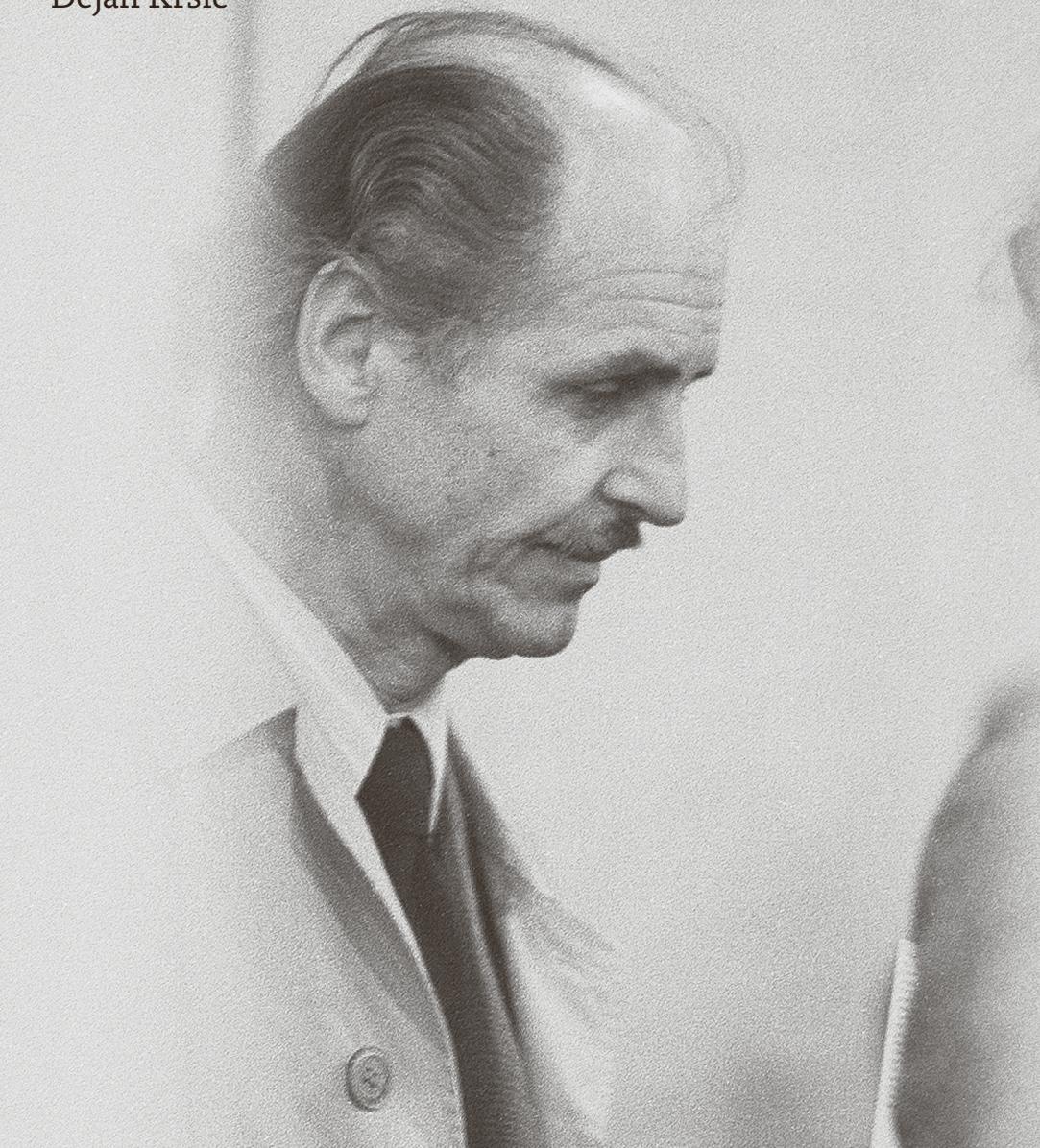


Između izloga i kanona — Radoslav Putar kao kritičar i promotor dizajna

— Dejan Kršić



Radoslav Putar nesumnjivo je jedan od pionira kritike i teorije industrijskog oblikovanja/dizajna u Jugoslaviji. Već od kraja pedesetih, a posebno aktivno kroz šezdesete i rane sedamdesete godine, kontinuirano je i često pisao i o tim temama. Posebno je značajno što je uz publicistički radinicirao, organizirao ili surađivao u realizaciji niza različitih izložbi domaćeg i stranog dizajna, djelovao kao kustos i selektor, promotor i zagovornik dizajna, pa i, u najširem smislu, edukator. Nažalost, domaće autore koji su se tih desetljeća sustavno bavili problematikom dizajna možemo nabrojati gotovo na prste dvije ruke. Uz nekoliko praktičara – poput Bernarda Bernardija i Vjenceslava Richtera – koji su se povremeno javljali svojim tekstovima i teorijskim promišljanjima, to su Zvonimir Radić, Matko Meštrović, Fedor Kritovac, Goroslav Keller, Darko Venturini, Radovan Ivančević, Vera Horvat Pintarić te u području propagande i marketinga Josip Sudar. U širem jugoslavenskom kontekstu to su u Sloveniji naravno Stane Bernik i u Beogradu Miroslav Fruht. Tim više, djelovanje Radoslava Putara zaslužuje posebnu pozornost upravo u tom segmentu. Istraživanje njegova rada možemo vidjeti kao važan ali tek jedan od prvih koraka u dokumentaciji i ozbilnjijem komparativnom proučavanju djelovanja i doprinosa naših kritičara i teoretičara dizajna. Uz Matka Meštrovića i Goroslava Kellera koji su svoja promišljanja barem djelomično sistematizirali i objavili u knjigama, tu bi se svakako vrijedilo upustiti u dokumentiranje i proučavanje rada Darka Venturinija koji se – koliko na nekoliko

gotovo slučajnih uzoraka njegovih kritičkih intervencija u časopisima možemo ustvrditi – među svima njima odlikovao izoštrenim i beskompromisnim, često polemičkim kritičkim stavom koji nije okljevao napisati i objaviti.¹

Naravno, Putarovci tekstovi o dizajnu nisu potpuno nepoznati i nedostupni novoj čitateljskoj publici. Dva od najvažnijih njegovih ranih tekstova o industrijskom oblikovanju ("Na horizontu: strojevi. Uz drugi Zagrebački triennale"² i "Likovna kritika materijalne proizvodnje")³ već su objavljena u knjizi *Radoslav Putar: likovne kritike, studije i zapisi 1950.–1960.* K tomu, oba su teksta pretiskana i u zborniku *Od oblikovanja do dizajna*⁴ u kojem je ukupno objavljeno osam Putarovih tekstova, čime je on i najzastupljeniji autor u tom izboru, što već samo po sebi govori o njegovoj ulozi i važnosti u promociji i kritici dizajna u našoj sredini.

•••

Uz prihvatanje svih ograničenja, biografski pristup ipak ne možemo potpuno izbjegći. I mada su podjele po desetljećima najpovršniji i uglavnom potpuno artificijelan način historiografskog pristupa, unatoč čestim kritikama i dalje uporno opstaju kako u stručnoj tako i popularnoj publicistici, upravo stoga što odgovaraju našoj sklonosti uvođenju reda i neke logike u kaotična povjesna zbivanja. No, zanimljivo je da se u Putarovu slučaju promjene desetljeća (štoviše, prema strogom obliku matematičko-kalendarskih purista kojima je npr. 1960. završna godina pedesetih a ne prva šezdesetih) poklapaju i s njegovim životnim desetljećima i u skladu s tim određenim profesionalnim promjenama.

Rođen je 1921., pa prva dva desetljeća – dvadesete i tridesete godine 20. stoljeća – pokrivaju djetinjstvo i školovanje (1921.–1941.). Od 1941. do 1951. jest desetljeće studiranja i profesionalnih početaka kada kao volontер radi u Gradskom muzeju u Varaždinu i Muzeju za umjetnost i obrt (MUO) u Zagrebu. Povijest umjetnosti diplomira 1949., otkad radi kao laborant pri Seminaru za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta, da bi 1950. bio postavljen za asistenta u Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti (JAZU) i dodijeljen na rad u Modernu galeriju. Niti godinu dana kasnije premješten je na Radio-stanicu Zagreb gdje devet mjeseci radi kao kontrolor programa, kada je izabran za asistenta na katedri za povijest umjetnosti i kulture Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

1

Vidi Venturinijeve kritike II. zagrebačkog triennala: Čovjek i prostor 86 (Zagreb, 1959.), 2–6, i Arhitektura 1–6 (Zagreb, 1959.), 22–23, 38–40 [pretiskano u zborniku *Od oblikovanja do dizajna*, ur. Feđa Vukić (Zagreb: Meandar, 2003.), 150–159], kao i tekst 'Picelj, dilema slikara i plakatera,' Čovjek i prostor 4–5 (1965.), 4, itd.

2

Narodni list, god. xv, br. 4306 (Zagreb, 22. svibnja 1959.), 6.

3

Naše teme, god. II, br. 4 (Zagreb, 1959.), 137–147.

4

Feđa Vukić, ur., *Od oblikovanja do dizajna* (Zagreb, 2003.).

Pedesete godine razdoblje su intenzivnoga kritičarskog rada, u velikoj mjeri obilježenog polemikama oko apstraktne umjetnosti. No, već od 1955. u novinskim tekstovima, likovnim kritikama koje objavljuje u *Narodnom listu* i časopisu *Čovjek i prostor*, povremeno tematizira izložbe iz područja primijenjenih umjetnosti i industrijskog oblikovanja, a krajem pedesetih interes za tu tematiku poprima i strateški značaj.

Pod obrazloženjem "predugog rada na disertaciji", 1961. dobiva otkaz na Filozofskom fakultetu, pa početkom šezdesetih (1961.–1962.) radi kao likovni kritičar i vanjski suradnik Gradske galerije suvremene umjetnosti i Galerije primitivne umjetnosti.

I druge Putarove aktivnosti koje nominalno više spadaju u područje vizualnih umjetnosti, bliske su ili povezane s kontinuiranim interesom za dizajn. Tako je jedan od pokretača i suorganizatora izložbi *Novih tendencija* (1961.–1973.), a u ovom kontekstu posebno je važan njegov angažman oko druge (1963.) i treće izložbe (1965., održana u MUO-u).

Istodobno, između 1959. i 1966. sudjeluje i u djelovanjima *Gorgone*, redovitim susretima, razmjenama ideja i informacija, pa se i danas u našoj povijesti umjetnosti često postavlja pitanje te navodno "čudne", "tajanstvene" i "neobjašnjive", pripadnosti Meštrovića i Putara – kao aktivnih sudionika *Novih tendencija* – tim gorgonaškim aktivnostima na razmeđu fluxusa i protokonceptualne umjetnosti. Međutim, ako uzmemo u obzir gorgonaški interes za obično, svakodnevno, "ne-umjetničko", ono što se često naziva "rubnim pojавama" ili "proširenim pojmom umjetničkog", vidimo da to i nije tako daleko od Putarova i Meštrovićeva interesa za svakodnevne upotrebljene predmete dizajna, odnosno povezivanja umjetnosti i svakodnevnog života (koje je, uostalom, na svoj način prisutno i u *Novim tendencijama*), baš kao što i Bašičevićev i Putarov interes za naivnu umjetnost i fotografiju zapravo nisu baš tako udaljeni od ideja i intencija *Gorgone*, kao što se to danas često naglašava i tvrdi.

Znamo da povijest, pa tako i povijest umjetnosti, nikad točno ne reproducira, ne prikazuje prošlost nego je rekonstruira i reinterpreta, ali možda pravi problem leži upravo u tome što disciplina povijesti umjetnosti, kao i suvremene kustoske prakse promocije i muzealizacije, danas samo djelovanje gorgonaša retrospektivno teže normalizirati u standardni, fetišizirani oblik umjetničke skupine. Da bi se izvuklo iz toga zapetljaja, možda bi trebalo formulirati

novi pogled koji upravo u njihovoj svakodnevnoj praksi, komunikaciji koja za sobom ne ostavlja materijalna "umjetnička djela", odsutnosti strukture, ambicije, i teleologije, vidi pravu vrijednost otkrivanja novih oblika djelovanja/postojanja koji se ne uklapaju u tradicionalne oblike institucionalnoga društvenog i umjetničkog života, mada ponekad na njima parazitiraju ili ih ironiziraju. U tom smislu možda treba nijansiranije razlikovati naš današnji pogled na artefakte *Gorgone* (npr. časopise itd.) koji su svakako sasvim precizno konceptualizirani, prije svega odabirom autora (među kojima su Vasarely, Dieter Roth, Harold Pinter, Manzoni, ali i Enzo Mari, čiji projekt *Gorgone* nije realiziran, a koje na svjetskoj sceni Vaništa detektira kao autore bliskog ili barem kompatibilnog senzibiliteta), i samo, često anonimno i nevidljivo djelovanje gorgonaša u svom vremenu ("Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti", r. v., 1961). Pri tom novom pogledu ne treba u potpunosti i bezrezervno vjerovati ni današnjim tvrdnjama i reinterpretacijama još živih članova nego priznati pluralizam, različite moguće poticaje i interesu među samim pojedinim akterima. Možda se u vezi s djelovanjem *Gorgone* danas prije svega treba zapatiti: kada zapravo obično (prijateljsko, poslovno, ljubavno...) pismo postaje umjetničko djelo?

