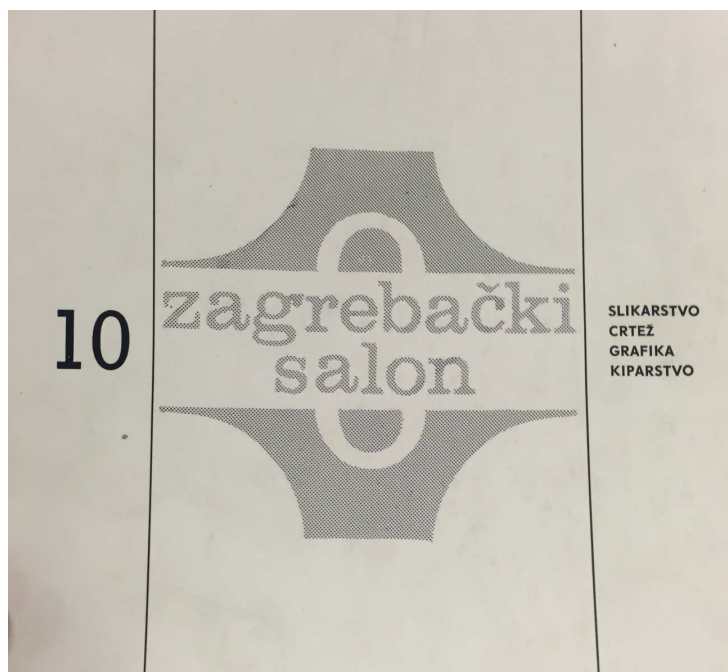
Slika 28. Naslovnica kataloga *Sedmog zagrebačkog salona* (1972. g.)



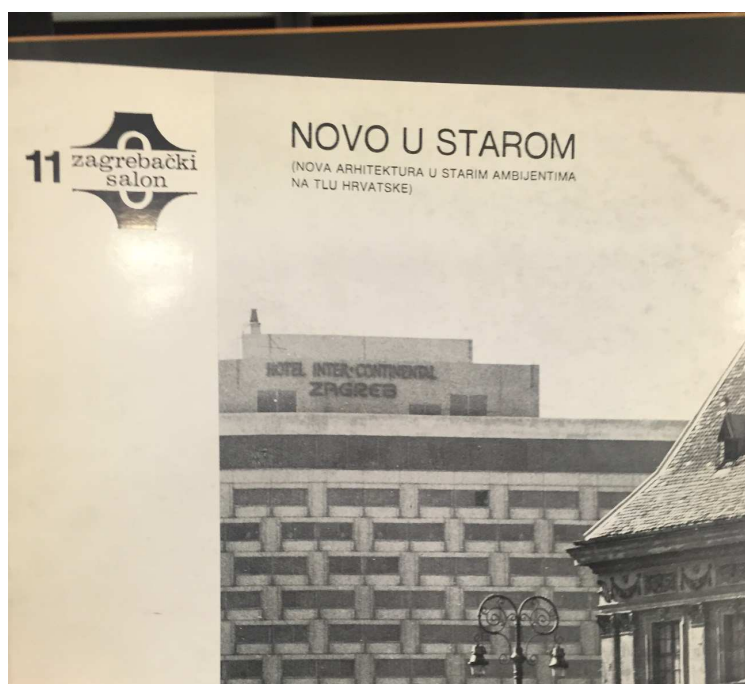
Slika 29. Naslovnica kataloga *Osmog zagrebačkog salona* (1973. g.)



Slika 30. Naslovnica kataloga *Devetog zagrebačkog salona*; posljednjeg na kojem su zastupljene sve likovne discipline (1974. g.)