Šezdesete godine obilježit će rad u Muzeju za umjetnost i obrt i Centru za industrijsko oblikovanje (cio), odnosno upravo naglašen interes za to "prošireno polje umjetnosti", dizajn i fotografiju. Putar je od 1962. godine član ULUPUH-a. Iste godine zaposlen je kao kustos novog odjela, zbirke plakata i industrijskog oblikovanja Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, dakle upravo u trenutku kad je nakon višegodišnjeg renoviranja otvoren novi stalni postav u koji je uključen dizajn/industrijsko oblikovanje.

Na tom je položaju Putar zaposlen do 1972., i u to vrijeme organiza ili sudjeluje u organizaciji niza izložbi industrijskog i grafičkog dizajna, među kojima vrijedi izdvojiti: *Skandinavski oblik*, *Vizualne komunikacije* (1962.), *Talijanski industrijski dizajn*, *Oblikovanje* (1963.), *Norveška umjetnost i dom*, *Finski oblik* (1966.), *Grafički dizajn* (1968.), *Design u Baden-Württembergu* (1972.), dok djelovanje domaće industrije predstavljaju izložbe: *100 godina fotografije u Hrvatskoj – 20 godina Fotokemike* (1966.), *Lijepo+dobro: Iskra Kranj* (1969.), te iz Ljubljane u MUO prenesena izložba *Plastične počivaljke – Meblo* (dizajn Oskara Kogoja, 1970.).

5

Vidi: Goroslav Keller, 'Na ničijoj zemlji' i 'Licem prema privredi – Zagrebački Centar za industrijsko oblikovanje', *15 dana* 7–8 (1969.), 3–5 i 10–12;

Goroslav Keller, 'Deset godina Centra za industrijsko oblikovanje', *Čovjek i prostor* 251 (1973.), 21, 34; Fedor Kritovac, 'Deset godina Centra za industrijsko oblikovanje u Zagrebu', *Arhitektura* 150 (1974.), 39–42.

6

Sudbinom časopisa *Dizajn* bavi se i tekst Fedora Kritovca 'Dizajn bez feed-backa', *Bit International*, 4 (1969.) [tematski broj "Dizajn"], 105–108.

Zanimljivo je da iz kratkoga uvodnog teksta u katalogu izložbe *Skandinavski oblik* (1962.) saznajemo da ta izložba nije rezultat neke organizirane međudržavne razmjene i suradnje, kao što bi u tom razdoblju mogli očekivati, nego proizvod aktivnog odnosa i vlastite inicijative, te da su izloženi predmeti prikupljeni iz stanova i privatnih zbirk po jedinaca (mahom arhitekata, dizajnera i umjetnika) u Zagrebu.

Dok je pedesetih Putarovo djelovanje obilježeno polemikama, idejnim sukobima i borbama konцепцијa oko položaja i uloge i vrijednosti apstraktne umjetnosti, šezdesetih godina njegovo bavljenje dizajnom lišeno je takvih dramatičnih otvorenih kontroverzi. Naročito se bavi promocijom ideje dizajna, informiranjem i edukacijom, kako potencijalnih naručitelja tako i korisnika, publike. I dalje kontinuirano prisutna kritička nota usmjerena je ponajprije na "stanje" i "uvjete", tj. riječ je o strukturnim problemima našeg društva, privjede i ekonomije, a "neprijatelji" i "otpori" nisu personificirani u određenim ličnostima koje javno djeluju na sceni da bi to izazivalo burne polemike.

U jednom, relativno kratkom razdoblju svoje karijere, 1964. godine, bio je i zaposlen u tek pokrenutom Centru za industrijsko oblikovanje, a i nakon toga, u drugoj polovini šezdesetih, nastavio je gotovo kontinuiranu suradnju s Centrom. Goroslav Keller naglašava da bi sa stručnog i društvenog aspekta danas bilo mnogo važnije analizirati ulogu crio-a nego bilo kojeg pojedinca. Nažalost, još uvijek ne postoji cjelovita studija koja bi analizirala i dokumentirala djelovanje crio-a, posebno s nužne vremenske distance i u kontekstu kontinuiteta ili diskontinuiteta institucionalnih napora uvođenja dizajna u industriju. U tranziciji su mnogi dokumenti izgubljeni, uključujući tu i bogatu biblioteku. Ipak, kad je riječ o djelovanju Centra u šezdesetim godinama, imamo barem tri pregledna teksta iz pera dvojice njegovih aktivnih suradnika: Gorislava Kellera (iz 1969. i 1973.) te Fedora Kritovca, u povodu 10. godišnjice rada.⁵ U njima je dan prilično dobar opći pregled djelovanja Centra. Svoj sažeti sud Keller iznosi i u knjizi *Dizajn* (1975.), a i suvremenije knjige o razvoju dizajna u Hrvatskoj ponajprije se bave upravo tim vremenom tako da barem usputno govore i o radu crio-a. U šezdesetim su objavljivani *Biltén* i časopis *Dizajn*,⁶ organizirane izložbe s katalozima i tiskano nekoliko brošura i publikacija, što sve predstavlja vrijedan i uglavnom dostupan materijal za proučavanje, tako da je djelovanje

cio-a slabije dokumentirano i gotovo potpuno neistraženo upravo u kasnijem razdoblju, od sredine sedamdesetih godina sve do okolnosti *de facto* nestanka u devedesetim.

Na poticaj Savjeta za kulturu Narodnog odbora grada Zagreba, odlukama Privredne komore SR Hrvatske i Privredne komore grada Zagreba, cio je 10. srpnja 1963. osnovan u suradnji MUO-a i ULUPUH-a, da bi od travnja sljedeće godine počeo s radom u zgradи Muzeja za umjetnost i obrt, na Trgu maršala Tita 9. Vjenceslav Richter je prvi direktor, zaposleni su Zvonimir Radić i Matko Meštrović, uz stalne suradnike poput Fedora Kritovca i Goroslava Kellera. Rad Centra organiziran je u nekoliko odjela (operativa, informacije, izložbe i katalogi, opći i dokumentacija).

Možemo reći da je Putar bio jedan od pokretača a svakako prvih suradnika tek pokrenutog Centra. Kao predstavnik MUO-a, jednog od institucionalnih osnivača, 1964. godine, u vrijeme pokretanja rada cio-a bio je i službeno zaposlen kao voditelj odjela informiranja. Matko Meštrović i Putar odmah počinju s radom na prvoj publikaciji koja je 1965. i objavljena pod naslovom *Upustvo za industrijsko oblikovanje*.⁷ Tekst te male ali informativne brošure koja je sve zainteresirane (prije svega u industriji) trebala upoznati s osnovama organizacije procesa industrijskog oblikovanja, rada "dizajnera" i "dizajn biroa", podijeljen je na sedam poglavlja: "Što je industrijsko oblikovanje", "Prednosti industrijskog oblikovanja", "Industrijsko oblikovanje u svijetu", "Stanje industrijskog oblikovanja u zemlji", "Postupak industrijskog oblikovanja", "Služba, poslovanje i politika industrijskog oblikovanja" te "Centar za industrijsko oblikovanje u Zagrebu". Taj nam tekst u sažetom obliku pokazuje kako su Putar i Meštrović vidjeli sam kontekst u kojem djeluju te ulogu cio-a. U posljednjem poglavlju autori ističu da "Centar i nije projektna ustanova, nego posluje kao pokretač i organizator", odnosno aktivni posrednik i "koordinator svih napora da se kultura proizvodnje, razmjene i potrošnje unaprijedi", te posebno kao jedan od najistaknutijih zadataka naglašavaju prikupljanje, obradu stručne dokumentacije i širenja informacija. S vremenom je doista i prikupljena opsežna dokumentacija te biblioteka stručnih knjiga i publikacija iz čitavog svijeta. Upravo u cilju informiranja (potencijalnih) korisnika, cio će sljedećih godina objavljivati *Bilten cio* (1965.–1966.), a od 1967. do 1968. i 12 brojeva stručnog časopisa *Dizajn*, u kojima će Putar također surađivati. Od četvrtog do posljednjeg broja Goroslav Keller i Putar

8

'Informacije i pouke na izložbi Industrijsko oblikovanje u Saveznoj Republici Njemačkoj,' *Dizajn* 4 (rujan 1967.), 16–18, AP-18a, č/7; 'Jugoslavenski Oskar za ambalažu 1967,' *Dizajn* 5 (listopad 1967.), 4–6, AP-18a, č/8; 'BIOZ – Bijenale industrijskog oblikovanja u Ljubljani,' *Dizajn* 10 (1968.), 16–18, AP-18b, č/3; 'Studijsko putovanje po SR Njemačkoj,' *Dizajn* 11 (svibanj 1968.), 22, AP-18b, č/5.

9

Zanimljivo je da plakat izložbe realizira Juraj Dobrović.

10

Bit International 2 (1968.), *Kompjuteri i vizuelna istraživanja*, ur. Boris Kelemen i Radoslav Putar; *Bit International* 3 (1968.), *Internacionalni kolokvij Kompjutori i vizuelna istraživanja*, Zagreb, 3.–4. kolovoza 1968., ur. Boris Kelemen i Radoslav Putar; *Bit International* 7 (1971.), *Dijalog sa strojem*, ur. Boris Kelemen i Radoslav Putar.

potpisani su kao pomoćnici urednika. Tu će Putar objaviti svega nekoliko potpisanih autorskih tekstova,⁸ ali kako je časopis uz autorske tekstove i prijevode bio pun i kraćih, nepotpisanih informativnih tekstova i prenesenih vijesti iz stranog tiska, s obzirom na funkciju pomoćnika urednika možemo pretpostaviti da nije sudjelovao samo u njihovu izboru nego da je neke i sam napisao odnosno priredio.

cio će 1967. suorganizirati predstavljanje dviju važnih izložbi stranog dizajna. Gostovanje putujuće izložbe *Britanski industrijski dizajn* britanskog Council of Industrial Design, organizirano je u suradnji Centralnog ureda za informacije, jugoslavenske Privredne komore i cio-a.⁹ Uz izložbu postavljenu u Umjetničkom paviljonu održan je i simpozij o britanskom dizajnu, na kojem su gostovali predstavnici coid-a, direktor Paul Reilly te dizajneri Misha Black i Michael Farr. U sklopu Zagrebačkog velesajma iste godine, u organizaciji Savjeta za industrijsko oblikovanje iz Darmstadta, Saveza njemačkih industrijskih dizajnera, *Neue Sammlung* iz München-a i cio-a predstavljena je izložba *Industrijsko oblikovanje u sr Njemačkoj*, uz koju je također organiziran i simpozij. Uz to, Centar je organizirao ili sudjelovao u organizaciji niza predavanja i simpozija (među kojima je vjerojatno najznačajniji *Industrijski dizajn i privredno-društvena kretanja u Jugoslaviji*, realiziran 1969. u suradnji Radničkog sveučilišta "Moša Pijade", cio-a i Zavoda za tržišna istraživanja), a napisane su i brojne analize o stanju i problemima industrijskog dizajna u zemlji. Ostvarena je i konkretna suradnja s pojedinim poduzećima u razvoju i primjeni dizajna, o čemu se osnovni podaci mogu naći u spomenutim tekstovima Kritovca i Kellera. Međutim, zbog problema s financiranjem već 1969. dolazi do važnih organizacijskih i strukturnih promjena u djelovanju Centra. Tako gašenjem časopisa *Dizajn* i snažnijom orientacijom na komercijalnu djelatnost prestaže i Putarova suradnja s cio-om.

Kao izdanje Galerije suvremene umjetnosti, a povezan s izložbama/pokretom *Nove tendencije*, izlazi časopis *Bit International* i ukupno je između 1968. i 1972. objavljeno devet brojeva. Putar je i tu član uredništva, posebno angažiran kao suurednik (s Borisom Kelemenom) brojeva 2, *Kompjuteri i vizuelna istraživanja*, i 3, *Internacionalni kolokvij Kompjutori i vizuelna istraživanja*, iz 1968., te broja 7, *Dijalog sa strojem*, 1971.¹⁰ U broju 4 iz 1969. pod naslovom *Dizajn* (ur. Matko Meštrović), tematski posvećenom ukidanju ulmske Hochschule für Gestaltung (HfG) i situaciji domaćeg dizajna, objavljen je i njegov

tekst "Dizajn proizvoda u jugoslavenskoj industriji". Sljedeće godine, nakon gotovo desetljeća priprema i rastezanja, konačno je tiskana i publikacija *Oblikovanje v Jugoslaviji*¹¹ u kojoj je taj tekst ponovno objavljen.

Od 1968. do 1970. Putar je i predsjednik jugoslavenske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara AICA, što već možemo vidjeti kao nagovještaj etablirane pozicije sedamdesetih godina, desetljeća koje osobito karakterizira institucionalni rad. U čitavom tom razdoblju institucionalnog djelovanja na položaju direktora dviju najvažnijih mujejsko-galerijskih institucija u Zagrebu, Galerija grada Zagreba (GGZ) (1972.–1978.) i Muzeja za umjetnost i obrt, sudjelovao je u organizaciji niza izložbi koje su predstavljale i promovirale radove s područja dizajna, a često za njih piše predgovore i tekstove za kataloge (npr. serija izložbi *Kontakt, 100 plakata iz Jugoslavije...*). Tako je 1971. bio i član jugoslavenskog žirija izložbe *BIO 4*, a 1977. član međunarodnog žirija i predsjednik seleksijske komisije koja je izabrala radove domaćih autora za *BIO 7* u Ljubljani. Zanimljivo je međutim da, unatoč članstvu u ULUPUH-u, nema tragova njegove prisutnosti u pokretanju i organizaciji međunarodne trijenalne izložbe vizualnih komunikacija *Zgraf* (ULUPUH, od 1975.). Na inicijativu cio-a pokrenut je i za jednu generaciju studenata 1975./76. izvođen poslijediplomski studij "Istraživanje i unapređivanje dizajna". Putar je bio planiran kao suradnik na predmetu "Dizajn audiovizuelnih komunikacija" čiji je nosilac bio Radovan Ivančević. Međutim, ispričao se da mu "neočekivane obaveze na radnom mjestu, kao i narušeno zdravlje" nisu dopustili da "pripreme za predavanja doveđe do razine koja je neophodna"¹².

I kao kritičar ali posebno na utjecajnom položaju direktora Galerija grada Zagreba, bio je zagovornik progresivne izložbene politike Galerije suvremene umjetnosti koja se zasnivala na istraživačkoj, suvremenoj umjetnosti. Kao dio tih napora možemo vidjeti i činjenicu da je 1972. bio jedan od inicijatora pokretanja a zatim i glavni urednik časopisa za fotografiju *SPOT* koji izlazi u izdanju Galerija grada Zagreba i tada, kako Putar piše u radnoj biografiji, predstavlja "najveći jugoslavenski časopis za fotografiju, koji po opsegu vanjskih suradnika i svojim temama ima međunarodni karakter"¹³. Časopis se prije svega bavio suvremenom fotografijom i srodnim temama (poput iznimno važnoga tematskog broja posvećenog fotokopiranju, *Xerox, Spot*, br. 5, 1974.) i u razdoblju između 1972. i 1978. objavljeno

¹¹

Oblikovanje v Jugoslaviji / The Design in Yugoslavia 1964–70. (Beograd: SLUPUJ, 1970.), predgovor Stane Bernik. U istoj je publikaciji objavljen i tekst Vere Horvat Pintarić "O vizualnim komunikacijama u Jugoslaviji", 93–102.

¹²

Pismo dr. Dušanu Radoševiću, voditelju post-diplomskog studija industrijskog oblikovanja, 18. siječnja 1976., AP-24/1 SD/2.

¹³

Putar u svojoj radnoj biografiji, arhiv MUO-a.

je 11 brojeva.¹⁴ Simptomatično je da Putarovim odlaskom s mesta direktora GEZ-a i sam časopis očito gubi institucionalnu potporu i prestaje s izlaženjem.

Od 1979. obnaša funkciju direktora MUO-a sve do odlaska u mirovinu 1983., nakon čega zbog bolesti polako smanjuje javno djelovanje. Preminuo je u Zagrebu 18. srpnja 1994. godine.

Teorijske pozicije – od primijenjene umjetnosti preko industrijske estetike do dizajna

U tom okviru, pregledu Putarovih tekstova (pa tako i čitanju ove knjige) možemo pristupiti na nekoliko načina odnosno prema nekoliko kriterija.

Kronološki pregled omogućuje nam klasični historiografski pristup, uočavanje – kako osobnih Putarovih tako i šire strukovnih ili društvenih – promjena u shvaćanju, pristupu i odnosu prema dizajnu, odnosno uspostavljanju i razvoju diskursa o dizajnu od kasnih pedesetih, kroz šezdesete do prve polovine sedamdesetih u socijalističkoj Jugoslaviji. Te promjene možemo pratiti od jednog od prvih tekstova u kojem ambicioznije tematizira područje industrijskog oblikovanja, "Elementi funkcionalnog na xi. Triennalu u Milatu"¹⁵ objavljenog 1957. u časopisu *Arhitektura*, do jednog od posljednjih, opet o jednoj revijalnoj izložbi "BIO 7 – Manifestacija ali instrument družbene skrbi?",¹⁶ objavljenog dvadeset godina kasnije u subotnjem prilogu ljubljanskog dnevnika *Delo*.

Možemo ustvrditi da je Putarov interes za dizajn sasvim logičan: s jedne strane, u širem društvenom kontekstu, riječ je i o razdoblju važnih društveno-političkih događanja, snažne ubrzane modernizacije zemlje, industrijalizacije, urbanizacije, ali i novoga društveno-političkog projekta, uvođenja društvenog vlasništva i razvoja samopravljanja kao oblika demokratizacije društva.

U užem profesionalnom smislu, pa i čisto biografski, ljudski, riječ je o generaciji umjetnika, kritičara, kustosa i općenito kulturnih radnika čije djelovanje odlikuje svijest o društvenim mehanizmima, važnosti i utjecaju javne sfere i položaju umjetnosti u njoj. Počeci njihova profesionalnog rada odvijaju se u ozračju djelovanja EXAT-a 51, pa i njihovo teorijsko promišljanje suvremene umjetnosti kreće od koncepta *sinteze* koju exatovci manifestno zagovaraju i

¹⁴ Dizajn časopisa originalno je postavio Mihajlo Arsovski, a kao grafički urednik realizirao Mitja Koman.

¹⁵ Arhitektura 1–6 (1957.), 49–55. Tekst je pretiskan i u zborniku *Od oblikovanja do dizajna*, ur. Feda Vukić (Zagreb, 2003.).

¹⁶ *Delo*, sobotna priloga (Ljubljana, 2. srpnja 1977.), 7.

promoviraju. Kako ističe Ljiljana Kolešnik, u Putarovim razmišljanjima "početkom pedesetih pojam sinteze biva središnjom kategorijom njegovih razmatranja ciljeva apstraktne umjetnosti; sredinom pedesetih nalazimo ga u razmišljanjima o mogućim dosezima apstrakcije, a koncem desetljeća javlja se u analizama sintetičkih kapaciteta suvremene arhitekture i dizajna."¹⁷

Vidimo da već u tekstu koji je 1953. napisao u povodu izložbe EXAT-a, a bit će objavljen tek 1979.,¹⁸ jasno izražava stavove koji će ga logično odvesti prema snažnijem interesu za područje industrijskog oblikovanja odnosno dizajna:

"Kao najviši cilj javila se tendencija ujedinjavanja slikarskog, plastičnog i arhitektonskog stvaranja u organsku cjelinu, što je stoljećima bila značajka autentičnih stilova. (...) A oni, koji će potražiti i kapacitet metode EXAT-a naći će da on ne obuhvaća samo sredstva neposrednog poetskog izražavanja, nego i široku i pouzdanu bazu za rješavanje problema oblikovanja koji prelaze granice užih pojmovaa slikarstva."¹⁹

Ljiljana Kolešnik zaključuje:

"Termin sinteze s kojim se tu susrećemo javljaće se vrlo često u Putarovim tekstovima idućih godina, a potjeće iz uvjerenja da je formulacija jedinstvenog stilskog izraza u našem vremenu još moguća i logična posljedica razvoja likovnih sredstava."²⁰

Naravno, danas možemo uputiti i prigovor: takvo shvaćanje sinteze, odnosno barem njezina argumentacija, još uvjek ostaju u okvirima tradicionalnoga povijesnoumjetničkog shvaćanja o stilskoj periodizaciji, s osloncem na ranoj bauhausovskoj koncepciji integralnog oblikovanja kao modernog *Gesamtkunstwerka*, dok bi pojam sinteze, prije svega, ipak trebali shvaćati i tumačiti u strukturnom odnosu. Ne samo nediskriminacijskom i nehijerarhijskom vrednovanju disciplina – tj. exatovskom naglašavanju ukidanja razlike između tzv. čiste i primijenjene umjetnosti – nego i onome što će se nazivati kategorijama multimedijalnosti, intermedijalnosti odnosno transdisciplinarnog pristupa.

Snažan pomak Putarova interesa prema području industrijskog oblikovanja u drugoj polovini pedesetih možemo objasniti kako, *de*

17

Ljiljana Kolešnik, 'Radoslav Putar: kritičar i kroničar (1950–1960)', u Ljiljana Kolešnik, prir., *Radoslav Putar: likovne kritike, studije i zapisi 1950.–1960.* (Zagreb: IPU; AICA, hrvatska sekcija, 1998.), 10.

18

U monografiji koju su priredili Jerko Denegri i Želimir Koščević, Galerija Nova, Zagreb, 1979.; reprint teksta objavljen je i u prvoj knjizi Putarovih tekstova (Zagreb: IPU, AICA, 1998.).

19

Ješa Denegri i Želimir Koščević, ur., *EXAT 51, 1951–1956* (Zagreb: Galerija Nova; CKD SSO, 1979.), 266–267; pretiskano u: Kolešnik, prir., *Radoslav Putar: likovne kritike, studije, zapisi 1950–1960.*, 100.

20

Ljiljana Kolešnik, 'Radoslav Putar: kritičar i kroničar (1950–1960)', 35.

²¹

Radoslav Putar,
‘Dizajn proizvoda
u jugoslavenskoj
industriji’ (Beograd:
SLUPUJ, 1970.);
objavljeno i u *Bit
International* 4
(1969.), 84–91.
AP-18c č/2.

²²

Feda Vukić,
*Modernizam u
praksi* (Zagreb:
Meandar, 2008.),
164.

²³

Narodni list, god. xv,
br. 4306 (22. svibnja
1959.), 6.

²⁴

O *Triennalu* je
objavljen opsežan
tematski blok
u časopisu
Arhitektura 1–6
(1959.).

facto, završetkom ozbiljnih sukoba “realista” i “astratista”, tako i sa-
mim razvojem industrijskog oblikovanja u cijelini, i kao prakse i kao
područja teorijskog promišljanja. Riječ je o vremenu snažne indu-
strijske modernizacije, urbanizacije ali i razvoja popularne i medijske
kulture. Upravo tih desetak godina između sredine pedesetih i sredine
šezdesetih možemo smatrati razdobljem najintenzivnijih organi-
ziranih društvenih napora u institucionalnom razvoju industrijskog
oblikovanja, ponajprije kroz aktivnosti privrednih komora i od njih
financirane inicijative. Ne treba zaboraviti da su upravo to godine
održavanja niza domaćih manifestacija kojima se upućuje na razvoj i
važnost industrijskog oblikovanja/dizajna u procesima industrijske
modernizacije (*Zagrebački triennale*, 1955., 1959.; *Stan za naše prilike*,
Ljubljana, 1956.; *Umetnost i industrija*, Beograd, 1956.; *Porodica i do-
macinstvo*, Zagreb, 1957., 1958., 1959. i dr.). Kako 1969. ističe sam Putar:

“(...) opće koncepcije dizajna kretale su se tada na razini
plodonosnoga povezivanja umjetnosti i industrije i od te se veze
očekivalo sve. U većini ideja o dizajnu dominirala su plastička
pitanja.”²¹

Od samog početka izlaženja časopisa *Čovjek i prostor*, 1954. pokrenuta je i stalna rubrika kratkih recenzija aktualnih izložbi i drugih likovnih zbivanja – “Mala likovna kronika” – koju do 1960. vodi upravo Putar (a povremeno se svojim prilozima javlja i poslije, naročito od 1962. do 1964.). Na tom će relativno malom prostoru on kontinuirano pratiti aktualna događanja iz područja tradicionalnih likovnih umjetnosti (slikarstva, kiparstva, grafike...), ali, kao i u likovnim kritikama koje redovito objavljuje u *Narodnom listu*, ponekad pozornost posvećuje i temama s područja primijenjene umjetnosti i oblikovanja tj. tematizira “druge fenomene koji se mogu podvesti pod najšire značenje pojma oblikovanje. Bio je to kritički vid angažmana časopisa, orijentiran k elaboraciji i argumentaciji teorijskog diskursa, i to prilozima tada najaktivnijeg likovnog kritičara.”²²

U prvoj knjizi izabranih Putarovih tekstova pretiskana su dva važna teksta koja tematiziraju područje dizajna. Oba su iz 1959.: “Na horizontu: strojevi. Uz drugi Zagrebački triennale”²³ objavljen u *Narodnom listu* i “Likovna kritika materijalne proizvodnje” pripremljen i održan kao predavanje pod naslovom “Kritika likovne kulture materijalne proizvodnje” u sklopu II. zagrebačkog triennala 1959.,²⁴

i poslije objavljen u časopisu *Naše teme*. U tim ranim tekstovima Putar naglašava odlučujuću ulogu industrijske proizvodnje i svoj osnovni pristup industrijskom oblikovanju definira stavom:

“Ne sastoji se likovna kultura neke sredine jedino od onih vrijednosti koje se ostvaruju u klasičnim oblicima slikarstva, skulpture i arhitekture.”²⁵

Mada rani Putarovi tekstovi ostaju u pojmovima “industrijske estetike”, “intervencije umjetnika u materijalnoj proizvodnji”, kao svoje-vrsnu nultu točku suvremenih promišljanja postavlja “ovu formulu: oblici proizvoda rezultat su načina upotrebe proizvodnih sredstava. Način upotrebe proizvodnih sredstava, tj. strojeva, jest dio organizacije kolektivnog rada čovjeka, radnika; organizacija kolektivnog rada u neposrednoj je vezi sa socijalnom, tj. političkom strukturuom društva u kojem kolektiv radi, proizvodi. Dakle, možemo li prema problematici likovne kulture industrijskih proizvoda biti indiferentni?”²⁶

Tekst “Likovna kritika materijalne proizvodnje”, kako naglašava Feđa Vukić, “ima prijelomni značaj u smislu elaboracije univerzalnog poimanja likovne stvarnosti koja nije podijeljena na tradicijske ‘discipline’, a potom i u smislu stvaranja osnova za jednu moguću kritičku aparaturu u pristupu predmetima kod kojih je uporabna funkcionalnost jednako značajna kao i ona simbolizirajuća, ako bismo na taj način mogli razlikovati te dvije komponente predmetne proizvodnje u Putarovom sustavu mišljenja.”²⁷

U pretposljednjem paragrafu teksta “Prokleta avlja kritike” Putar upućuje na potrebu da (likovna) kritika “dio svoje pažnje prenese (...) na ono stvaranje koje rađa likovnu kulturu materijalne produkcije, to jest na industrijski serijski oblik”, s težnjom da “individualna likovna ostvarenja (...) nađu realno mjesto u životu vlastite sredine” i da “ne bude principijelne razlike između zatočenika svete ‘čiste’ umjetnosti i priprostih radnika na području ‘primijenjene’ umjetnosti”.²⁸

Taj tekst možemo shvatiti kao programatski iskaz kojim Putar najavljuje svoj snažniji angažman na tom polju, ali i čitati kao jasnu poveznicu i izraz kontinuiteta od EXAT-a s početka pedesetih do nadolazećih *Novih tendencija* šezdesetih godina. Upravo u kontinuitetu inzistiranja na ideji “sinteze”, u industrijskom oblikovanju Putar vidi mogućnost demokratizacije umjetnosti, “uključivanja umjetnosti u sve tokove života” odnosno realizacije avangardističke

25

‘Likovna kritika materijalne proizvodnje’, *Naše teme*, god. II, br. 4 (1959.), 137–147.