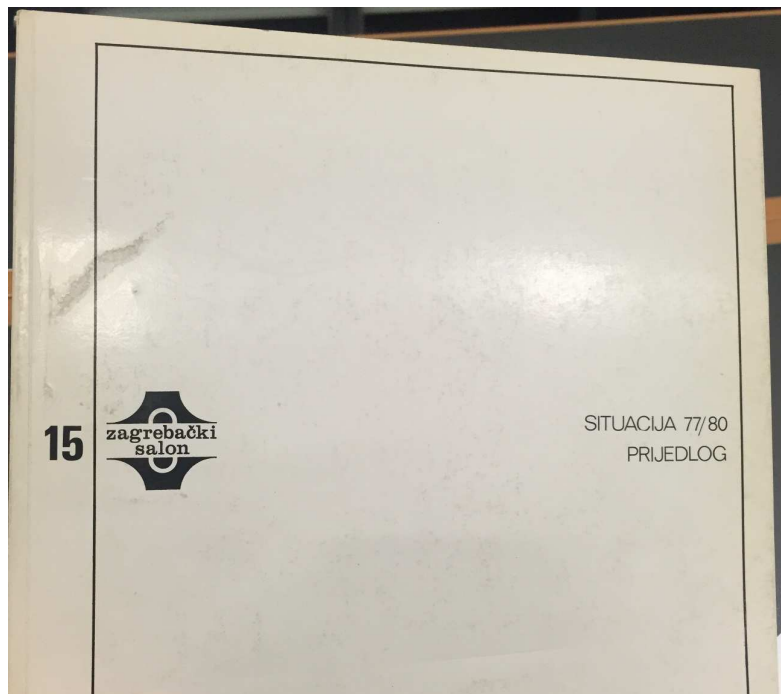
Slika 31. Naslovnica kataloga *Desetog zagrebačkog salona* (1975. g.)- prvog na kojem samostalno nastupaju „lijepe umjetnosti“



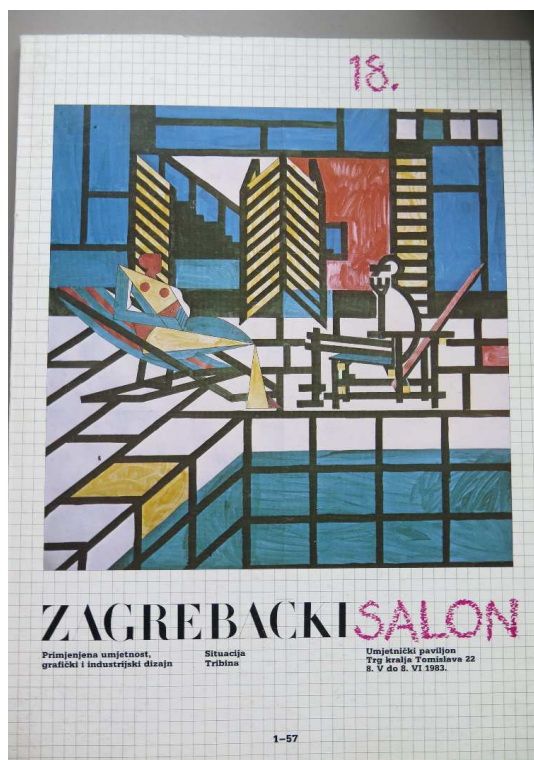
Slika 32. Naslovnica kataloga *11. zagrebačkog salona*; prvog na kojem su samostalno zastupljena područja arhitekture i urbanizma (1976. g.)



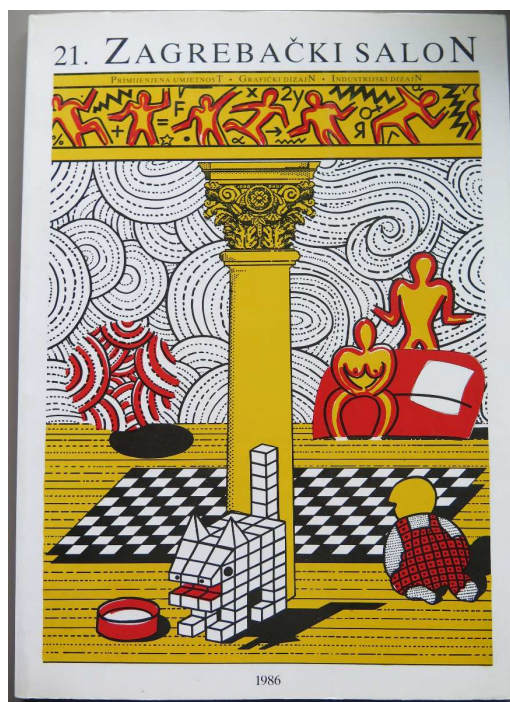
Slika 33. Naslovnica kataloga *12. zagrebačkog salona*- prvi puta su te 1977. godine primijenjena umjetnost i dizajn nastupale samostalno



Slika 34. Naslovnica kataloga sekcija „Situacija“ i „Prijedlog“ *15. zagrebačkog salona*, 1980. g.



Slika 35. Naslovnica kataloga *18. zagrebačkog salona* (primijenjena umjetnost, grafički i industrijski dizajn), 1983. g.