26

Ibid.

27

Vukić, ur., *Od oblikovanja do dizajna*, 24.

28

Telegram (Zagreb, 19. kolovoza 1960.).
U: Kolešnik, prir., *Radoslav Putar: likovne kritike, studije, zapisi 1950–1960.*, 350.

²⁹

U Arhivu se nalaze i dokumenti o konstituirajućoj skupštini Društva dizajnera Hrvatske iz 1985. godine (AP-24/1, SD/6) te niz dokumenata o organizaciji studija dizajna, ali danas je više gotovo nemoguće ustanoviti što bi tu mogao biti Putarov, a što doprinos drugih aktera.

ideje rušenja granica između umjetnosti i života. Dok s jedne strane u dosezima mišljenja o umjetnosti i društvu koje su zagovarali i promovirali članovi EXAT-a⁵¹ možemo vidjeti same pretpostavke za njegovo kontinuirano bavljenje temama dizajna, s druge Putarov interes za dizajn, njegovo uporno promotorsko pa i didaktičko djelovanje, možemo vidjeti i kao materijalnu kritiku činjenice da se o toj ideji sinteze u našoj sredini mnogo govori, da se mnogi za nju deklarativno zalažu, ali da ipak u institucionalnom smislu nema mnogo vidljivih pomaka. Tako unatoč proklamiranoj exatovskoj ideji o prevladavanju podjele na "čistu" i "primijenjenu" umjetnost, pa i pokušajima promoviranja dizajna kao integralne sfere, u institucionalnom smislu strukovna udruženja ipak se i dalje jasno dijele na Udruženje likovnih umjetnika (danas HDLU) i Udruženje likovnih umjetnika primijenjene umjetnosti pri čemu se u okviru ULUPUH-a osnivaju i sekcije za dizajn. Unatoč kontinuiranom zagovaranju, pa i pokušajima osamostaljenja (i nasuprot tomu brojnim opiranjima), samostalno Društvo dizajnera Hrvatske osnovano je tek 1986.,²⁹ a studij dizajna (pri Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu) 1989. Tako su u domeni primijenjene umjetnosti do danas ostali scenografija, fotografija te oblikovanje tekstila, stakla i keramike kao svojevrsni usporedni i samostalni pravac u sklopu likovne scene. Štoviše, u sektorskoj klasifikaciji zanimanja dizajn se do danas vodi kao dio primijenjene umjetnosti.

Zanimljivo je da u nekoliko tekstova Putar naglašava zanatske elemente, kao i vrijednost iskustva tradicionalnog oblikovanja drveta (npr. u oblikovanju upotrebnih predmeta, posuda, ili djelovanju Kogoja na specifičnom mjestu dodira umjetnosti i dizajna), dok najveći dio tadašnjeg promišljanja njegovih kolega – gotovo dogmatiski – inzistira na visokomodernističkoj koncepciji dizajna isključivo kao projektiranja za masovnu industrijsku proizvodnju, radikalno zapostavljajući (pa i ideološki odbacujući) svaku moguću vezu tradicionalnih zanata, iskustva unikatne produkcije primijenjenih umjetnosti i industrijskog dizajna. Ta je veza nesumnjivo bila prisutna u vrhunskim primjerima profesionalne prakse nordijskih zemalja poput Danske i Finske, i mogla je biti iznimno važna upravo u uvjetima relativnih slabosti domaće industrijske proizvodnje ali i prevladavanju snažnih otpora koji se u našoj sredini prema dizajnu javljaju upravo iz redova pojedinaca i strukovnih organizacija primijenjenih umjetnosti. Kako Maroje Mrduljaš zaključuje:

"Potiskivanje i pejorativno tumačenje pojma primjenjene umjetnosti u korist industrijskog dizajna također je nanijelo štetu razvoju i proizvodnji širokog spektra uporabnih predmeta (...). Ta šteta je proizašla iz shvaćanja da su određeni tipovi oblikovnih zadataka kao što je, recimo posuđe, manje vrijedni i nisu zanimljivi u kontekstu masovne proizvodnje što je, dakako, potpuno krivo."³⁰

Tako su strogo razdvajanje pa onda i međusobno omalovažavanje između primijenjenih umjetnosti i dizajna, kao i posljedični institucionalni sukobi (signalizirani već ukidanjem Akademije primijenjenih umjetnosti),³¹ poput protivljenja članova ULUPUH-a osnivanju samostalnog društva dizajnera, nažalost, bitno reducirali mogućnosti i jednog i drugog područja te sputali razvoj individualne poduzetničke inicijative i zanatske proizvodnje relativno malih serija (npr. kućanskog pribora, posuđa, lampi...) za kojima je onda, kao i danas, očito postojala potreba i tržište.

Ipak, od sredine pedesetih, u našoj se sredini dizajn, u suvremenom shvaćanju toga pojma, promovira kao važan segment moderne kulture i polako uspostavlja kao samostalna disciplina. Jačanje uloge dizajna u svakodnevnom životu vidljivo je od sajmova i naslovница časopisa do plakatnih prostora, izloga trgovina i unutarnjeg uređenja javnih prostora. Istodobno, uspostavljaju se i institucije koje se bave dizajnom te razvija kritički diskurs. Tako je sredinom pedesetih unutar ULUPUH-a pokrenut sio – Studio za industrijsko oblikovanje, kao jedna od inicijativa za uvođenje, razvoj i unapređivanje industrijskog oblikovanja. Često se u tekstovima sugerira neka genealoška linearna veza između sio-a i cfo-a (potencirana valjda i sličnošću imena). Mada su pojedinci poput Vjenceslava Richtera i Marija Antoninija sudjelovali u obje inicijative, smatram da zbog bitne razlike u karakteru inicijalnih koncepcija među njima nema direktnе veze. Međutim, njihovo postojanje jasno pokazuje kontinuitet organiziranih napora na području dizajna.

U knjizi *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti* autorica Jasna Galjer navodi da je Putar 1958. inicirao osnivanje Instituta za industrijsko oblikovanje:

"Radi podizanja oblikovnih standarda Putar [je] još 1958. inicirao osnivanje Instituta za industrijsko oblikovanje, za koji je razradio

30
U zborniku
*Nacionalne
dizajnerske
konvencije* (Rovinj:
HDD, 2006.) i tekst
'Komunikacija
ili manipulacija
niskim strastima:
[Nacionalna
dizajnerska
konvencija, 9. i 10.
lipnja 2006.; Izložba
hrvatskog dizajna
040506, Galerija
MMC-a i Galerija
Adris, Rovinj, od
9. do 23. lipnja
2006.]. O stanju
strukte, Konvenciji i
selekciji' *Zarez 183*
(Zagreb, 29. lipnja
2006.), 17–20.

31
Brzo ukidanje
zagrebačke Akademije primijenjenih umjetnosti često se argumentira nekim političkim razlozima, pozivanjima na tvrdnje da "ne postoji potreba za daje takve akademije" (pri čemu je druga, misli se, naravno, ona u Beogradu). Međutim, smatram da kao i obično razloge treba tražiti bliže, u unutarnjim institucionalnim sukobima koji perzistiraju na lokalnoj sceni. Tako vjerojatno ni zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti (ALU) ni studiju

arhitekture nije odgovarala konkurenčija u obliku otvaranja nekoga usporednog studija. Pri tome treba uzeti u obzir da su tada i sami zagovornici visokomodernističke koncepcije dizajna kao projektiranja za industrijsku proizvodnju kontinuirano pokaživali snažan otpor prema koncepciji, pa i samom pojmu, primjenjenih umjetnosti.

³²

Jasna Galjer,
Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti (Zagreb: Horetzky, 2004.), 165, 167–198.

³³

Likovna kritika materijalne proizvodnje' (1959.).

³⁴

'Suvremeni plakat i ambalaža' (1959.).

i kompletan program djelovanja. Putarovom terminologijom, svrha ove stručno-znanstveno profilirane ustanove trebala je biti podizanje općeg standarda 'likovne kulture materijalne proizvodnje'. Svrha Instituta trebala je biti institucionalizacija i centralizacija rješavanja teorijskih i praktičnih pitanja industrijskog oblikovanja, kako bi se na osnovi sistematskog prikupljanja podataka i analitike omogućio paralelan razvoj duhovne i materijalne kulture. Naime, s obzirom na društveno-političko značenje proizvodnih učinaka, projektantski zadaci postaju sve složeniji i za njihovo je kvalitetno rješavanje potreban ekipni rad institutskog tipa."³²

Nažalost, u tekstu nema nikakve potvrde primarnog izvora, dokaza o vjerodostojnosti, dataciji i karakteru dokumenta o osnivanju instituta. U tekstu se ni na koji način ne objašnjava karakter te inicijative, geneza i moguća veza toga programa s konkretnim nastankom cito-a, ona se podrazumijeva. Iako su nam dakle nepoznati i nedostupni ti izvorni rukopisi da bi nešto konkretnije mogli ustvrditi o njihovu sadržaju i ozbiljnosti tih planova, nesumnjivo je, međutim, takav tip razmišljanja u skladu s objavljenim Putarovim tekstovima iz toga razdoblja. Tako u jednom od ključnih ranih tekstova Putar naglašava:

"Posebni instituti u kojima rade povezane ekipe stručnjaka-specijalista, a među njima i umjetnici-kreatori, kao veza između tvorničke hale i tržišta, pomoći naučnog istraživanja i kolektivne skrbi nad likovnom kulturom industrijskih proizvoda, jedini mogu riješiti cijeli kompleks tih pitanja."³³

Iste godine i u tekstu "Suvremeni plakat i ambalaža"³⁴ kao osnovni problem stanja domaćeg oblikovanja ističe da "svi rješavaju konkretnе zadatke redovito na osnovi intuitivnog zahvata, pouzdajući se u vlastiti talent", a nužan je organiziran, timski, danas bi rekli, interdisciplinarni rad i pristup definiranju problema i rješavanju zadatka.

Od sredine pedesetih održava se u Zagrebu niz izložbi stranoga grafičkog dizajna i industrijskog oblikovanja – *Inozemni muzejski plakat* (MUO, 1955.), *Izložba industrijskog oblikovanja Olivetti* (Društvo arhitekata Zagreba, 1955.), *Švicarski plakat* (Salon ULUH, 1957.), *Poljski*

filmski plakat (MUNI, 1957.) itd.–o kojima Putar redovito piše. Kroz šezdesete, uz njegov neposredan kustoski i organizacijski angažman, održavaju se i izložbe skandinavskog, finskog, norveškog, talijanskog, britanskog i njemačkog dizajna, kao i niz izložbi s područja primijenjene umjetnosti.

Kao što to u svojim tekstovima o povijesti diskursa o dizajnu ističe Feđa Vukić, teorijski okvir toga razdoblja predstavlja postupno prevladavanje odnosno zamjena sintagme "primijenjena umjetnost" u korist funkcionalnog "industrijskog oblikovanja", simbolički označavajući promjenu shvaćanja o sredstvima i ciljevima koje dizajn treba postići. Dok su pedesete godine u diskursu o industrijskom oblikovanju, odnosno području koje danas nazivamo dizajnom, obilježile "izolirane akcije" i dominirale koncepcije "uključivanja umjetnika u industriju", "industrijske estetike", "umjetnika u industriji", s naglašavanjem u užem smislu oblikovnih zadataka i plastičnih vrijednosti, već početkom šezdesetih vidljiv je pomak prema teorijski osmišljenoj metodologiji projektiranja za industrijsku proizvodnju. Tako se već od kraja pedesetih u domaćem kritičkom i teorijskom diskursu javlja sam pojam *design*.³⁵ Novi pojam ustaljuje se početkom šezdesetih godina, prvo u preuzetom stranom obliku, a zatim i odomaćeno kao "dizajn".³⁶ Ta je promjena jasno vidljiva i može se dokumentirati i Putarovim tekstovima. Tako 1957. u spomenutom tekstu u povodu XI. triennala u Miljanu još dominantno koristi pojam "primijenjene umjetnosti" (iako na jednom mjestu već kaže i "Formalna osnova 'designa' ovih vaza..."), a 1959. u tekstu "Suvremeni plakat i ambalaža"³⁷ pojam "designer" (u navodnicima), dok 1962. u tekstu "Zašto nam je neophodno suvremeno oblikovanje u industriji"³⁸ uz sintagmu "stručnjak za oblikovanje" već upotrebljava i odomaćeni oblik "dizajner" (ali još uvijek u navodnicima), a u časopisu *Arhitektura* svoj tekst naslovjuje "Dizajner Ivan Picelj".³⁹

Dok se njegova prva promišljanja pedesetih godina odvijaju u pojmovima "primijenjene umjetnosti", "suradnji umjetnika i pojedinih poduzeća", "industrijske estetike", odnosno naglašavanja "plastičkih" pitanja i "sinteze likovnog, primijenjene umjetnosti i arhitekture", on šezdesetih godina mijenja, na izvjestan način, možda više svoju terminologiju i argumentaciju nego osnovni stav. Karakteristična je promjena vidljiva i u nazivu serija u časopisu *15 dana* – dok se u prvoj polovini šezdesetih još uvijek govori o "likovnom profilu proizvodnje", već od 1965. riječ je o "industrijskom

35

Za širu raspravu o razvoju teorijskih koncepata i uvođenju pojmljiva "oblikovanje" i "design/dizajn" u hrvatskom i slovenskom kontekstu vidi: Vukić, *Modernizam u praksi*, 163.

36

Zlatko Kauzlarčić, 'O nazivima i shvaćanjima na području industrijskog oblikovanja', *15 dana* 11 (1959.), 19–20; Radovan Ivančević, 'Osnovna pravila industrijskog oblikovanja', *15 dana* 19 (1959.), 13–15; tekstovi Matka Meštirovića. Vidi: Vukić, *Modernizam u praksi*, 167.

37

Arhitektura 1–6 (1959.), 70–78; vidi zbornik *Od oblikovanja do dizajna*, ur. Feđa Vukić (Zagreb, 2003.), 163.

38

15 dana 15 (1962.), 8–9.

39

Arhitektura 5–6 (1962.), 48–49, AP-16, Č/12.

40

O čemu opširnije pišu Jasna Galjer u knjizi *Dizajn pedesetih* (Zagreb, 2004.) i Sanja Sekelj u diplomskom radu (Zagreb, 2013.).

41

Matko Meštrović, *Teorija dizajna i problemi okoline* (Zagreb: Naprijed, 1980.), 95.

oblikovanju". Tako 1965. u knjižici *Uputstvo za industrijsko oblikovanje* Putar i Meštrović s jedne strane još uvijek koriste staru sintagmu "likovna kultura materijalne proizvodnje", dok s druge, govoreći o budućem djelovanju *cio-a*, naglašavaju znanstveni i metodološki pristup dizajnu.

Unatoč tomu što od samih početaka naglašava probleme funkcionalnosti i prilagođenosti tehničkim zahtjevima industrijske proizvodnje, Putar još uvijek dominantno pristupa dizajnu sa stajališta povijesti umjetnosti i likovne kritike, naglašava formalne aspekte oblikovanja. U općenitim crtama argumentacije, shvaćanju uvjeta nastanka dizajna iz novih problema koje donosi masovna industrijska proizvodnja, ne udaljuje se bitno od klasičnoga pevsnerovskog narrativa (od *Arts & Crafts* do funkcionalizma), i diskursa o dizajnu kod autora poput Herberta Read-a⁴⁰ koji je smatrao kako je "estetsko djelovanje tvorbeni proces, koji ne djeluje samo na individualnu psihologiju, nego i na društvenu organizaciju. Otuda i postavka da je za promjenu cjelokupnog društvenog ponašanja ključan utjecaj kulturne sredine."⁴¹ To je ne samo pokazatelj njegove erudicije i informiranosti, te sasvim u skladu s uvriježenim standardima vremena u kojem djeluje, nego dobrom dijelom i problem s kojim se kritički diskurs o dizajnu još i danas susreće. Naravno, i Putar je nesumnjivo "zatočenik svog vremena", pa ne smijemo njegovu poimanju dizajna nametati današnje kriterije. Povjesna ograničenja njegovih promišljanja možemo vidjeti prije svega u privilegiranju forme, naglašavanju elementa oblikovanja nasuprot drugim aspektima dizajna (problem organizacije industrijske proizvodnje, ekonomije, distribucije i recepcije, potrošnje, posebno potrošnje kao simboličke proizvodnje novih značenja).

U svjetskim su okvirima promjene u diskursu dizajna šezdesetih godina povezane s razvojem tehnoloških mogućnosti, pojmom novih materijala, razvojem automatizacije, elektronike, ali i rastućim kritičkim stavom prema društvenim i ekološkim posljedicama bujajuće industrijske proizvodnje, zagađenja i iscrpljivanja prirodnih resursa. Mada je već riječ o kritici ideologije i prakse visokog modernizma, rješenje se i dalje vidi ponajprije u području "pravilnog" korištenja i upotrebe tehnologije, odnosno znanstvene i tehnološke racionalnosti. Kroz ulmski HFG Tomás Maldonado i suradnici promoviraju konцепцију dizajna koji se pokušava odvojiti od umjetnosti i kao racionalna metoda "rješavanja problema" približiti metodološkim pristupima znanosti (istraživanje, testiranje, kvantifikacija,

oslanjanje na dosege prirodnih znanosti, kibernetike, psihologije, ergonomije itd.).

Tako se i na domaćoj sceni dizajna krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih profiliraju dvije nove tendencije. S jedne strane, to će vrijeme obilježiti snažan razvoj od koncepcije "ekonomske propagande" prema suvremeno shvaćenom marketingu (pritom, u domaćem kontekstu ni ta ideja razvoja i uloge marketinga nije jednostavna i jednoznačna). S druge je jačanje pa i teorijska dominacija "znanstvene impostacije dizajna" koja je kod nas naročito obilježila promišljanja Matka Meštovića⁴² (koji je u cito-u bio u otvorenom sukobu sa Zvonimirom Radićem). U njegovim tekstovima to znanstveno utemeljenje dizajna ne zadržava se samo na tehnologiji i instrumentariju prirodnih, egzaktnih znanosti, nego, možda čak i prije svega, inzistira na filozofskoj kritici suvremenoga industrijskog (i kapitalističkog) društva.⁴³

Goroslav Keller, kao važan zagovornik i dizajna i marketinga kao racionalne metode, oslonjene na znanstvena istraživanja, analize i mjerjenja, danas zauzima kritički stav prema Putarovu "shvaćanju i osjećanju dizajna" što je zanimljivo jer nam podjednako govori i o Putaru i o Kelleru; naime, jasno govori o razlici među njima, razlici koja je generacijska ali i razlika u shvaćanju same discipline. Kao erudit, Putar intelektualno prihvata određene postavke takvoga novog pristupa dizajnu, ali zapravo je to shvaćanje već izvan njegova polja interesa, što na izvjestan način potvrđuje i pad njegovih aktivnosti vezanih uz to područje. Meštović 1994. u svom *In memoriamu* Putaru, taj njegov stav, i razliku njihovih pristupa, možda najpregnantnije definira svojim čuđenjem srazom "njegove znatiželje i očite, neprikrivene odbojnosti spram velikih teorija".

•••

S druge strane, Putarove tekstove možemo pratiti tematski, po najprije prema velikim područjima, industrijski dizajn, grafički, tj. vizualne komunikacije itd. Ma koliko ta podjela bila tradicionalna i uvriježena, upravo nas takvo segmentiranje možda može jasnije uputiti na nijanse konceptualnih razlika u odnosu prema pristupu pojedinim područjima.

Zapravo, o području grafičkog dizajna i vizualnih komunikacija Putar piše relativno malo – o Vulpeu, Picelju, Arsovskom, oblikovanju knjiga, ambalaže, predgovore izložbama kao što su *Kontakt i 100*

42

Vidi npr.

'Mogućnosti naučne impostacije dizajna u Jugoslaviji', u *Industrijski dizajn i privredno-društvena kretanja u Jugoslaviji*, zbornik (Zagreb: Radničko sveučilište Moša Pijade; cito; Zavod za tržišna istraživanja; Informator, 1969.), 293–307. Pretiskano u: Vukić, ur., *Od oblikovanja do dizajna*, 327–341.

43

Vidi: Meštović, *Teorija dizajna i problemi okoline*.

plakata iz Jugoslavije, dok najveće i najvažnije mogućnosti svoga interesa za "uključivanje umjetnosti u sve tokove života" vidi upravo u području industrijskog oblikovanja upotrebnih predmeta.

Serijska izložba *Kontakt* pokrenuta je na inicijativu dizajnera Slobodana Mašića i održavana od 1971. do 1978. u beogradskoj galeriji Grafički kolektiv. Samim svojim postojanjem kao i imenima sudionika, te izložbe posredno potvrđuju tezu Ješe Denegrija o jugoslavenskom kulturnom prostoru kao istodobno policentričnom i objedinjenom. Redovite godišnje izložbe služe kao mjesto susreta, razmjene informacija i utjecaja ali i promocije dizajna, javnih diskusija i okruglih stolova o stanju i problemima profesije. Za izložbe od 1971. do 1975. upravo je Putar pisao kratke predgovore za kataloge/deplijane i surađivao kao selektor pozvanih autora što dodatno potvrđuje njegovu poziciju neupitnog autoriteta. Tekstovi iz serije predgovora katalozima izložbi *Kontakt* i *100 plakata iz Jugoslavije* tako danas retrospektivno predstavljaju kanonski izbor velikih imena modernističkoga grafičkog dizajna u SFRJ – naravno Ivan Picelj, Mihajlo Arsovski, Boris Bućan, Grega Košak, Jože Brumen, Matjaž Vipotnik, Zoran Zozo Pavlović, Miloš Čirić, Bogdan Kršić, sam Slobodan Mašić... Međutim, treba imati u vidu da u vremenu samog održavanja tih izložbi taj izbor autora ne ponavlja neki već postojeći nego upravo u svom vremenu uspostavlja taj kanonski niz.

Stoga je simptomatična jedna razlika u pristupu: kad piše o djelima grafičkog dizajna, radovima s područja vizualnih komunikacija, uz sve široke zahvate i općenite teze, ipak govori o autorima i njihovu djelu, o njihovim specifičnim autorskim pristupima, jezicima i stilovima. Nasuprot tomu, kad piše o proizvodima industrijskog oblikovanja, rezultatima masovne industrijske proizvodnje, gotovo nikad ne navodi autorska imena koja stoje iza toga, tek ih u rijetkim slučajevima usputno i nediferencirano spominje. Neki od predmeta koje predstavlja naravno imaju i poznate autore, ali taj element kao da ga ne zanima. Naravno, nije riječ tek o neznanju, propustu ili nehaju. Razloge za to možemo promatrati dvojako: s jedne strane, kao stratešku orijentaciju na pogled "konzumenta", "potrošača", na ono svakodnevno dostupno "iz naših izloga", pri čemu uobičajenog potrošača osobito zanimaju aspekti kvalitete izvedbe, funkcionalnosti, pa i formalnog oblikovanja, a ne autorstvo. Na drugi pogled možemo ustvrditi da je takav pristup bio barem dijelom proizvod i onog stava koji u industrijskom dizajnu autorski element nije smatrao

važnim, dapače, vidio ga je pogrešnim i štetnim.⁴⁴ Pokazatelj je to uvjerenja da je djelo industrijskog dizajna nužno ne samo rezultat kolektivnog rada nekoliko odnosno grupe autora nego na izvjestan način i društveni proizvod, rezultat kompleksnih međuodnosa tehnologije, tradicije, edukacije i organizacije proizvodnje. Tako Putar već 1959. u tekstu "Na horizontu: strojevi" tvrdi:

"Nisu, naime, pojedini radovi u prvom redu originalne kreacije, nego primjeri programa koji stoji pred zajednicom, a to valja već jednom početi radikalnije provoditi i to na osnovi podataka s tržišta, prema našim perspektivnim tehnološkim mogućnostima (...) treba proizvoditi ono što zaista trebamo, onako kako to najbolje možemo, jer nas na to nagone nove prilike ..."

Svakako, ta odsutnost spominjanja autora odgovara i općoj "nevidljivosti" tadašnjih dizajnera i dizajnerica u industriji, o čemu govori Koraljka Vlajo u tekstu kataloga izložbe *Porculanski sjaj socijalizma*, kao i dominantnoj ideologiji industrijskog dizajna u tom razdoblju prema kojoj su industrijski dizajneri prije svega dio proizvodnog tima, a ne individualizirani "autori". Jedna od nuspojava i posljedica takvog pristupa, i ono zbog čega danas često žalimo, nedostatak je dokumentacije iz onog vremena, pisanih tragova o tim autoricama i autorima kao i institucionalnim, organizacijskim i tehnološkim ujetima njihova rada.