Slika 36. Naslovnica kataloga *21. zagrebačkog salona* (primijenjena umjetnost., grafički i industrijski dizajn), 1986. g.



Slika 37. Naslovnica kataloga *24. zagrebački salon* (primijenjene umjetnosti, dizajn), 1989. g.

8.2. Izvori za ilustracije

Slika 1.

http://www.pazinski-kolegij.hr/index.php?option=com_content&task=view&id=738&Itemid=168

Slika 2. <http://dizajn.hr/blog/event/bogdan-budimirov-dizajn-21-1-7-2-2015/>

Slika 3.

<http://www.telegram.hr/politika-kriminal/jedan-srpski-medij-je-dosao-do-tajnog-dokumenta-koji-otkriva-staljinov-plan-za-ubojstvo-josipa-broza-tita/>

Slika 4. <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Krleza.jpg>

Slika 5. https://hr.wikipedia.org/wiki/Grgo_Gamulin

Slika 6. <http://www.adris.hr/odnosi-s-javnoscu/galerija-adris/izlozbe/krsto-hegedusic/>

Slika 7. <http://www.bibliofil.hr/proizvod.aspx?p=1137&c=5>

Slika 8. <http://www.d-a-z.hr/hr/vijesti/60-obljetnica-postojanja-grupe-exat-51,1028.html>

Slika 9. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=18740>

Slika 10. <http://www.mmsu.hr/Default.aspx?art=88>

Slika 11. fotografirano u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, Gundulićeva 24, Zagreb

Slika 12. <http://www.dizajnerice.com/profile/antoljak-slava/>

Slika 13. <http://www.dizajnerice.com/profile/antoljak-slava/>

Slika 14. <http://www.dizajnerice.com/profile/antoljak-slava/>

Slika 15. <http://www.dizajnerice.com/profile/antoljak-slava/>

Slika 16.

https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Ninoslav_Ku%C4%8Dan_i_Aleksandar_Drago_manovi%C4%87-Paviljon_za_izlo%C5%BEbu_Porodica_i_doma%C4%87instvo_na_Zagreba%C4%8Dkom_velesajmu,_1958.jpg

Slika 17. Preuzeto iz PDF verzije teksta: J. Galjer – I. Ceraj: Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama *Porodica i domaćinstvo* 1957.-1960. godine, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb, 35/2011. (277–296)

Slika 18.

<http://www.srcelubenice.com/periodika/arhitektura-casopis-za-arhitekturu-urbanizam-i-primijenjenu-umjetnost-god-13-br-1-6-umjetnost-oblikovanja-drugi-zagrebacki-triennale.html>

Slika 19. Fotografirano u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, Gundulićeva 24, Zagreb

Slika 20. http://mikropolitike.blok.hr/wp-content/uploads/2013/09/pravo_na_stan.jpg

Slika 21. http://digitizing-ideas.org/images/20130/large_0.jpg

Slika 22. <http://www.srcelubenice.com/zagrebacki-salon-1965-katalog-izlozbe.html>

Slika 23. – Slika 37. Fotografirano u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, Gundulićeva 24, Zagreb

* Napomena- sve ilustracije s interneta preuzete su dana 08. 02. 2016. g.

9. LITERATURA

9.1. Opća literatura i katalozi izložbi

DUŠAN BILANDŽIĆ, Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi, Školska knjiga, Zagreb, 1978.

JERKO DENEGRİ, ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, Exat 51, 1951- 1956, Galerija Nova, Zagreb, 1979.

JASNA GALJER, Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951, Meandar, Zagreb, 2000.

JASNA GALJER, Dizajn pedesetih u Hrvatskoj = Design of the Fifties in Croatia: od utopije do stvarnosti = from Utopia to Reality, Horetzky, Zagreb, 2004.

JASNA GALJER, Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera, Horetzky, Zagreb, 2009.

JASNA GALJER– IVA CERAJ, Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama „Porodica i domaćinstvo“ 1957.-1960. godine, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011)

BRANKA HLEVNJAK, ULUPUH 1950.-2010. Uz šezdesetu obljetnicu Hrvatske udruge likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, ULUPUH, Zagreb, 2010.

Radoslav Putar, Likovne kritike, studije i zapisi 1950.-1960., Ljiljana Kolečnik (prir.), IPU, Zagreb, 1998.

LJILJANA KOLEŠNIK, Hrvatska likovna kritika 50ih - izabrani tekstovi/Croatian Art Criticism of the 1950's - Selected Essays, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1999.