Zanimljivo je, pa i simptomatično, da tu anonimnost industrijskog dizajna Putar metonimijski prenosi i na dio svoga rada inzistiranjem da seriju od dvadesetak kratkih edukativnih tekstova "Naš izbor" objavljuju u tjedniku *Telegram* od veljače do lipnja 1965. objavljuje anonimno, neopterećeno potpisom poznatoga likovnog kritičara.

Ipak, posebno je zanimljivo i važno – a možemo reći naročito danas, u toj često spominjanoj oskudici podataka i dokumentacije o industrijskom dizajnu u doba socijalističke modernizacije – da, za razliku od drugih kritičara, Putar gotovo od samih početaka posvećuje veliku pozornost upravo konkretnoj domaćoj situaciji, analizi i kritici rezultata domaće industrijske proizvodnje. Takvom orientacijom na proizvode u domaćim izložima, danas nam iz onog vremena uvjerljivo šalje poruku koja djelomično opovrgava česte teze o nepostojanju tržišta i kontinuiranoj oskudici, pa i o "sivilu"

44

Taj stav eksplicitno izražava 1977. u tekstu o BIO 7: "Isticanje star-dizajnera, stavljanje velikog projektanta u žarište pažnje, može biti jednako maligno kao i idolatrija predmeta."

kao dominantnoj karakteristici jugoslavenskog socijalizma. Pritom vrijedi primijetiti da Putar u izboru predmeta kritike ne pravi suštinsku razliku između originalnih proizvoda domaće industrije, licencne produkcije i uvoznih proizvoda jer su, kako kaže u tekstu "Likovna kritika materijalne proizvodnje", svi oni "sastavni dio likovne kulture" ove sredine.

Dok se danas odveć često i previše površno "neuspjeh implementacije dizajna u industriju" tumači isključivo "nepostojanjem" odnosno "nerazvijenošću tržišta", upravo nam iščitavanje i analiza njegovih tekstova može pružiti nešto kompleksniji i nijansiraniji pogled na tu problematiku. Naime, već sam intenzivan Putarov interes za područje dizajna moramo vidjeti kao jedan od mogućih odgovora na staro pitanje koje se javlja odmah nakon rata a posebno polemički burno u pedesetim godinama: "kakva treba biti socijalistička umjetnost?"

Samom svojom prirodom, područje dizajna ne potпадa pod ustaljene opreke "realizma" i "apstrakcije". Svojom industrijskom prirodom prepostavlja masovnost, dakle ima jasne demokratske potencijale, odnosno omogućuje direktnu intervenciju u svakodnevni životni okoliš, unapređenje kvalitete života, društveno korisno smanjenje rasipanja energije i resursa itd. Uostalom, formulirane na različite načine, te ideje prožimaju same korijene diskursa o industrijskom oblikovanju, od početaka kod Williama Morrisa, preko Bauhausa do ulmskog HFG-a. Dapače, logika apstrahiranja, redukcije na najjednostavnije, osnovne oblike i ukidanje ornamentalizacije, nalaze se u srži dominantne logike industrijskog oblikovanja 20. stoljeća, tako da su čak i gorljivi protivnici apstrakcije bili spremni prihvati vrijednost reduktionističkog i apstraktnog izraza u utilitarnom – kako su oni vjerojatno smatrali, ipak rubnom – području dizajna. Nasuprot tomu, progresivni kritičari upravo u dizajnu, odnosno sintezi dizajna, arhitekture i likovnih umjetnosti vide svojevrstan izlaz iz problema samih klasičnih likovnih umjetnosti (izraženih u elitizmu, hermetičnosti, odvojenosti od života, društvenoj nerelevantnosti itd.).

•••

Sljedeći tip pogleda može se koncentrirati na samo mjesto pojavljivanja, tj. publikacije u kojima je Putar objavljivao tekstove o dizajnu. Činjenicu da se u tom razdoblju upravo u Zagrebu javio veći broj

kritičara i teoretičara dizajna nego u drugim jugoslavenskim centrima možemo povezati i s činjenicom postojanja nekoliko časopisa u kojima su mogli kontinuirano objavljivati – prije svega *Čovjek i prostor, 15 dana*, zatim *Arhitektura* te relativno kratkotrajni *Dizajn i Bit*, uz tjednike poput *Telegrama*, omladinske i studentske listove (*Studentski list, Omladinski tjednik, Polet...*), a ne treba ispustiti izvida ni časopise specijalizirane za ekonomsku propagandu (*Ideja, Kreativne komunikacije, Marketing...*) ali i ljubljansku *Sintezu* (koja je u kontinuitetu izlazila trideset godina, od 1964. do 1994.).

Dok su *Arhitektura* i *Čovjek i prostor* očekivani "forumi", strukovne publikacije namijenjene informiranju stručne javnosti, načrto arhitekata ali i drugih zainteresiranih za široko shvaćeno područje oblikovanja, posebnu pozornost treba posvetiti časopisu *15 dana*.

Kao što smo istaknuli na primjeru *cio-a*, danas uglavnom ne postoje suvremene publikacije koje istražuju i dokumentiraju rad različitih važnih institucija. Izdavač časopisa *15 dana*, Radničko sveučilište "Moša Pijade", jedan od centara moderne kulture i modernističke umjetnosti u Zagrebu šezdesetih godina,⁴⁵ jedna je od takvih institucija koja svakako zaslužuje vlastitu ozbiljnu monografsku studiju.⁴⁶ U doba socijalizma objavljivane su različite (danас često zaboravljene i nepoznate) publikacije u povodu različitih godišnjica, obljetnica rada, ali često je riječ ponajprije o skupu birokratskih podataka o radu i slavljenički intoniranim tekstovima. Tako, nažlost, kao i o mnogim drugim pojавama, do danas nema povijesnih i analitičkih, pa ni memoarskih tekstova koji dokumentiraju uvjete nastanka i djelovanja časopisa *15 dana*. Ipak, u povodu 50. godišnjice časopisa objavljen je poseban broj s iscrpnom bibliografijom,⁴⁷ a također možemo istaknuti uvodni tekst zbornika *Od oblikovanja do dizajna*⁴⁸ te poglavje "Kontekst edukacijskog aktivizma i likovne kritike" u knjizi Feđe Vukića *Modernizam u praksi*,⁴⁹ u kojem autor posvećuje pozornost "aktivnostima Radničkog sveučilišta u Zagrebu, odnosno člancima publiciranim u časopisu *15 dana*, koji su od kraja pedesetih godina nerijetko bili posvećeni problematici kulture industrijskog proizvoda." (str. 193).

U sklopu Centra za kulturu Radničkog sveučilišta "Moša Pijade" 1957. godine pokrenut je informativni bilten *15 dana* koji ubrzo opsegom i ambicijama prerasta u revijalni format. Cilj časopisa jest podizanje kulturne razine društva, poznavanja, dostupnosti i

Narodno sveučilište grada Zagreba osnovano je 1907. pod imenom Pučko sveučilište i počinje s radom 1912. Za vrijeme Drugoga svjetskog rata pod NDH-om smanjene su aktivnosti u Zagrebu, ali u NOB-u ta se tradicija i iskustva na oslobođenim područjima nastavljaju aktivnostima narodnih univerziteta, tečajevima opismenjavanja, edukacije, društveno-političkim radom i raznim kulturnim aktivnostima. Nakon rata, 1946. osnovano je Centralno narodno sveučilište koje širenjem broja narodnih sveučilišta i osnivanjem Saveza narodnih sveučilišta Hrvatske 1954. mjeseca naziv u Narodno sveučilište grada Zagreba. Radničko sveučilište "Moša Pijade" počinje s radom 1953. godine, da bi 1961. dobilo novu zgradu, Dom Radničkog sveučilišta u Ulici proleterskih brigada 68, arhitekata Radovana Nikšića, Ninoslava Kučana, Petra Kušana i s uređenjem interijera Bernarda Bernardija (tekst Radovana Ivančevića u *15 dana*, br. 1, 1961., str. 7–10). Godi-

ne 1980. provedena je integracija Narodnog sveučilišta i Radničkog sveučilišta "Moša Pijade" u RANS "Moša Pijade", koje 90-ih mijenja ime u Pučko otvoreno učilište.

46

Zanimljiv izvor predstavlja tematski blok posvećen 10. godišnjici djelovanja Radničkog sveučilišta "Moša Pijade": *15 dana* 20–21 (20. prosinca 1963.), 3–24.

47

Tematski broj
"15 dana, 1957–2007"
– 15 dana 5–6 (2007.).

48

Vukić, ur., *Od oblikovanja do dizajna*, 9–53.

49

Vukić, *Modernizam u praksi*, 193–208.

50

Ibid., 200.

51

'Metal i plastične mase', *15 dana* 2 (1959.), 15–16;

'Ali – što industrija čeka?' i 'Konfekcija ili 'odjeća po mjeri'', *15 dana* 3 (1959.), 6–8.

52

'Umjetnost u svakodnevnom životu', *15 dana* 20 (1959.), 13–14.

53

'Osnovna pravila industrijskog oblikovanja', *15 dana* 19 (1959.), 13–15;

razumijevanja umjetnosti i kulture općenito, odnosno svojevrsni "edukacijski aktivizam", usmjeren na "kulturno osvještavanje širokog i nespecijaliziranog kruga čitatelja i korisnika nastavnih programa institucije".⁵⁰

Tako su već od početka 1959. objavljivani prilozi namijenjeni popularizaciji i edukaciji najšire publike o kulturi stanovanja, vizualnoj kulturi, primjenjenoj umjetnosti i u najširem smislu industrijskom oblikovanju. Zlatko Kauzlaric 1959. objavljuje dva pionirska teksta: "O nazivima i shvaćanjima na području industrijskog oblikovanja" (*15 dana*, br. 1, 1959., str. 19–20) i "Industrijski umjetnik neophodna potreba našeg vremena" (*15 dana*, br. 2, 1959., str. 12–13), a zatim se javljaju i Davorin Stipetić,⁵¹ Milan Prelog,⁵² kao i čest suradnik Radničkog sveučilišta Radovan Ivančević.⁵³ Posebno vrijedi izdvojiti didaktički serial "Kultura stanovanja" Andrije Mutnjakovića u kojem je 1959. i 1960. objavljeno 12 tekstova, dok je poslije objavljivao pojedinačne tekstove na slične teme ("Stolica i njena ljepota", "Ormarić za vaš stan", "Vaše posuđe je ružno", "Sag za vaš stan" itd.).

Šezdesete su bile zlatno doba časopisa *15 dana*, i tada o temama s područja primjenjene umjetnosti, industrijske proizvodnje, oblikovanja itd. piše niz autora, uglavnom povjesničara umjetnosti i arhitekata među kojima su uz spomenute Darko Venturini, Žarko Domljan, Eugen Franković, Ivo Maroević, a nešto poslije (vjerojatno najvjerniji i najdugovječniji suradnik) Fedor Kritovac i Goroslav Keller. Ipak, već i površnim pogledom na bibliografiju možemo ustvrditi da je šezdesetih najznačajniji doprinos dao upravo Radoslav Putar "serijom tekstova u kojima je tematizirao i kritički sagledavao industrijski proizvedene predmete i značenja iz neposredne okoline trgovina onog vremena".⁵⁴

On nije samo jedan od najaktivnijih i najproduktivnijih autora. Upravo u odnosu na kolege, druge kritičare i zagovornike dizajna, njegov rad odlikuje gotovo aktivistički duh, širenje ideje i znanja o dizajnu ne među uskom stručnom publikom, čak ni, ponajprije, među potencijalnim naručiteljima u industriji, nego upravo u stvaranju masovne baze, informiranih, osvještenih potrošača (što je opet jedan posao koji je i danas još uvijek aktualan).

Najveći dio Putarova pisanja o dizajnu, njegove promocije i popularizacije, odvija se sredinom šezdesetih, odnosno u vremenu prije uspostave suvremenog marketinga (što se kod nas odvija krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih).⁵⁵ Posebno je aktivno između

1963. i 1968. godine u gustom ritmu objavljivao tekstove koji su promovirali ideju dizajna i prije svega bili usmjereni informiranju i educiranju široke publike. Uz očekivane tekstove prigodno pisane za kataloge izložbi i stručne publikacije te povremene kritike i tekstove u dnevnim i tjednim novinama koji su svakako predstavljali i važan dio napora prema promociji dizajna, jezgru toga svjesnog Putarova didaktičkog usmjerjenja možemo vidjeti u serijama tekstova objavljivanim u časopisima *15 dana*⁵⁶ i tjedniku *Telegram*.⁵⁷ Upravo u tom izboru medija, publikacija koje nisu namijenjene užoj stručnoj javnosti nego široj publici, prepoznaje se jasna tendencija za edukativnim djelovanjem, širenjem shvaćanja o ulozi i važnosti, pa i sveprisutnosti dizajna u suvremenom društvu kao i njegovih potencijala u izgradnji i oblikovanju novog i boljeg društva, i ljudskog okoliša.