MARIJAN SUSOVSKI, Nova umjetnička praksa 1966-1978, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, 1978.

STIPE ŠUVAR, Sociološki presjek jugoslavenskog društva, Zagreb, Školska knjiga, 1970.

FEDA VUKIĆ, Od oblikovanja do dizajna, Teorija i kritika projektiranja za industrijsku proizvodnju, Meandar, Zagreb, 2003.

Zagrebački triennale – inicijativna izložba, katalog izložbe, Udruženje umjetnika primijenjenih umjetnika Hrvatske, Zagreb, 1955.

2. zagrebački triennale, katalog izložbe, ULUPUH, Zagreb, 1959.

1. zagrebački salon, katalog izložbe Zagreb, 1965.

2. zagrebački salon, katalog izložbe, Zagreb, 1966.

3. zagrebački salon, katalog izložbe, Zagreb, 1968.

4. zagrebački salon, katalog izložbe, Zagreb, 1969.

5. zagrebački salon, katalog izložbe, Zagreb, 1970.

6. zagrebački salon, katalog izložbe, Zagreb, 1971.

7. zagrebački salon, katalog izložbe, Zagreb, 1972.

8. zagrebački salon, katalog izložbe, Zagreb, 1973.

9. zagrebački salon, katalog izložbe, Zagreb, 1974.

10. *zagrebački salon*, katalog izložbe, Zagreb, 1975.
11. *zagrebački salon*, katalog izložbe, Zagreb, 1976.
12. *zagrebački salon*, katalog izložbe, Zagreb, 1977.
15. *zagrebački salon*, katalog izložbe, Zagreb, 1980.
18. *zagrebački salon*, katalog izložbe, Zagreb, 1983.
21. *zagrebački salon*, katalog izložbe, Zagreb, 1986.
24. *zagrebački salon*, katalog izložbe, Zagreb, 1989.

9.2. Bibliografija

DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ, Jezik apstraktne umjetnosti. Za diskusiju u povodu izložbe astratista u Zagrebu, u: *Krugovi* 4 (1953.), Zagreb, 364-371

BERNARDO BERNARDI, Studio za industrijsko oblikovanje, u: *Mozaik*, 7-8 (1957-1958.), 56-57

BERNARDO BERNARDI, O umijeću stanovanja, u: *Arhitektura*, 5-8 (1951.), 114-115

BERNARDO BERNARDI, Kultura stanovanja, u: *Mozaik*, 10 (1959.), 40-45

BERNARDO BERNARDI, Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja, u: *Arhitektura*, 1-6 (1959.), Zagreb, 6-18

ELENA CVETKOVA, Kome i čemu to služi, u: *Večernji list*, 15.5.1974.

ŽELJKA ČORAK, Salon poznatih vrijednosti; IV zagrebački Salon, Umjetnički paviljon, u: *Telegram*, 23.5.1969

BOŽIDAR GAGRO, Izložba kojoj treba vratiti ime, u: *Odjek*, Sarajevo, 15.7.1974.

GRGO GAMULIN, Uz idolatriju Cézannizma, u: *Republika*, 1 (1946.), Zagreb, 85-94

GRGO GAMULIN, „Zarobljeni oblici“, *Vjesnik*, god. VII, Zagreb, 25.I.1952., str. 5

GRGO GAMULIN, Zarobljeni oblici, u: *Vjesnik*, Zagreb, 25.I.1952., 5.

GRUJO GOLIJANIN, Salon s „ulice“, u: *Oko*, 136, 2-16.6.1977.

KRSTO HEGEDUŠIĆ, Riječ o kritici i organizaciji kritike, u: *Republika*, br. 2/3 (1950.), 110-117

VERA HORVAT-PINTARIĆ, Suvremena vizualna kultura i problemi vizualnih komunikacija, u: *Praxis*, 4-6 (1966.), Zagreb, 639-643

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, Kako je umro socrealizam, u: *Start*, Zagreb, 208, 15.12.1976., str. 40-44

MIROSLAV KRLEŽA, O njemačkom slikaru Georgu Groszu, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 29. VIII 1926.

MIROSLAV KRLEŽA, Predgovor podravskim motivima Krste Hegedušića, Minerva, Zagreb, 1933.

VLADIMIR MALEKOVIĆ, Prvi zagrebački salon, u: *Vjesnik*, 1.5. 1965

VLADIMIR MALEKOVIĆ, Budućnost još uvijek samo u maketi, u: *Vjesnik*, 28.5.1966

VLADIMIR MALEKOVIĆ, Detalji izgubljene cjeline, u: *Vjesnik*, 7.6.1971.

VLADIMIR MALEKOVIĆ, 15. Zagrebački salon, Prema vizualnom identitetu grada, u: *Vjesnik*, 20.5.1980.

ANTOANETA PASINOVIĆ, Okolina dostojna ljudi kao prostor dostojan čovjeka, u: *Telegram*, 16.6.1972.

RADOSLAV PUTAR, Salon 56 u Rijeci. Vrlo široka panorama pruža se gledatelju u dvoranama riječke Galerije likovnih umjetnosti, u: *Narodni list*, 3471, Zagreb 31. VIII. 1956., 6.

RADOSLAV PUTAR, Riječki salon u krizi, u: *Književna tribina*, 8, Zagreb, 19. 8. 1959., 1.

RADOSLAV PUTAR, Likovna kritika materijalne proizvodnje, u: *Naše teme*, 4, Zagreb 1959., 137-147

RADOSLAV PUTAR, Suvremeni plakat i ambalaža, u: *Arhitektura*, 1-6 (1959.), 70.

ZVONIMIR RADIĆ, Umjetnost oblikovanja, u: *Arhitektura*, 1-6 (1959.), 41-69

VJENCESLAV RICHTER, Sinturbanizam, Mladost, Zagreb, 1964.

VJENCESLAV RICHTER, Arhitektura i namještaj, u: *Mozaik*, 10 (1959.), 28-33

VJENCESLAV RICHTER, Zarobljene teorije, u: *Krugovi*, 1 (1952.), Zagreb, , 84-91

VERA SINOBAD-PINTARIĆ, XI. Triennale, u: *Čovjek i prostor*, 66 (1957.), 4-5

RUDI SUPEK, Konfuzija oko astratizma (U povodu izložbe Kristl, Picelj, Rašica i Srnec), u: *Pogledi* 6 (1953.), Zagreb, 415-421

PETAR ŠEGEDIN, O našoj kritici, u: *Republika*, 1 (1950.), Zagreb, 3-12

JOSIP ŠKUNCA, Zagrebački salon smutnje, u: *Vjesnik*, 10.10.1970.

JOSIP ŠKUNCA, Danas se otvara Zagrebački salon, u: *Vjesnik*, 8.5. 1974.

JOSIP ŠKUNCA, Čime će nas iznenaditi Zagrebački salon, u: *Vjesnik*, 24.4.1974.

DARKO VENTURINI, 2. zagrebački triennale, u: *Arhitektura*, 1-6 (1959.), 21.

RADA VNUK, Dizajn- I ne samo salonski, u: *Vjesnik*, 21.5.1983.

Zahvale

Za pomoć i razumijevanje pri pisanju ovog interdisciplinarnog diplomskog htio bih se zahvaliti svojim mentoricama, profesorici dr. sc. Branki Galić s Odsjeka za sociologiju, te profesorici dr. sc. Jasni Galjer s Odsjeka za povijest umjetnosti. Posebno se zahvaljujem profesorici dr. sc. Jasni Galjer na usmjeravanju prilikom istraživanja teme rada, na njezinim korisnim komentarima i razmišljanjima koji su doprinijeli cjelovitosti rada, te na trudu koji je uložila prilikom čitanja nekoliko verzija rada.

Nadalje, htio bih se zahvaliti osoblju institucija čiju sam građu koristio prilikom istraživanja teme; Arhivu za likovne umjetnosti HAZU- posebno stručnoj suradnici Arhiva dipl. pov. umjetnosti i etnologinji Andreji Der-Hazarijan Vukić, te ostalim suradnicima Arhiva, zatim osoblju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (posebno suradnicima Grafičke zbirke NSK, te čitaonice periodike), te osoblju Hrvatskog državnog arhiva, Knjižnice Filozofskog fakulteta u Zagrebu, i Knjižnica grada Zagreba.

Zahvalnost dugujem i doc. dr. sc. Petri Rodik s Odsjeka za sociologiju, za pomoć pri razjašnjenju metodološkog dijela ovog diplomskog rada; te trećem članu Komisije za obranu rada profesorici dr. sc. Jasmini Božić na čitanju mojeg rada, na njezinim korisnim komentarima, te na koordinaciji članova Komisije za obranu rada.