Uz povremene pojedinačne tekstove, u časopisu *15 dana* gotovo u kontinuitetu Putar objavljuje edukativne i informativne serije tekstova pod zajedničkim nadnaslovima: "Slikarske tehnike" (1961.–1962.), "Grafičke tehnike" (1962.–1963.), "Likovni profil proizvodnje" (1963.–1964.), "Iz svijeta industrijskog oblikovanja" i "Dizajn iz naših izloga" (1965.–1968.). Zanimljivo je i da serijal pod naslovom "Likovni profil proizvodnje", u kojem tematizira aktualnu proizvodnju domaćih poduzeća (*Karbon*, *Tvornica olovaka Zagreb–TOZ*, *TOP*, *Industrija plastičnih masa OKI*, *Jugoton*, *industrija namještaja DIP Novoselec*, *tvornica stakla Boris Kidrič*...), redovito ide kao produžetak tekstova drugih autora u kojima se na informativan pa i reportažni način prikazuje djelovanje određene tvornice i koji su objavljivani pod zajedničkom egidom *Privredni portreti*.

Od 1965. do 1968. tekstovi u *15 dana* najčešće izlaze u obliku dvije povezane stalne rubrike edukativno-didaktičkog karaktera. Dok u prvoj pod nadnaslovom "Iz svijeta industrijskog oblikovanja" govoriti općenito o određenom području, tj. tipu proizvoda industrijskog dizajna, u susjednom tekstu pod nadnaslovom "Uspoređujemo: dizajn iz naših izloga" komentira primjere koji se mogu naći u ponudi naših dućana, bilo da je riječ o originalnim ili licencnim domaćim proizvodima, ili onima iz uvoza. Mada nam ponekad već i ti naslovi serijala jasno otkrivaju i ograničenja vremena u kojima nastaju, pa dijelom i same tradicije iz koje Putar dolazi i unutar koje piše (npr. naglasak na "likovnim" odnosno formalnim aspektima dizajna), ono simptomatično i navrednije jest upravo što je u svom pisanju, kao i

'Oblik i svrha', 15
dana 21 (1959.),
13–15; 'Poštivanje
materijala:
materijal i oblik',
15 dana 22 (1959.),
12–14.

54
Vukić, *Modernizam
u praksi*, 200.

55
Vidi: Dejan
Kršić, 'Grafički
dizajn i vizuelne
komunikacije,
1950–1975.', u
Ljiljana Kolešnik,
ur., *Socijalizam i
modernost* (Zagreb:
MSU; IPU, 2012.),
219–286.

56
"Likovni profil
proizvodnje",
1963.–1964.;
"Iz svijeta
industrijskog
oblikovanja" i
"Dizajn iz naših
izloga", 1965.–1968.

- 57 "Naš izbor", 1965.
- 58 15 dana 8 (1971.), 16–19, AP-19b, č./2.
- 59 'Jedan privid stvari (Fotografija)', 15 dana 8 (1972.), 20–24; 'Mirno oko fotografa – Henri Cartier-Bresson (Fotografija)', 15 dana 1–2 (1973.), 20; 'Poslije podne u parku (Fotografija)', 15 dana 4–5 (1973.), 12–15.
- 60 'Dimenzija kulture na rubu grada (Urbanizam)', 15 dana 4–5 (1975.), 4–8; 'Kompletni alibi (Fotografija)', 15 dana 1–2 (1976.), 18–22; 'Kniferova misao (Likovna umjetnost)', 15 dana 3 (1986.), 6–8.

svojim kustoskim interesima, veliku pozornost posvetio upravo rezultatima masovne industrijske proizvodnje, proizvodima s kojima su se čitatelji odnosno potrošači doista gotovo svakodnevno susretali. Tako će pisati o svjetiljkama, radio i tv prijemnicima, dizajnu igračaka za djecu, satovima, telefonima itd. Upućivanje na "dobre primjere" odnosno primjere "dobrog dizajna" u stalnoj novinskoj rubrici osvještava promjene u suvremenom životu i tako polako, i barem iz današnje perspektive nemametljivo, educira potrošače/korisnike i kritički upozorava na manjkavosti domaće proizvodnje i trgovine, odnosno tretmana dizajna i dizajnera u domaćoj industriji. U takvim tekstovima i za takvu namjenu, niti jedan predmet nije premali, nevažan ili nezanimljiv, nedostajan kritičarskog interesa i čitateljske odnosno korisničke pozornosti. Tako tekstovima u rubrići "Naš izbor" tematizira svakodnevne predmete iz kućanstva: čašu, plastičnu zdjelu, pribor za jelo, cjestiljku za agrume, drveni pladanj, sat, stroj za pranje rublja, električni štednjak, kalorifer, kuhinjsku napu, mikser, kalendar, kantu za smeće, tranzistor... Upravo je takav element kontinuirane, svakodnevne kritike dizajna, bilo da je riječ o upotrebnim predmetima ili vizualnim komunikacijama, ono što će nam poslijе, sve do danas, nedostajati.

Nakon 1968. Putar se tek povremeno javlja u časopisu *15 dana*, a rubriku "Iz svijeta industrijskog oblikovanja" održavaju Keller i Kritovac. Posljednji tekst o dizajnu objavit će u povodu izložbe *BIO 4 – "Prokleta avlja dizajna (Dometi domaćeg industrijskog oblikovanja)"*⁵⁸ a 1973. objavljuje i miniseriju tekstova na temu fotografije.⁵⁹ Nakon toga će se doista tek sporadično javiti s nekoliko tekstova, o urbanizmu (1975.), fotografiji (1976.) i Juliju Kniferu (1986.).⁶⁰

Drugi tip edukativnih tekstova predstavljaju oni pisani za radio i televiziju, dakle namijenjeni doista najširoj publici. Više od samog sadržaja tih tekstova opet je tu važan upravo izbor povremenog ulaska u suvremene medije masovnih komunikacija i prilagođavanje razine mogućnostima razumijevanja široke publike ali bez populističkog podilaženja.

Novinski tekstovi o izložbama su, prirodnom njegova angažmana, u velikom broju slučajeva i tekstovi o izložbama u čijoj je organizaciji na neki način sudjelovao. To rezultira iznimnom informiranošću ali ponekad možda i manjkom kritičkog stava. Očito, težnja za informiranjem publike i korisnika dizajna bila je jača od brige za eventualne prigovore o "sukobu interesa".

Čitajući ih danas, možemo se, naravno, zapitati i gdje je i u kolikoj mjeri sam autor svoje stavove prilagođavao i podređivao zagovaračkim intencijama publicističkih intervencija u dnevnim novinama i popularnim časopisima. Na osnovi samih tekstova, čini se da je kontinuirano balansirao između svoga povijesnoumjetničkog instinkta i obrazovanja, širokoga, eruditskog pozicioniranja pojedine pojave u njezinu povijesnom razvoju i društvenom kontekstu, i s druge "sitnog rada" konkretnog obrazovanja korisnika dizajna, odnosno onim pitanjem sažetim i u naslovu jednog teksta: "kako zaštititi potrošač".⁶¹ Prema Putarovu dosljedno prosvjetiteljskom stavu, najbolji oblik te zaštite upravo je znanje, informiranost potrošača i korisnika.

•••

Dokumentiranje i proučavanje proizvoda dizajna, institucionalne organizacije, kao i razvoja kritičkog i teorijskog diskursa o dizajnu omogućuju nam uvid u različite aspekte društvenog i institucionalnog djelovanja, industrijske proizvodnje, tržišta i ponude, koji nam, upravo zbog nedostatka organizirane dokumentacije, arhiva i uređenih zbirkki, danas jako nedostaju, odnosno podložni su upornom nekritičkom ponavljanju ustaljenih klišeja. Bilo bi naime korisno danas odstupiti i od već ustaljene slike prema kojoj kritički i teorijski diskurs šezdesetih i sedamdesetih godina daleko nadmašuje konkretne rezultate u području proizvodnje. Ta slika, u kojoj svakako ima i nešto istine, proizlazi ponajprije iz sklopa istraživačko-teorijske pozicije koja privilegira teoriju i onda posljedično upornog nezadovoljstva što društvo i industrija ne slijede tu teoriju, te povijesnoumjetničkog privilegiranja formalne inovacije i remek-djela, umjesto da se dokumentira i proučava ono što doista jest, ma koliko djelovalo efemerno. Upravo je to i jedan od razloga zbog kojeg nam, kao što smo više puta naglasili, danas nedostaje mnogo podataka, osnovne dokumentacije, kataloga, arhiva i muzejskih zbirkki, čemu postsocijalističko uništenje velikog broja poduzeća i institucija nije nimalo pomoglo. Međutim, posljednjih godina niz novih istraživačkih i izložbenih projekata, "iskopavanja" baštine modernizma,⁶² pokazuje i da ta slika opsegaa pa i kvalitete realne proizvodnje i vizualnih komunikacija i nije baš tako beznačajna, baš kao što se proučavanjem, novim čitanjima i rekontekstualizacijom teorijske i kritičke produkcije ona može realnije smjestiti u svom vremenu i prema svojim dosezima.

61

'Kako zaštititi potrošač', 15 dana 11–12 (1.–12. srpnja 1965.), 12–14, AP-17b, Č/26.

62

Uz *Socijalizam i modernost, Nedovršene modernizacije, spomenimo retrospektivu Alfreda Pala, izložbe Porculanski sjaj socijalizma i Marijina industrija ljepote* (Koraljka Vlajo, MUO), *Jugoton: istočno od raja* (Sanja Bachrach Krištofić i Mario Krištofić, Tehnički muzej), te niz izložbi u Galeriji HDD-a: *Designed in Croatia* (Dejan Kršić), *Skriveni dizajn – Odjel dizajna Končar* (Koraljka Vlajo), *Iskopavanja 1: sudi knjigu po koricama i Iskopavanja 2: proizvodnja znakova – znakovski proizvodnje* (Lana Cavar i Narcisa Vukojević), *Sport, zdravlje, kultura i obrazovanje – stolci tvornice Jadran* (Ivana Borovnjak i Marko Golub), *Mediterske igre 1979.*, *Bogdan Budimirov, Dizajnerice*

1930–1980 (Maša Poljanec i Maja Kolar) itd. O projektima koji se bave arhiviranjem dizajna vidi tekst Marka Goluba u katalogu manifestacije *Dan D.*, Zagreb, 2015.

63

Za širu elaboraciju vidi: Dejan Kršić, 'Grafički dizajn i vizualne komunikacije, 1950–1975,' u Kolešnik, ur., *Socijalizam i modernost* (Zagreb, 2012.), 219–286.

64

Radničko sveučilište Moša Pijade; cto; Zavod za tržišna istraživanja; Informator (Zagreb, 1969.). Pretiskano u: Vukić, ur., *Od oblikovanja do dizajna*, 298–326.

U objašnjavanju položaja i uloge dizajna u socijalizmu danas se često poteže objašnjenje o "nepostojanju tržišta" kao ključnom faktoru. Tu tezu držim pogrešnom i u svakom slučaju nedovoljnom.⁶³ Promatraljući fotografiju različitih organiziranih aktivnosti od druge polovine pedesetih do sredine šezdesetih godina, teško se možemo suglasiti s današnjim tvrdnjama da je "politički vrh bio potpuno gluhi" za problematiku industrijskog oblikovanja/dizajna. Upravo u tom razdoblju svjedočimo nizu institucionalnih aktivnosti, domaćih i međunarodnih izložbi, sajmova, manifestacija, savjetovanja, simpozija, pa i nekoliko publikacija koje su imale za cilj promociju dizajna, edukaciju korisnika (i naručitelja u tvornicama i potrošača), uvođenja u industriju, pokazivanje dobre inozemne prakse itd.

U tekstu "Zašto nam je neophodno suvremeno oblikovanje u industriji?" (1962.) Putar navodi nekoliko teza koje će se često ponavljati sljedećih desetljeća, a ponešto suvremenijim rječnikom čak i danas:

"Njegovanje i razvijanje industrijskog oblikovanja nije stvar jednostavnih odluka i pojedinačnih akcija u organiziranju proizvodnje. Za to je potrebna borba na širokom frontu:

1. organiziranjem izgradnje visokokvalificiranih kadrova za industrijsko oblikovanje (visoke škole za oblikovanje!),
2. pokretanjem pitanja u vezi s industrijskim oblikovanjem u proizvodnim jedinicama, u tvornicama, poduzećima i zavodima (podizanje svijesti o potrebi kultiviranja industrijskog oblikovanja),
3. poticanjem školskog i vanškolskog odgoja u smislu podizanja općeg ukusa u odnosu prema industrijskim artiklima,
4. osnivanjem sekcijsa, zavoda i instituta za rad na proučavanju i stvaranju projekata za industrijske proizvode,
5. utvrđivanjem zakonskih normativa za zaštitu proizvođača, potrošača i specijalista u vezi s industrijskim oblikovanjem."

Ipak se često predstavlja kao neka tajna zašto to nije uspjelo, odnosno uspijevalo je tek u pojedinim primjerima. U tekstu "Odakle otpori industrijskom dizajnu", originalno objavljenom u zborniku priloga sa simpozijuma *Industrijski dizajn i privredno-društvena kretanja u Jugoslaviji*,⁶⁴ Josip Županov i Fedor Kritovac sistematicno su analizirali različite moguće otpore uvođenju industrijskog dizajna

u domaću industriju. Svakako možemo ustvrditi da unatoč nekoliko inicijativa doista nije bilo dovoljno političke volje i snage za pokretanje visokoškolskog studija, ali kao što se vidi na primjeru zagrebačke Akademije primijenjenih umjetnosti, u kontekstu samoupravnog sistema to prije svega trebamo čitati u kontekstu internih umjetničko-institucionalnih borbi za moć. Mada su zagovornici potrebe osnivanja takve visokoškolske obrazovne institucije bili javno eksponirani, očito su u logističko-organizacijskom smislu bili preslabi, neorganizirani, možda čak i međusobno različitih pa i suprostavljenih pogleda na oblike konkretne realizacije takvog projekta.

Simptomatično je da se u nizu Putarovih tekstova (a slično je i kod drugih autora, primjerice Kritovca i Kellera), pisanih u različitim povodima, ponavljaju slični prigovori aktualnom stanju dizajna u našoj sredini, dapače, već krajem šezdesetih a posebno početkom sedamdesetih uočava se i određeno nazadovanje u institucionalnom društvenom odnosu prema dizajnu. Uz kontinuirano ponavljanje da organizacija i implementacija dizajna u poduzećima ne može biti tek "rezultat individualne nadarenosti, savjesnosti i znanja oblikovaoca, dobre namjere i lijepo želje uprave poduzeća", u nizu tekstova Putar često ponavlja tri osnovna problema:

- "– još nema utvrđene politike upravljanja u domaćoj industriji i njezinim organizacijama koji bi se odnosili na uvođenje i unapređenje modernog dizajna.
- još nema institucije koja bi na nivou najviših privrednih interesa naše društvene zajednice brinula za dizajn u industriji.
- još nemamo ni jedne škole visokog stupnja na kojoj bi se izgrađivali kadrovi koji bi kompetentno mogli odgovoriti stvarnim potrebama domaće industrije ..."⁶⁵

Zanimljivo je da formuliranje drugog problema, nepostojanja institucije koja bi se brinula za dizajn u industriji, upućuje na njegovu svijest da *cio* to nije pa i da svojim institucionalnim položajem to i ne može biti – upravo stoga što strukturno ne djeluje "na nivou najviših privrednih interesa naše društvene zajednice". Dok su od sredine pedesetih do sredine šezdesetih godina savezne i republičke institucije, naročito privredne komore, ulagale značajne organizacijske napore i finansijska sredstva na aktivnosti, ponajprije izložbe ali i različite publikacije, kataloge, knjige i časopise, koji su promovirali

Iz govora na otvorenju izložbe radova Oskara Kogoja za Institut tvornice namještaja Meblo, MUO, Zagreb, 13. studenoga 1970.
AP-18d, 1/2

66

Riječ je o tekstu 'Dizajn proizvoda u jugoslavenskoj industriji', *Bit International* 4 (1969.), 83–93, AP-18C, č./2. Vidi: Koraljka Vlajo, *Porculanski sjaj socijalizma – dizajn porculana Jugokeramika/Inker 1953–1991*. (Zagreb: MUO, 2010.), 35.

dizajn, upravo s često slavljenom tržišnom reformom sredine šezdesetih, jačanjem "socijalističke robne proizvodnje" i razvojem marketinga, takve institucionalne potpore jenjavaju, valjda u nadi da će "tržišni interesi" proizvođača svojom "nevidljivom rukom" primjereni riješiti tu problematiku. Ne treba posebno napominjati da se to, naravno, nije dogodilo. Poduzeća su svoje probleme razvoja proizvodnje i konkurentnosti najčešće rješavala drugim metodama, za koje se očito smatralo da brže donose efekt od dugotrajnog, možda i skupljeg, a u svakom slučaju neizvjesnog ulaganja u vlastiti dizajn.

Kako u katalogu izložbe *Porculanski sjaj socijalizma* ističe Koraljka Vlajo:

"Stihjsko rukovođenje dizajnom u tadašnjoj industriji uočio je Radoslav Putar još 1969. godine kada je dijagnosticirao četiri najčešća načina uvođenja novih proizvoda u proizvodnju (...). Od inicijativa dizajnera koje su uglavnom rezultirale uspjelim oblikovnim rješenjima, no koje zbog svoje parcijalnosti i izoliranosti nisu mogle polučiti uspjeh, do nemuštih sugestija komercijale (posebice očitih u odabiru dekora), imitiranja formalnih trendova i otvorenog kopiranja tudih proizvoda."⁶⁶

Potpvrdu takvim razmišljanjima, i promjeni koja se već snažno osjetila u prvoj polovini sedamdesetih, možemo naći i u seriji tekstova pisanih za izložbe *Kontakt*. Dok prvi tekst iz 1971. još odiše umjerenim optimizmom, svaki sljedeći ponešto je rezigniraniji. Tako Putar 1973. piše:

"(...) gotovo su posve umuknuli glasovi, koji su preporučivali razvijanje službe dizajna, kao da su njihovi savjeti saslušani, shvaćeni i primijenjeni u praksi, pa više nema potrebe da se o tome nekoga uvjerava ili upozorava (...) problematika grafičkog oblikovanja u osjetljivoj se mjeri povukla s plana javnosti."

Putar uočava da se "mogu konstatirati novi individualni uspjesi" i da "opći prosjek razine dizajna raste. pomalo. na nezadovoljavajući način", ali zaključuje:

"(...) to pak nije nikakvi rezultat ni zasluga naše kulturne politike, nego posljedica dinamičnijih i voluminoznijih odnosa u oblasti

prometanja materijalnim vrijednostima. (...) okus gorčine koji osjećamo pri pomisli na sistemsku društvenu brigu za dizajn i na objektivne topogledne potrebe ovoga društva, nagoni nas da na stvari gledamo upravo s ove strane: dobro nije poteklo zbog naše inicijative, nego – zlobnici će reći – slučajno.”⁶⁷

Četiri godine kasnije, u povodu *BIO 7*,⁶⁸ Putar naglašava da je to “najprije gotovo jedina prilika da se u nas podstiče i manifestira briga za društvene implikacije industrijske proizvodnje. (...) Pitanje njegova razvijanja i nastavljanja nije tek pitanje ‘kultiviranja’ industrije ili razvijanja kulture u klasičnom smislu te riječi. To je eminentno političko pitanje razvijanja društvenoga bića u širokim dijelovima njegovih povezanih struktura.”⁶⁹

U visokomodernističkom razdoblju, vremenu snažne industrijalizacije, očekivalo se da dizajn uđe u tvornice i da iznutra promijeni, modernizira, usavrši proizvodne procese i proizvodima doda novu vrijednost. Još se i danas te fraze, ta očekivanja, često javljaju u raznim medijskim napisima, ali suočeni smo s nestankom, propašću klasičnih industrija ali i razvojem novih. Ipak, nakon desetljeća neuspješnih težnji, stvorili smo i nekoliko visokoškolskih ustanova na kojima se poučava i uči dizajn.

U novim društvenim i tehnološkim uvjetima, dizajn i dizajner mogu imati nove i drugačije uloge. Većina uspješnih projekata dizajna proteklih se godina i bazira na tim novim modelima, na samostalnom angažmanu dizajnera i dizajnerskih skupina. Sastavni dio tih novih uvjeta su i krize koje nas okružuju, ne samo ekonomска, i dramatičan rast nejednakosti u svijetu, ratovi, promjene političkog okvira uspostavljenog nakon Drugoga svjetskog rata, nego i duboka kriza kapitalističkog modela razvoja. Nemogućnost održivog razvoja dalnjim oslanjanjem na iscrpljivanje energetskih resursa nafte i ugljena, porast zagadenja i klimatske promjene izazovi su koji se već odavno postavljaju pred dizajnere.

Ovaj izbor Putarovih tekstova tek je jedan od koraka na putu prema mogućnosti da utemeljeno i nijansirano proučavamo razvoj diskursa dizajna u domaćoj sredini i uspoređujemo pozicije suvremenika. Novo čitanje njihovih tekstova može nam pružiti vrijedne uvide ne tek u razvoj mišljenja o profesiji i području koje nazivamo dizajnom nego i o društvu u kojem taj dizajn djeluje, u kojem pišu, kao i publike za koju pišu. Uz to što su nam Putarovi pogledi važni

67

Kontakt '73,
Beograd, 1973.,
AP-19C, 1/3.

68

Povijesni razvoj
manifestacije *BIO*
temeljito je obradila
Cvetka Požar u
tekstu “Continuity
and Change:
The Biennial of
(Industrial) Design
over Fifty Years” u
katalogu *Designing
everyday life. BIO 50:*
3, 2, 1... *TEST, 24th
Biennial of Design*
(ur. Jan Bolen i Vera
Sacchetti, Ljubljana,
2014.).

69

‘*BIO 7*
– Manifestacija
ali instrument
družbene skrbi?’
Delo, sobotna priloga
152 (2. srpnja
1977.), 7.

kao svjedočanstva jednog vremena i sekvence razvoja našeg društva te važnog dijela lokalne tradicije moderne umjetnosti i dizajna, ovakav cijelovit uvid u jedno shvaćanje dizajna i probleme njegove implementacije u lokalnoj sredini, društvu i industriji, može nas jasnije uputiti i suočiti nas s kontinuiranim ponavljanjem istih problema i prepreka, otpora dizajnu. No umjesto nekoga rezigniranog stava, to znanje može nas potaknuti i na preispitivanje samih pristupa i očekivanja. Možda nam upravo to iskustvo može pomoći u oblikovanju novih strategija koje doista odgovaraju novom vremenu.

— Zagreb, 2015.

Literatura

- Art always has its consequences*, katalog izložbe i zbornik tekstova (Zagreb: kuda.org; WHW; Prelom, 2010.).
- Bernik, Stane, ur., *Oblikovanje v Jugoslaviji / The Design in Yugoslavia 1964–70.* (Beograd: SLUPUJ, 1970.).
- Bit International*, tematski broj "Dizajn", br. 4 [ur. Matko Meštrović] (Zagreb: GGZ, 1969.).
- Denegri, Ješa, *EXAT 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa* (Zagreb: Horetzky, 2004.).
- Denegri, Ješa, i Želimir Koščević, ur., *EXAT 51, 1951–1956* (Zagreb: Galerija Nova; CKD SSO, 1979.).
- Galjer, Jasna, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti* (Zagreb: Horetzky, 2004.).
- Golub, Marko, 'Uvod u arhiv dizajna', u Ivana Borovnjak i Marko Golub, ur., *Dan D 2015. Tema: arhiviranje* (Zagreb: Hrvatsko dizajnersko društvo, 2015.), 9–12.
- Hlevnjak, Branka, *ULUPUH 1950–2010, uz šezdesetu obilježnicu Hrvatske udruge likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti – ULUPUH* (Zagreb: ULUPUH, 2010.).
- Industrijski dizajn i privredno-društvena kretanja u Jugoslaviji*, zbornik (Zagreb: Radničko sveučilište Moša Pijade; cto; Zavod za tržišna istraživanja; Informator, 1969.).
- Keller, Goroslav, 'Na ničijoj zemlji – dizajn još nije dobio tretman društveno priznate estetske, kulturne i civilizacijske informacije', *15 dana 7–8* (Zagreb, prosinac 1969.), 3–5.
- 'Licem prema privredi – Zagrebački Centar za industrijsko oblikovanje', *15 dana 7–8* (Zagreb, prosinac 1969.), 10–12.
- 'Deset godina Centra za industrijsko oblikovanje', *Čovjek i prostor* 251 (Zagreb, veljača 1973.), 21, 34.
- *Dizajn / Design* (Zagreb: Agencija za marketing Vjesnik, 1975.).
- Kolešnik, Ljiljana, prir., *Radoslav Putar: likovne kritike, studije i zapisi 1950.–1960.* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti;
- AICA – Međunarodno udruženje likovnih kritičara, hrvatska sekcija [Mala biblioteka Instituta za povijest umjetnosti. Likovna kritika; knj. 4], 1998.).
- Kolešnik, Ljiljana, *Između istoka i zapada: hrvatska umjetnost i likovna kritika 50.-ih godina* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.).
- Kolešnik, Ljiljana, ur., *Socijalizam i modernost – umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, tekstovi: Ljiljana Kolešnik, Tvrtko Jakovina, Sandra Križić Roban, Dejan Kršić, Dean Duda (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, 2012.).
- Kritovac, Fedor, 'Deset godina Centra za industrijsko oblikovanje u Zagrebu', *Arhitektura* 150 (Zagreb, 1974.), 39–42.
- Meštrović, Matko, *Teorija dizajna i problemi okoline* (Zagreb: Naprijed, 1980.).
- Meštrović, Matko, i Radoslav Putar, ur., *Uputstvo za industrijsko oblikovanje* (Zagreb: cto, 1965.).
- 80 [osamdeset] godina Pučkog-narodnog sveučilišta grada Zagreba, 1907–1987. (Zagreb, 1987.).
- Požar, Cvetka, 'Continuity and Change: The Biennial of (Industrial) Design over Fifty Years', u Jan Bolen i Vera Sacchetti, ur., *Designing everyday life. BIO 50: 3, 2, 1.. TEST, 24th Biennial of Design*, katalog (Ljubljana: MAO, 2014.), 471–518.
- *Stoletje plakata – plakat 20. stoljeća na Slovenskom* (Ljubljana: MAO, 2015.).
- Sekelj, Sanja, *Doprinos Radoslava Putara proučavanju dizajna u 1960-ima*, diplomska rad (Zagreb: Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet, 2013.).
- Vlajo, Koraljka, *Porculanski sjaj socijalizma – dizajn porculana Jugokeramika/Inker 1953–1991.* (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2010.).
- Vukić, Feđa, ur., *Od oblikovanja do dizajna* (Zagreb: Meandar, 2003.).
- Vukić, Feđa, *Modernizam u praksi* (Zagreb: Meandar, 2008.).